



В книге "ПОЭЗИЯ НЕОМОДЕРНИЗМА" исследуются принципы трансформации модернистской и авангардной традиций в русской поэзии 1960-2000-х гг. Книга адресована литературоведам, лингвистам и всем, кто интересуется современной поэзией.

А. А. ЖИТЕНЕВ ПОЭЗИЯ НЕОМОДЕРНИЗМА

ИНАПРЕСС

А. А. ЖИТЕНЕВ

# ПОЭЗИЯ НЕОМОДЕРНИЗМА

ИНАПРЕСС

**А.А. Житенев**

**ПОЭЗИЯ НЕОМОДЕРНИЗМА**

*Научный редактор*  
д-р филол. наук, проф. Никонова Т.А.

*Рецензенты:*  
д-р филол. наук, проф. Автухович Т.Е.  
д-р филол. наук, проф. Барковская Н.В.

**Житенев А.А.** Поэзия неомодернизма: монография. СПб.: ИНА-ПРЕСС, 2012.

В книге исследуются принципы трансформации модернистской и авангардной традиций в русской поэзии 1960-2000-х гг. Книга адресована литературоведам, лингвистам и всем, кто интересуется современной поэзией.

Данное исследование осуществлено в рамках работы по грантам Президента РФ для поддержки молодых российских ученых (МК-1022.2011.6 «Современная поэзия в контексте медиа») и ФЦП «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» («Литература самиздата: формы художественной саморефлексии», ГК-14.740.11.1118).

*В оформлении обложки использованы эскиз Д. де Кирико к работе «Муза, утешающая поэта» (1925) и аллегорический «Герб смерти» А. Дюрера (1503).*

*Посвящается моей маме,  
Вере Александровне Житеновой*

## БЛАГОДАРНОСТЬ

Долг признательности – самый приятный долг исследователя, и я с большой радостью хочу выразить благодарность лицам и учреждениям, без которых завершение этой книги было бы невозможно.

Я признателен моему учителю, профессору Т.А. Никоновой, за многократное чтение черновиков, уточняющие вопросы и замечания; я благодарен моим коллегам Л.В. Рыбачевой, Т.А. Терновой и А.В. Фроловой за долготерпение и неизменную поддержку моей работы.

Моя особая признательность обращена к Б.И. Иванову, С.Г. Стратановскому, Б.В. Останину, О.Б. Кушлиной, В.Э. Долинину, проявившим заинтересованность в моих изысканиях и любезно предоставившим архивные материалы, использованные в работе над книгой.

Мне также хотелось бы поблагодарить Научно-исследовательский центр «Мемориал» (Санкт-Петербург) и лично госпожу Т.В. Моргачеву, Архив Института Восточной Европы (Бремен) и лично госпожу Г.Е. Потапову за неоценимую помощь в работе с архивами.

Слова признательности мне хочется сказать коллегам, которые приняли участие в обсуждении положений работы на конференциях: Ю.Б. Орлицкому, М.Г. Павловцу, Д.А. Суховой, Л.В. Зубовой, А.П. Хузангаю, И.В. Кукулину, Н.А. Петровой, Н.В. Барковской, А. Эпельбойн, Т. Эпштейну, Й. Херльту и Ж.-Ф. Жаккару.

## ВВЕДЕНИЕ

В XX веке, когда в искусстве «ничто <...> уже не является ни самоочевидным, ни само собой разумеющимся»<sup>1</sup>, поэзия оказалась под подозрением в первую очередь. Что, однако, не помешало ей, вопреки периферийному положению в социальной коммуникации, стать «парадигмой современности» (Г-Г. Гадамер).

Логика нового художественного сознания, принесенного с модернизмом и авангардом, отчетливее всего была явлена в лирике: именно здесь были впервые опробованы новые модели мира, текста, диалога с читателем. Поэзия стала пространством художественного эксперимента, тесно связанным с развитием других искусств, что позволяет и подведение итогов столетия соотносить с анализом типологии поэтического мышления, выявлением его эстетических и метафизических оснований.

Метафизика поэзии – это метафизика субъективности и свободы. В XIX веке поэзия рассматривалась как искусство, в котором художник в своем стремлении преодолеть чуждость мира достигает максимума возможного, когда вбирает бытие в сферу духа: «Поэзия <...> уже не связана исключительно с какой-либо определенной художественной формой, но становится *всеобщим* искусством <...> поскольку настоящим ее материалом остается сама фантазия, эта всеобщая основа всех особых форм искусства»<sup>2</sup>.

В XX столетии поэзия рассматривается как искусство, в котором поэт, разрушая устоявшиеся смысловые связи, изживает отчуждение внутри самого сознания: «Чистая поэзия есть <...> некий поиск эффектов, обусловленных отношениями слов или, лучше сказать, отношениями их резонансов, – что, в сущности, предполагает *исследование всей сферы чувствительности, управляемой речью*»<sup>3</sup>. И в одну, и в другую эпоху поэзия связана с раскрепощением, с приближением к абсолютному. Разница в акцентах определяется осмыслением рубежей самозащиты, пониманием онтологических оснований лирического «я».

Согласно определению Д. Пригова, сегодня, как и раньше, «миссией художника является свобода»<sup>4</sup>. О том, что «самое скорбное лирическое чувство разворачивается под музыку победы», пишет и О. Седакова<sup>5</sup>. Од-

<sup>1</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 5.

<sup>2</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4-х т. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – С. 350.

<sup>3</sup> Валери П. Чистая поэзия // Валери П. Об искусстве. – М.: Искусство, 1993. – С. 293.

<sup>4</sup> Пригов Д.А. Помирись со своей гордостью, человек // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 290.

<sup>5</sup> Седакова О. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 71.

нако анализ этой «преображающей» или «освобождающей» миссии лирики оказывается сложной задачей, поскольку в словосочетании *современная поэзия* обе составляющих в равной мере неочевидны: в конце XX столетия проблемой оказались и границы поэзии, и границы современности<sup>6</sup>.

Попытки терминологически обозначить современность, а тем самым найти угол обзора, при котором бы она предстала как целое, предпринимались неоднократно. Для ряда исследователей мерой современности оказался *век* – не только как столетие, но и как художественная эпоха<sup>7</sup>. Само понятие века легко встраивалось в готовую метафорическую парадигму, устанавливавшую типологические связи между различными периодами расцвета русской лирики<sup>8</sup>. Ее использование позволяло одновременно и легитимизировать новейшие художественные практики, и, пусть в самом общем виде, определить их место в литературной иерархии. Так возникла идея *медного* или *бронзового* века русской поэзии.

Для В. Бетаки «медный век» – это метафора для поколения поэтов-шестидесятников. История «поневоле ... раздвоенного существования личности» в условиях духовной несвободы; стремление, хотя бы на «несберегаемый миг», «прорваться сквозь некоммуникабельность»; желание в самом простом «найти тайну» – вот те приметы, которые позволяют, с точки зрения исследователя, рассматривать это поколение как единство<sup>9</sup>. Для В. Кулакова «бронзовый век» – формула, обозначающая первые поставангардные практики, главной задачей которых стала ревизия утопического сознания. Ощущение того, что «принцип абсолютизации опыта» изжил себя; «намерение отказаться от субъекта высказывания»; восприятие слова как «герметичного, непроницаемого для авторской интенции» знака – таков набор ориентиров, позволяющих говорить о наступлении новой эпохи<sup>10</sup>. Наконец, в контексте размышлений С. Лена «бронзовый век» – это суммарное обозначение «неподцензурной» русской поэзии 1960-1980-х гг. как целостного явления, выработавшего и свою «аксиологию, и свою эстетику», и свою систему «просодий»<sup>11</sup>.

Нетрудно заметить, что тенденция в словоупотреблении направлена на универсализацию понятия «бронзовый век». Учитывая это обстоятельство, представляется целесообразным сделать последний шаг на этом пути и связать с ним «постсовременный» этап в развитии русской лирики – в той ее части, которая наследует модернистской и авангардной традициям. При таком понимании границ «бронзового века» в нем возможно выделить две стадии: 1960-1970-е гг. («другая» поэзия) и 1990-2000-е гг. («актуальная» поэзия), при этом 1980-е предстают как эпоха, сочетающая признаки

<sup>6</sup> Орлицкий Ю.Б. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 15.

<sup>7</sup> Гаспаров М.Л. Столетие как мера, или Классика на фоне современности // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 13.

<sup>8</sup> Анализу этой парадигмы посвящена книга: Cultural mythologies of Russian Modernism: from the Golden Age to the Silver Age. – Berkeley: University of California Press, 1992.

<sup>9</sup> Бетаки В. Русская поэзия за 30 лет (1956-1986). – Orange: Antiquary, 1987. – С.124, 128, 175.

<sup>10</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 105, 110.

<sup>11</sup> Лен С. Древо русского стиха (концепция бронзового века) // Часы. – 1987. – № 66. – С. 104-140.

обоих этапов. Исследование «бронзового века» сводится тем самым к решению трех проблем: выявлению принципов его взаимодействия с традициями модернизма и авангарда, определению соотношения «актуальной» и «другой» поэзии, реконструкции исторической поэтики и логики авторефлексии. Все эти вопросы ставят в центр внимания термин «постмодернизм» как общепринятое макрообозначение рассматриваемого периода.

В контексте изучения русской литературы слово «постмодернизм» как инструмент описания литературной ситуации появилось в середине 1980-х гг., при этом его функционирование в качестве интерпретативного ключа было связано с несколькими особенностями. Во-первых, этот термин изначально рассматривался как включенный в ряд конкурирующих словообозначений, таких, как «трансавангард»<sup>12</sup> или «постнигилизм»<sup>13</sup>, которые предлагали иной набор признаков эпохи. Во-вторых, концептуалистская практика, традиционно рассматриваемая как ядро постмодернизма и ее создателями<sup>14</sup>, и читателями<sup>15</sup>, опознавалась как «авангардная» и поначалу отнюдь не несла в себе «финалистского» акцента. В-третьих, конец постмодернизма, что трудно представить современным исследователям, был провозглашен некоторыми его теоретиками и практиками<sup>16</sup> еще до шумных журнальных баталий 1990-х гг. Литературная реальность, таким образом, уже в этом наборе констатаций обнаруживает рассогласованность с устоявшейся в 2000-е гг. картиной истории литературы.

Очевидно, что «ножницы» такого рода нельзя списать на длительный период соотношения художественной практики и эстетической теории. Естественнее предположить, что процесс становления тех моделей истории литературы XX века, которые сегодня являются общепринятыми, сопровождался рядом aberrаций. Некоторые из них легко восстановить при обращении к процессу слияния «официальной» и «неподцензурной» литератур.

Одной из отличительных его черт была радикальная *ломка аутентичных контекстов*, перенесение литературных явлений в такой набор связей, который не соотносился с их органикой: «Перестроечные рыбаки из “толстых” столичных журналов забросили свой широкий бредень в мутные воды самиздата – и перед еще советским, но как бы уже раскрепощенным читателем предстали ... удивительные глубоководные создания... Большинство из них, не выдержав перепада давлений, оказалось разорванным в клочья»<sup>17</sup>. Второй не менее важной особенностью процесса было *фрагментирование литературного поля*, при котором самиздат предстал перед читателем в избранных страницах: «Время выхода этой другой, десятилетиями замолчанной поэзии из подвалов “второй культуры” – самое несчастливое: всем не до того. Форма встречи тоже неудачна и может

<sup>12</sup> Алексеев Н. Молчаливый кенозис // Беседа. – 1990. – №8. – С. 102-110.

<sup>13</sup> Горичева Т. Эпоха постнигилизма // Беседа. – 1986. – №4. – С. 84-97.

<sup>14</sup> Пригов Д.А. Вторая сакро-куляризация // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 298-305.

<sup>15</sup> Стратановский С. Нечто об авангардизме: письмо В. Кривулину // Обводный канал. – 1986. – №10. – С. 293-300.

<sup>16</sup> Гройс Б. Как жить после постмодернизма? // Беседа. – 1990. – №8. – С. 39-79.

<sup>17</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. – С. 153.



сбить с толку: неуклюжие выборки из «разных лет»<sup>18</sup>. Нерепрезентативность и неаутентичность публикаций накладывались на другие отрицательные факторы: наплыв «задержанной» литературы, публикации произведений разных волн эмиграции. «Другая культура» как целое на долгое время оказалась отодвинута от читателя «более важными» текстами; эта ситуация, по сути, не преодолена и сегодня.

На протяжении 1990-х и 2000-х гг. предпринимались неоднократные попытки исправить положение через введение в оборот новых текстов, имен, литературных фактов. Наиболее значимыми вехами на этом пути были альманахи<sup>19</sup>, журнал «Вестник новой литературы» (1990-1996), обширные антологии поэзии<sup>20</sup> и прозы<sup>21</sup> самиздата, отдельные энциклопедические издания<sup>22</sup>, материалы конференций<sup>23</sup>. Однако в силу спада общественного интереса к литературе в рассматриваемый период значительного резонанса эти публикации вызвать уже не могли. Более того, несмотря на появление специальных исследований, посвященных «другой» культуре, таких, как монографии М. Берга<sup>24</sup>, С. Савицкого<sup>25</sup>, В. Кулакова<sup>26</sup>, М. Саббатини<sup>27</sup>, перелома в общественном сознании не произошло. В университетских учебниках, отражающих корпус актуального филологического знания, присутствуют только те представители «неофициальной» культуры, которые получили легитимацию благодаря публикациям в «тамиздате» или успешному встраиванию в постсоветский истеблишмент. Но и в этом случае они оказываются изъяты из того контекста, в котором должны находиться.

Объяснение этой ситуации нетрудно почерпнуть из истории легитимации термина «постмодернизм» и смежных с ним понятий. Обращение к литературной критике рубежа 1980-1990-х гг. позволяет обнаружить несколько концептуальных подмен, которые, оставшись незамеченными, в дальнейшем привели к искажению историко-литературной картины.

*Первый эпизод* перераспределения акцентов внутри «неофициального» искусства был связан с публикациями Б. Гройса начала 1980-х гг. После вхождения в широкий обиход термина «московский романтический

---

<sup>18</sup> Седакова О. Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 685.

<sup>19</sup> Индекс: По материалам рукописных журналов. – М.: ВГФ им. А.С. Пушкина, Индекс-2: Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Гуманитарный фонд, 1993.

<sup>20</sup> Самиздат века. – М., Минск: Полифакт, 1997.

<sup>21</sup> Коллекция: Петербургская проза (ленинградский период). – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002-2004; Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е-1980-е : в 3 т. – М. : Междунар. ин-т гуманитар.-полит. исследований, 2005.

<sup>22</sup> Самиздат Ленинграда. 1950-1980-е. Литературная энциклопедия. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

<sup>23</sup> Самиздат (По материалам конференции «30 лет независимой печати. 1950-80-е гг.»). – СПб.: НИЦ «Мемориал», 1993.; История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е. – СПб.: ДЕАН, 2000.

<sup>24</sup> Берг М. Литературократия: Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000.

<sup>25</sup> Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

<sup>26</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999.

<sup>27</sup> Sabbatini M. «Quel che si metteve in rima»: cultura e poesia underground a Leningrado. – Salerno: Europa orientalis, 2008.

концептуализм»<sup>28</sup> в теории философа, уже прошедшей через множество этапов, возобладала линия на нивелирование разнообразия художественных практик «неофициальной культуры». Наиболее значимым в ее контексте стало казаться искусство «постутопизма», ориентированное на разоблачение «воли к власти» в любом художественном проекте, стремящемся к утверждению позитивных ценностей<sup>29</sup>. Такая расстановка акцентов определенно отодвигала на вторые роли тех представителей нонконформизма, которые не вписывались в разряд «разоблачителей» языка.

Эта идея, при всей ее тенденциозности, оказала огромное влияние на формирование представлений о художественном процессе и в дальнейшем превратилась в фермент множества работ по истории литературы и искусства<sup>30</sup>. Разумеется, она не могла не вызвать сопротивления со стороны тех, кто «выпадал из обоймы». Самый показательный пример деятельного неприятия – выступления Вс. Некрасова, неустанно изобличавшего «борьбу локтями-копытами искусства» и лично «горе-Бойса, Борю-Гройса»<sup>31</sup>. В этом же ряду следует упомянуть и выступления литературных критиков самиздата, неоднократно выражавших недоумение в связи с акцентированием в эмигрантских изданиях 1980-х гг. «периферийных» художественных практик<sup>32</sup>.

*Второй эпизод* борьбы за центральные позиции в поле «другой» культуры был связан с периодом, когда в силу цензурных послаблений «неофициальное» искусство превратилось в «полуофициальное», приобретя права «нежелательного, но терпимого соседа»<sup>33</sup>. В этих условиях сложилась ситуация «двойного кодирования» литературных явлений, возникших на пограничье между «официальным» и «неофициальным». Именно в это время были написаны первые работы М. Эпштейна о постмодернизме с ключевой для них оппозицией «концептуализм» / «метареализм»<sup>34</sup>. Концепция Эпштейна неоднократно и в самой разной связи подвергалась критике, в частности, за то, что акцентирует лишь крайние варианты литературного развития. Однако самое существенное возражение против нее было приведено В. Кулаковым, указавшим на то, что в предложенной концепции объединены разнопорядковые явления: «полюс концептуализма» вписан в нонконформизм и «сомнений не вызывает», а вот «метареализм» предстает всего лишь «попыткой эстетической либерализации советского идеологического сознания»<sup>35</sup>.

<sup>28</sup> Б.Г. Московский романтический концептуализм // 37. – 1978. – №15. – С. 51-66; то же: Гройс Б. Московский романтический концептуализм // А-Я. – 1979. – №1. – С. 3-11.

<sup>29</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 72-75.

<sup>30</sup> См., напр.: Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002.

<sup>31</sup> Некрасов Вс. Упрямство лирики // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. – М.: Изд-во «Меридиан», 1996. – С. 336.

<sup>32</sup> Характерно, что «Аполлон-77» и литературный выпуск журнала «А-Я» вызвали резко негативные оценки в самиздате. См.: Стратановский С. Черные игры (письмо другу о новом литературном журнале) // Обводный канал. – 1986. – №9, а также: [Пресса о журнале-альманахе «Аполлон-77»] // 37. – 1977. – №11.

<sup>33</sup> Альбов К. Десять лет спустя (размышления на выставке) // Обводный канал. – 1984. – №6. – С. 251.

<sup>34</sup> Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высшая школа, 2005. – С. 163-196.

<sup>35</sup> Кулаков В. Нулевой вариант. Новейшая поэзия: тенденции, концепции и манифесты.

Погружение в историю показывает, что в реальности небесспорны были оба полюса, хотя и по разным причинам. «Метареализм», в частности, вызвал резкое неприятие В. Кривулина тем, что в нем отсутствовал главный признак «неофициальной культуры»: «центр, стержень личности изъят»; «слова, образы, созвучия нанизываются на пустое место, сохранившее форму вынужденного позвончика»<sup>36</sup>. Концептуализм вызывал сомнения своей претензией на исчерпывающее выражение актуальной проблематики. Характерно, что в работах Ры Никоновой «концептуализм» низводится с уровня тотальной критики языка до овеществления приема; в этой связи стремление «сколлапсировать» высказывание до «схемы-идеи» оказывается лишь частным случаем авангардного манипулирования со знаками<sup>37</sup>.

*Третий эпизод* легитимации термина «постмодернизм» приходится на 1990-е гг. и связывается с деятельностью В. Курицына и Б. Парамонова. Здесь уже доминирует установка на систематизацию «готового» знания. Так, В. Курицын, описывая историю «понятия, которое пробуждало к жизни демонов библиографии и архива»<sup>38</sup>, идет не от литературного материала, а от западной эстетической теории, без особых комментариев распространяя ее на современную отечественную словесность с некоторыми заходами в «неофициальную» литературу – в «протопостмодерн». Та же логика вторичной систематизации не подвергаемых сомнению смыслов характеризует и работу Б. Парамонова<sup>39</sup>.

Мнимая определенность термина обусловила глубоко противоречивый характер дискуссий о постмодернизме в 1990-е гг., когда предметом обсуждения стали, вопреки логике, не признаки явления, считавшиеся очевидными, но его ценностная природа<sup>40</sup>. Исключение из правила составляли только публикации представителей «другой» культуры, которых окончательное закрепление термина «постмодернизм» как метаописательной модели побудило высказать ряд возражений.

Работы О. Седаковой, посвященные этой проблематике, отмечены рядом парадоксальных ходов, главный из которых – выведение *за рамки* постмодернизма того, что считается его ядром, – московского концептуализма. Постмодернизм связывается Седаковой с искусством эклектики конца 1980-х гг., вызванном к жизни крушением советской идеологии: «В силу оборванности авангардной и модернистской традиции местные сочинения, противопоставляющие себя недавней официальной версии искусства, представляют из себя смесь всего на свете, недавно запрещенного: вульгарной версии авангарда, примитивной мистики раннего модернизма,

---

URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/10/ku14.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/10/ku14.html) (дата обращения: 14.05.2012)

<sup>36</sup> Бережнов А. В час тоски невыразимой... // Обводный канал. – 1983-1984. – №5. – С. 276.

<sup>37</sup> Никонова Ры. По-моему, я высказываю очевидные вещи // Транспонанс. – 1983. – №18. – С. 11.

<sup>38</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – С. 4.

<sup>39</sup> Парамонов Б. М. Конец стиля. – М.: Аграф, СПб.: Алетейя, 1999.

<sup>40</sup> Кукулин И., Липовецкий М. Постсоветская критика и новый статус литературы в России // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 653.

пародии, низовой сатиры»<sup>41</sup>. Однако то, что составляло сердцевину *такого* постмодернизма – «усвоение отчуждения» как «единственного *своего* для человека состояния» – по мнению поэта, как раз отсутствовало в концептуализме 1970-х, поскольку «движение контркультуры в новой лирике (концептуализм) неизмеримо реальнее связано с традицией, чем внешне классицизирующие поэты соцреализма: отрицание есть связь, и это, несомненно, культурная вменяемость – в отличие от слепой эклектики»<sup>42</sup>.

Более детализированный вариант этого хода обнаруживается в ряде эссе М.Айзенберга. Термин «постмодернизм» в его понимании – это «понятие без реального значения, слово-чехол», «спекулятивная попытка обозначить отсутствие каких-то возможностей в терминах присутствия»<sup>43</sup>. Говоря об «исчезновении настоящего» и как «времени», и как «подлинности» в культуре 1970-х, критик связывает преодоление отчуждения с поэзией, в которой «сознание спонтанно, почти произвольно совмещается со словом»<sup>44</sup>. В концептуализме ситуация «невозможности высказывания» объясняется «закавыченностью» любого слова и преодолевается за счет «уклонения от личного высказывания». Восприятие произведения «не как вещи (произведения), а как события (ситуации)» создало вокруг концептуализма ореол эстетической новизны, которая, однако, сошла на нет сразу, как только «концептуальная практика обнаружила странную способность как бы окукливаться собственной доктриной»<sup>45</sup>. Стремление обнаруживать ситуации, когда «слово оживает ... в заведомо мертвой зоне», сближавшая концептуализм с «другой» поэзией, оказалось вытеснено установкой на самоценную игру с приемом, на подмену практики эстетической рефлексией. Как пишет Айзенберг, концептуализм вызывал интерес тогда, когда его создателям «удавалось в последнюю секунду счастливо разойтись с собственной теоретической позицией»; «следующей генерации новаторов (их обычно называют постмодернистами) эта чудесная ловкость не передалась»<sup>46</sup>.

Если О. Седакова и М. Айзенберг стремятся подчеркнуть неполноту соответствия термина даже той художественной практике, с которой он традиционно соотносится, то М. Берг, помимо этого, подвергает критическому пересмотру и те концепции, которые этот термин легитимировали.

Сразу оговаривая, что в российском контексте «постмодернизм» – это не столько «практика, соответствующая определенным западным явлениям», сколько «дискурс противостояния некоей совокупности приемов, тематизируемых ... понятиями “классика”, “модерн”, “соцреализм” и т.д.», М.Берг декларативно закавычивает термин: «сегодня <...> термин “постмодернизм” все чаще объявляется некорректным примени-

---

<sup>41</sup> Седакова О. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 336.

<sup>42</sup> Седакова О. Музыка глухого времени (русская лирика 70-х годов) // Вестник новой литературы. – 1990. – Вып. 2. – С. 260.

<sup>43</sup> Айзенберг М. Оправданное присутствие – М.: Valtrus, Новое издательство, 2005. – С. 79.

<sup>44</sup> Там же, С. 26, 28.

<sup>45</sup> Там же, С. 74, 78.

<sup>46</sup> Там же, С. 77, 79.

тельно к философии и искусствоведению; еще менее оправданным является его применение к русской литературе, но, чтобы не создавать терминологическую путаницу, мы будем пользоваться термином “постмодернизм”, хотя везде, где он в дальнейшем будет появляться, его имеет смысл прочитывать как “так называемый постмодернизм”<sup>47</sup>. Логика такого демарша вполне очевидна: анализируя принципы легитимации художественных практик в литературе 1970-1980-х гг., исследователь предлагает такую их типологию («московский концептуализм», «бестенденциозная литература», «неканонически тенденциозная литература»), в которой только один компонент может быть более-менее прямо соотнесен с постмодернистскими тенденциями.

Прямо указывая на то, что любая попытка прочесть литературу 1970-1980-х годов сквозь призму готового набора «постмодерных» категорий приводит к «сглаживанию противоречий» и «навязыванию натуре того языка описания, который смещает систему координат»<sup>48</sup>, М. Берг детально прослеживает логику этих смещений в работах отечественных теоретиков постмодернизма. Так, исследуя работы Б. Гройса, критик улавливает в них «отчетливо пародийную интонацию», вынуждающую философа акцентировать крайние художественные позиции в качестве наиболее репрезентативных, что превращает всю его концепцию в «утопический проект утопического постмодернизма». Концепция М. Эпштейна, связавшего постмодернизм с якобы свойственной русской культуре установкой на вторичность и симулятивность, рассматривается Бергом как построенная на малоплодотворных метафорических натяжках. Исследуя теоретическую модель В. Курицына, М. Берг отмечает в ней неразличение западного и русского постмодернизма, априорное стремление истолковать постмодернизм как «универсальные правила игры», что закономерным образом ставит вопрос о пределах применимости постструктуралистской теории к литературной практике<sup>49</sup>.

Однако, несмотря на все эти возражения, термин прочно вошел в научный обиход, поскольку по умолчанию предполагалось, что некоторая очевидная литературная реальность, связанная с идеей «смерти автора», отказом от «метадискурсивности», разрушением бинарных оппозиций, повышенным вниманием к способу бытования текста, маргинальным практикам и жанрам и т.д.<sup>50</sup>, за этим словом стоит. Качественное расширение контекста, связанное с появлением работ И.П. Ильина<sup>51</sup>, усложнило категориальный ряд современных исследований, но отнюдь не сняло с повестки дня вопрос о референтной реальности, стоящей за термином.

В большинстве монографических работ этот вопрос сопровождается фигурой умолчания; акцент ставится на подробном описании конкретных

---

<sup>47</sup> Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 19-20.

<sup>48</sup> Там же, С. 272-273.

<sup>49</sup> Там же, С. 276-295.

<sup>50</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – С. 19-42.

<sup>51</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996.; Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998.

текстов, которые затем «точечно» соотносятся с теми или иными универсалиями постмодернистского словаря. Так, в работе И.С. Скоропановой постмодернизм рассматривается как эстетический эквивалент современной эпохи общественного развития, а российская специфика усматривается не в типологии мышления, а в материале, с которым работают художники. Показательно, что «катакомбное» существование постмодернизма в 1970-1980-х связывается с «утверждением в качестве литературного направления, в основе эстетики которого лежит постструктуралистский тезис “мир (сознание) есть текст” и основу культурной практики которого составляет деконструкция культурного интертекста»<sup>52</sup>. Аналогичным образом выстраивается логика и в книге О.В. Богдановой<sup>53</sup>. В работе Е.М. Тюленевой сглажена уже последняя проблемная острота: «постмодернизм – естественный наследник предшествующей эпохи», «разница только в исходных установках»<sup>54</sup>.

В том, что такая ясность есть не более, чем фикция, убеждают работы М. Липовецкого 2000-х гг., попытки которого выявить границы постмодернизма привели к размыванию его категориальной определенности и появлению конструкта «(пост)модернизм». Событие это было предопределено априори, поскольку, как отмечал К. Гринберг, для тех, кто использует слово «постмодерн», «проблемой становится объяснить, что они имеют в виду не под именем “пост”, а под именем “модерн”»<sup>55</sup>.

Справедливо упрекая своих предшественников в том, что в их работах «обширные пересказы теорий <...> никак не коррелируют с анализами литературных текстов русских постмодернистов»<sup>56</sup>, сам Липовецкий оказывается не свободным от другого методологического просчета: отказа от всякой попытки учитывать в историко-литературных реконструкциях автометаописательный уровень художественных явлений. По умолчанию предполагается, что идея «пустого центра», позаимствованная из теории деконструкции, более точно описывает логику художественных трансформаций, чем любое писательское самосвидетельство. Последовательное проведение этого принципа приводит к онтологизации категорий, некритически позаимствованных из философского метаязыка.

Самый характерный пример такого рода – «необарокко», которое Липовецкий считает конкурентом «концептуализма» и с которым связывает «ремифологизацию культурных руин», «индивидуальный авторский миф» и представление о тексте как «автономной эстетической системе»<sup>57</sup>. Фиктивность этого конструкта очевидна. Во-первых, «необарокко» формируется «по остаточному принципу»: в него исследовате-

<sup>52</sup> Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, Наука, 2007. – С. 71.

<sup>53</sup> Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2004.

<sup>54</sup> Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме: теория и русская литературная практика: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Иваново, 2006. – С. 3.

<sup>55</sup> Гринберг К. Модерн и постмодерн // База. – 2010. – №1. – С. 132.

<sup>56</sup> Липовецкий М. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х гг. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 24.

<sup>57</sup> Там же, С. 222-243.

лем записываются все, кто «явно не принадлежит концептуализму» (от В. Кривулина до Е. Фанайловой). Во-вторых, в отличие от концептуализма, имеющего четкую историко-литературную «привязку», «необарокко» – это феномен без хронологических «берегов» (1960-2000-е гг.). В-третьих, «необарокко» странным образом оказывается лишено и самоназвания, и имплицитной теории, полностью замещенной у исследователя ссылками на О. Калабресе.

Фактически же «необарокко» (прежде всего в своей «андеграундной» составляющей) – это реальность, выпадающая из концепции, акцентирующей в современной литературе борьбу с «бинарным мышлением», «эссенциализмом» и соблазном «негативных идентичностей»<sup>58</sup>. Не случайно М. Липовецкий называет «необарокко» «паллиативным» вариантом постмодерна. Показательно и то, что в «Паралогиях», в отличие от «Современной русской литературы»<sup>59</sup>, никак не комментируется такое значимое явление литературы 1950-1970-х гг., как неоавангард.

Таким образом, очевидно, что по своему происхождению понятие «постмодернизм» является априорной конструкцией, камуфлирующей полемические интенции, связанные с перераспределением «символического капитала». Попытка прочесть литературу 1960-1970-х гг. сквозь призму этого понятия приводит к ряду aberrаций, среди которых важнейшими следует назвать приписывание статуса «предшественников» постмодерна писателям, которым была свойственна установка на пересмотр модернизма, и оттеснение на периферию внимания «чистых» авангардистов как очевидно «архаической» литературной страты. Литература самиздата оказывается в этой связи своеобразной «буферной» зоной между модернизмом и постмодернизмом и, таким образом, лишается самостоятельного значения.

Кризис постмодернизма, связываемый с осознанием того, что «критики нового живут в новом времени»<sup>60</sup>, сместил интерес на осмысление того, что может последовать после «помо». При этом сам кризис, как указывал М. Берг, оказалось возможным истолковать по-разному: как «ощущение исчерпанности вполне определенных приемов, впервые апробированных авторами “московского концептуализма”», как «часть общего кризиса литературоцентризма», наконец, как следствие блокирования литературным полем «ценности инновационных импульсов, благодаря чему продуктивной объявляется редукционистская практика»<sup>61</sup>. Многосоставность кризиса сделала его преодоление растянутым во времени событием, завершенность которого для участников литературного процесса 1990-х гг. была отнюдь не очевидной: «Концептуализм в России кончался несколько

---

<sup>58</sup> Липовецкий М. Что такое постмодернизм?

URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/36830/> (дата обращения: 24.08.2012)

<sup>59</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Л. Современная русская литература. 1950-1990-е гг. В 2-х т. – Т.2. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 375-400.

<sup>60</sup> Гройс Б. Как жить после постмодернизма? // Беседа. – 1990. – №8. – С. 79.

<sup>61</sup> Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 26.

раз, но так до сих пор и не кончился. – писал И. Кукулин. – Потому что кончался он в разном смысле слова»<sup>62</sup>.

В конкурентном поле было предложено несколько терминов, каждый из которых предполагал разные модели выхода из ситуации «остановившегося времени». Одна из наиболее резонансных версий была предложена Д. Кузьминым, обосновавшим термин *постконцептуализм*. С точки зрения критика, определяющее значение для самоидентификации поэтов второй половины 1990-х гг. имела попытка выбора между «предъявляемой концептуализмом невозможностью личностного высказывания и ощущаемым авторами императивом такого высказывания». В «постконцептуальной» поэзии истинными полагаются оба полюса, что переводит лирическое сознание в новый, остро конфликтный режим существования: «Оставшиеся слова – да, жалкие, безликие; оставшиеся переживания – да, жалкие, тривиальные; зато они ничьи – и потому принадлежат лично и непосредственно автору»<sup>63</sup>.

Е. Ермолин, акцентируя снятие в «постисторическую» эпоху барьеров между реалистическим и нереалистическим типами сознания, полагает, что возвращение в литературу 2000-х интереса к «подлинностям бытия» можно обозначить давним термином *трансавангард*. Для него в этом декларативно создаваемом поле письма оказываются существенны «сильно выраженное личностное начало» и «серьезная задача постижения бытия». Выстраивая типологию этого явления, критик называет такие его признаки, как существование «в ситуации неистребимого художественного плюрализма», апеллирование «к разным традициям и разным проектам», использование средств «традиционного авангарда», «отталкивание от парадигмы концептуализма, в рамках которой искусство потеряло связь с человеческой жизнью и свелось к игре мыслительными мнимостями»<sup>64</sup>.

Еще один термин появляется в ряде работ Л. Вязмитиновой. Критик, исследуя поэзию второй половины 1990-х гг., считает возможным говорить о присутствии в ней черт *неомодернизма*. Указывая на изживание «парадигмы постмодернизма», критик обозначает родовые черты нового художественного тренда: «Тексты этих авторов отличаются тем, что, с одной стороны, они в какой-то мере наследуют поэтике постмодернизма, а с другой стороны, разрушают ее. Центонность, ирония, интертекстуальность – все это, в условиях качественно новых возможностей взаимодействия сознания и языка, служит цели собирания своего “я” из постмодернистской разнесенности в одновременно цельную и открытую структуру. При этом ирония переходит в самоиронию, сменяясь затем несвойственной постмодернизму серьезностью, а центон-

---

<sup>62</sup> Кукулин И. Every trend makes a brand. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/56/kuk1.html> (дата обращения: 26.08.2012)

<sup>63</sup> Кузьмин Д. Постконцептуализм: как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. – 2001. – №50. – С. 469, 466.

<sup>64</sup> Ермолин Е.А. Трансавангард как парадигма современной литературы // Филологический класс. – 2011. – №25. – С. 12.



ность и интертекстуальность служат средством высказывания, являющегося в какой-то мере личным (псевдопрямым)<sup>65</sup>.

Последний термин представляется наиболее удачным, поскольку в нем нет ни ретроспективного шлейфа («трансавангард»), ни сосредоточенности на конкретной художественной практике («постконцептуализм»). Однако возможность соотносить с этим понятием только «знаково-символический комплекс, сформировавшийся в недрах постмодернистской парадигмы на пути ее преодоления» и характеризующийся сопряжением «хаосогенных» начал с «антихаосогенными»<sup>66</sup>, как нам представляется, значит обеднять его возможный смысловой потенциал. Категорию «неомодернизм» можно истолковывать не только как обозначение явлений, связанных с ревизией концептуалистского и – шире – постмодернистского наследия, но и как *макрообозначение этапа в развитии нереалистического художественного сознания*. Иными словами, этот термин представляется целесообразным закрепить как родовое обозначение всего множества художественных практик второй половины XX – начала XXI веков, наследующих модернистской и авангардной парадигмам. Такой ход, как представляется, позволит заново обозначить базовые характеристики художественного сознания 1960-2000-х гг., избежав соблазна свести важнейшие из них к «постмодернизму».

Всякая попытка переопределить эстетические координаты второй половины XX века, очевидно, предполагает необходимость апелляции к набору представлений, универсальных для модернистского и авангардного сознания как такового и проявляющихся во всех его «волнах» безотносительно к «исчерпанности» конкретных художественных практик. В отечественной науке было предпринято несколько попыток создания подобной категориальной матрицы.

Одна из них связана с именем Н.Л. Лейдермана, предложившего рассматривать XX век как эпоху, ориентированную на «*хаографическую*» «*мегамодель мира*». С точки зрения исследователя, динамика литературы подчинена циклической логике, в которой обширные «культурные эры» с гармонической доминантой сменяются менее продолжительными «переходными эпохами» с акцентом на хаосе. «Эпоха модернизма» – один из частных случаев реализации этой закономерности, и в ней в полной мере реализуются те свойства, которые свойственны вторичным, «хаографическим» стилям: недоверие к «космологическому мифу», «разочарование в достижимости гармонии», «провокативная антиэстетика», «заворожен-

---

<sup>65</sup> Вязмитинова Л. «Мне стыдно оттого, что я родился кричащий, красный, с ужасом — в крови...» [Рец. на кн.: Воденников Д. Holiday. Книга стихов. СПб., 1999].

URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue5/vyazm.htm> (дата обращения: 13.07.2012). Ср. ту же формулировку в несколько расширенном поэтическом контексте: Вязмитинова Л. В поисках утраченного «я».

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/about-4.html> (дата обращения: 13.07.2012).

<sup>66</sup> Ильинская Н. Рецепция модернизма в русском поэтическом процессе конца XX века // Південний архів. Сбірник наукових праць. Філологічні науки. – Вип. XLVI. – Херсон, Видавництво ХДУ, 2009. – С. 30.

ность смертью», «скептическое отношение ко всем общепринятым воззрениям и нормам»<sup>67</sup>.

Та же логика прослеживается и в работе О.А. Кривцуна, обобщившего целый ряд концепций циклического развития художественного сознания и объединившего различия устойчивых эпох культурного развития и эпох переходных в ряд очевидных оппозиций. Художественное сознание переходной эпохи в его концепции характеризуют такие признаки, как «представление о мировом порядке как противоречивом», «приоритет спонтанных способов художественного самовыражения», «преимущественно субъективный тип художественного творчества», доминирование неизобразительных видов искусства, «тенденция к синтезу искусств», «углубленная метафоричность и символика художественного образа», «усиление экспериментально-поисковых сторон творчества», «приоритет иронического начала»<sup>68</sup>.

Близкая логика рассуждений прослеживается и у И.П. Смирнова, предложившего различать тип сознания, который «приравнивает знаки к референтам» («первичные» стили), и тип сознания, который «приравнивает референты к знакам» («вторичные» стили). «Вторичные» стили характеризуются тем, что «отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом», ориентируют читателя на то, чтобы «занять позицию другого», приписывают «естественным фактам черты артефактов», акцентируют незавершенность высказывания и др.<sup>69</sup>. Специфика «исторического авангарда», наиболее ярко выразившего логику «секундарных» стилей в XX веке, усматривается в принципе «*сотрудничества противоречивых начал и элементов*», предполагающем «непредставительность» всякой конечной точки зрения<sup>70</sup>.

Важно отметить, что, помещая эпоху модернизма в типологический ряд, подобные диахронические концепции, как правило, лишь в самом общем виде могут определить признаки, различающие «периоды» внутри «хаографической» «мегамоделю мира». В этой связи явления прошлого непредумышленно модернизируются, а современные художественные процессы наделяются анахроническими признаками. Стремление акцентировать не включенность модернизма в некий ряд, а его радикальное отличие от всех предшествовавших культурных эпох связывается с понятием «*неклассическое художественное сознание*». Главным преимуществом такого подхода является отсылка к совершенно конкретному этапу в становлении рациональности, связанному с отказом от представлений о рефлексивной «прозрачности» «*cogito*», самоочевидности оппозиции субъект / объект, универсальности познавательного опыта и др.<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 502-541.

<sup>68</sup> Кривцун О.А. Эстетика. – М.: Аспект Пресс, 1998. – С. 280, 287.

<sup>69</sup> Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. – СПб.: Аграф, 2000. – С. 18-28.

<sup>70</sup> Там же, С. 167.

<sup>71</sup> Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – Тбилиси: Мечниереба, 1984.

В эстетике «неклассическая» проблематика разрабатывается В.В. Бычковым и Н.Б. Маньковской. В.В. Бычков рассматривает «*нонклассику*» как результат «глобальнейшего перелома в человеке, его бытии, менталитете, в цивилизационном процессе, культуре и всех ее сферах». Параметры этого перелома сводятся во-первых, к развоплощенности формы («нонклассика акцентирует внимание на принципах *игры, иронизма, безобразного*»), во-вторых, к отказу от классического понимания «произведения» («понятиями *артефакт, текст, объект* обозначается <...> необязательность ... художественности»), в-третьих, к последовательной ревизии принципа мимезиса («место классических *образа и символа* занимает симулякр»). Результат последовательных смещений – «многоуровневая паразстетика», основанная на принципе «элитарной конвенциональности»<sup>72</sup>.

Н.Б. Маньковская связывает с «нонклассикой» отказ от «классической линии истории эстетики», «аристотелевско-винкельмановской» и «гегелевско-кантовской»; при этом специфическим оказывается не только набор новых эстетических аксиом, но и «паракатегориальный» характер всех связанных с ним словесных обозначений<sup>73</sup>. Снова и снова указывая на условность любого перечислительного ряда там, где художественная реальность в принципе исключает возможность объективированного описания, исследовательница тем не менее выделяет некоторые опознаваемые черты нового явления. К ним она относит, во-первых, непримиримый конфликт со всем «внешним, материальным, телесным, социальным» и абсолютизацию творчества («лишь искусство дает надежду на “обретенное время”»); во-вторых, «трагическое мироощущение, чувство “гибели всерьез” среди руин распавшегося мира»; в-третьих, установку на расширение сферы эстетического за счет явлений, традиционно рассматривавшихся как лишенные ценности («черный юмор, фарс, гиньоль, трагифарс» и др.)<sup>74</sup>.

В науке о литературе понятие «неклассического художественного сознания» также получило довольно широкое хождение, однако исследователи, использующие этот термин, акцентируют в нем, как правило, разные смысловые компоненты.

В работах В.И. Тюпы «неклассическое» соотнесено прежде всего с *изменением принципов литературной коммуникации*, с системными трансформациями субъектного поля текста. Сдвиг, связанный с появлением «нонклассики», Тюпа связывает с «преодолением уединенности субъективного “я”»; с тем, что в новом культурно-историческом контексте «духовной средой деятельности художника оказывается инаколичная ментальность». В художественной практике на первый план выходит «диалогическая природа творчества», мышление художника становится «деятельно-побудительным», а главное, уходит в прошлое представление о самоидентифицированности текста:

---

<sup>72</sup> Бычков В.В. Проблемы и «болевые точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып.1. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 27-30. Ср. его же: Бычков В.В. Эстетика. – М.: Кнорус, 2012. – С. 271-476.

<sup>73</sup> Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 8.

<sup>74</sup> Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып.1. – М.: ИФ РАН, 2005. – С. 75.

«произведение бытует в рецептивном сознании адресата, оставляя за автором лишь приоритет “первочитателя”»<sup>75</sup>.

С.Н. Бройтман акцентирует в «неклассическом художественном сознании» *трансформацию референтных отношений*, принципов соотношения слова и реальности. Исследуя «субъектно-образную структуру» поэзии модернизма, ученый обращает внимание на то, что в ней «объективная реальность перестает быть мерой и образцом для художественной – у последней появляется собственная мера». Из этого фундаментального факта проистекают несколько следствий. В частности, предметный мир текста, как отмечает Бройтман, перестает быть чем-то само собой разумеющимся, он начинает требовать «реконструкции», рефлексивного восстановления референтного плана. При этом, что немаловажно, в этом процессе перестают работать законы обыденного сознания: причинно-следственных связи возникают внутри текста. Существенно и то, что «неклассический тип культуры <...> ориентирован не на конечно-размерные ценности, а на актуальную бесконечность», на отождествление текста с миром<sup>76</sup>.

В концепции Н.А. Петровой «неклассическое сознание» связывается с *отказом от антропоцентрического видения мира*: «Человек в литературе XX века перестает быть организующим центром», такими центрами «становятся миф и мифологизированная культура». Переосмысленное слово вбирает в себя бытие; «мир “словесных представлений” становится второй природой – органической сферой человеческого бытия»<sup>77</sup>. Закономерными следствиями этого переворота оказывается соотношение меры бытийной полноты с эффектом перенасыщенного культурными ассоциациями слова. Художник новой эпохи, форсируя отчуждение или, напротив, стремясь к гармонизации с миром, исходит из слова как первичной реальности; в такой «логоцентричности» и состоит, как полагает исследователь, специфика «нонклассики».

Правомерность выводов перечисленных исследователей не вызывает сомнений, однако разноплановость признаков «неклассического художественного сознания» требует их сведения в некий концептуальный «фокус». В нашем понимании определяющим признаком «неклассического художественного сознания» является *принципиальный отказ от «финализма»*, от всех «ставших» и «готовых» форм самоидентификации, культурного сознания, художественной практики<sup>78</sup>. Неклассический мир – это мир без универсальных решений. Обретенная истина не

---

<sup>75</sup> Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX в. – Самара: ООО «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. – С. 10-11.

<sup>76</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). – М.: РГГУ, 1997. – С. 212-215.

<sup>77</sup> Петрова Н.А. Литература в неантропоцентрическую эпоху: Опыт О. Мандельштама. – Пермь, 2001. – С. 25, 51.

<sup>78</sup> В философии истории «финализм» – это «мироощущение, связанное с представлениями о том, что исторический процесс представляет собой движение от некоего начального пункта в конечный (финальный), знаменующий собой реализацию конечного призвания человека на земле» (Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль, 2001. Т.4. С. 250). В нашей работе «финализм» интерпретируется как ориентация художественного сознания на конечные решения.

подлежит тиражированию и перестает быть истиной вне ситуации, в которой она была сформулирована. Найденная идентичность не обретается раз и навсегда, но предполагает пересотворение как способ бытия. Творческая деятельность не сводится к опредмеченному результату и неотделима от постоянной проблематизации художественного языка. В истории русского модернизма есть фраза, которая, как нам представляется, наиболее наглядно демонстрирует эта «антифиналистские» интенции. Она принадлежит О. Мандельштаму: «Культура не есть мертвый инвентарь. Ее нельзя выписать из склада»<sup>79</sup>. Именно в связи с этой посылкой, как представляется, поставлены под вопрос и референтные связи текста (С. Бройтман), и «мир словесных представлений» (Н. Петрова), и «окончателность» смысла (В. Тюпа).

В исследованиях, посвященных русскому модернизму и авангарду, идея незавершенного становления как важнейшей характеристики «неклассического сознания» только начинает входить в обиход. Наиболее близкой к приведенной выше формуле нам кажется термин «неготовность», используемый Т.А. Терновой применительно к «историческому авангарду»: «Неготовность как категория мировоззрения и эстетики универсальна для авангарда» и проистекает из «нового представления о мире», в котором акцентирована «идея темпоральной незавершенности»<sup>80</sup>. Нам представляется правомерным универсализировать поле применения термина «неготовность», закрепив ним статус понятия, описывающего не только «маргинальные» интенции авангарда, но модернистскую установку на ревизию любого априоризма.

В современном литературоведении нередко звучит мысль о необходимости историзации знания, соизмерения теоретической конструкции с самописанием художественной эпохи<sup>81</sup>. Особое значение в этой связи приобретают ключевые категории художественного автометаописания; более того, воссоздание структурной модели культуры видится в современном контексте как «описание универсалий культуры» и создание «грамматики» ее «языков»<sup>82</sup>. В самоосмыслении русского модернизма и авангарда важнейшими универсалиями, выражавшими «антифиналистские» интенции, были категории «экстаза» и «трансцендирования».

Лозунгом модернизма становится формула, выдвинутая Вяч. Ивановым: «transcende te ipsum» – «прейди самого себя»<sup>83</sup>. Наследуя романтической эстетической теории, модернизм был ориентирован на поиск «подлинного» как «иноного», в связи с чем искусство интерпретировалось

---

<sup>79</sup> Мандельштам О.Э. [Наброски к документальной книге о деревне] // Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 4-х т. – М.: Арт-бизнес-центр, 1994. – Т.3. – С. 427.

<sup>80</sup> Тернова Т.А. Феномен маргинальности в литературе авангарда первой трети XX в. : Автореферат дис. ... докт. фил. наук. – Воронеж, 2012. – С. 10.

<sup>81</sup> Михайлов А. В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Известия РАН. Сер. Литературы и языка. – 1994. – Т. 54. – №1. – С. 21.

<sup>82</sup> Лотман Ю. М. К проблеме типологии культуры // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 198 (Труды по знаковым системам III). – 1967. – С. 34.

<sup>83</sup> Иванов Вяч. Символика эстетических начал // Иванов Вяч. Лик и личины России. – М.: Искусство, 1995. – С.59.

как «объективированное трансцендентальное»<sup>84</sup>. Жажда «иного» обусловила порыв к преодолению данности. В узком смысле речь шла о преодолении всего «ставшего» в человеке, в широком – о преодолении самого человека. В культуре возникла потребность в качественном расширении пространства свободы: «Человеческое я <...> испытывая дискомфорт от своей раздробленности, начинает этим тяготиться, ощущая “потребность стать целым”»; в свою очередь, представление о «цельности» соотносится с идеей усовершенствования человеческой природы, с мифологемой «нового человека»<sup>85</sup>.

Суть «новизны» связывалась с повышенной интенсивностью бытия, с возможностью видеть себя, по словам К. Бальмонта, в «мире расширенном и углубленном»: «Есть удивительное напряженное состояние ума, когда человек сильнее, умнее, красивее самого себя. Это состояние можно назвать праздником умственной жизни»<sup>86</sup>. Тотальная ограниченность человека спровоцировала пересмотр рубежей и пределов. Поиск незнаемого, трансцендирование данности составили основной пафос нового искусства: «Ничтожна та жизнь, в которой не клокочет великая страсть к расширению своих границ. <...> Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного – это всегда слабость»<sup>87</sup>. Поскольку же в осмыслении модернистского художника он «сам – крайняя граница времени <...> крайний рубеж горизонта»<sup>88</sup>, пафос трансцендирования стал вместе с тем и пафосом самопреодоления. В художественной практике «воля к исчерпывающему опыту» закономерно привела к попыткам «создания «абсолютного искусства», искусства «элементарных сил и стихий»<sup>89</sup>.

Первичной формой закрепления новой идеи оказалась метафора «экстаза»: «Природа творчества экстаична. – пишет В. Ходасевич. – По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве <...>. Это экстаическое состояние»<sup>90</sup>. Осмысление «экстаического» явилось формой концептуализации тех ожиданий, которые были связаны с искусством как орудием «плавления жизни»: «Как сделать экстаз непрерывным, – задается вопросом Б. Поплавский, – как жить в экстазе», ибо «экстаз есть правдивая жизнь, экстаз есть долг, и все остальное – ложь»<sup>91</sup>?

Для С. Эйзенштейна экстаическое переживание – это переживание возвращения к пренатальному состоянию тождества тела и мира, в котором чувство полной защищенности совпадает с переживанием неограниченной сво-

<sup>84</sup> Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х -1920-х гг.: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2002. – С. 12.

<sup>85</sup> Никонова Т. А. «Новый человек» в русской литературе 1900-1930-х гг.: проективная модель и художественная практика. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2003. – С. 15.

<sup>86</sup> Бальмонт К. Гений открытия // Бальмонт К. Горные вершины. – М.: Гриф, 1904. – С. 49.

<sup>87</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – С. 148.

<sup>88</sup> Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. – М.: Эллис Лак, 1997. – С. 478.

<sup>89</sup> Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 17.

<sup>90</sup> Ходасевич В. Ф. О Сирине // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Согласие, 1999. – Т. 2. – С. 389.

<sup>91</sup> Поплавский Б. По поводу ... // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 265

боды и всемогущества: «Экстаз есть ощущение и переживание первичной “все-возможности” – стихии “становления” – “плазматичности” бытия, из которого *все* может произойти»<sup>92</sup>. Каждый художник «томим влечением» к этому «утраченному раю», и логика развития нового искусства всецело подчинена мифологеме возвращения в «материнское лоно».

Осмысление экстатического переживания А. Скрябиным соотносится с обретением тождества бытия и мышления, с расширением сферы осознаваемого до границ мира, с неразличением мыслимого и воплощаемого: «В форме мышления экстаз есть высший синтез. В форме чувства экстаз есть высшее блаженство. В форме пространства экстаз есть высший расцвет и уничтожение»<sup>93</sup>. Такая способность «обнимать мыслью пространство», «все видеть, знать и понимать» приближает художника к идеалу божественной полноты сознания, когда «в каждый данный момент» представления создается «прошлое и будущее» любого предмета.

В концепции экстаза Вяч. Иванова главным оказывается смешение всех граней бытия, растворение в объемлющем бытие волевым стремлении, страдательное пресуществление духа: «Здесь сущее переливается через край явления <...> В священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем <...> сознание безличной и безвольной стихийности, ужас и восторг потери себя в хаосе и нового обретения себя в Боге»<sup>94</sup>. Экстатический «оргиазм» имеет своей сутью и смыслом «извечную жертву» и «вечное восстание», это способ очищения человеческого духа, возвращения его к «всеединству сущего».

Наглядным образом «экстаза» стала локализация самоощущения вне границ тела – «экстерриторизация чувственности». Способность человека непосредственно видеть себя со стороны рассматривалась как максимальное приближение к заявленному идеалу. Закономерно, что для В. Брюсова способность «выносить за пределы тела восприимчивость ощущений» есть доказательство того, что возможности человека шире того, что он «мыслит о себе»<sup>95</sup>.

Страстное тяготение к «бытию-снаружи», к экстатическому прехождению себя в начале XX века характеризует не только художественный, но и философский дискурс, где представление о самосознании как «не имеющем окон» видится безнадежно устаревшим<sup>96</sup>. Трансцендирование как особый духовный опыт оказывается предметом специального рассмотрения в работе целого ряда русских философов.

---

<sup>92</sup> Эйзенштейн С. Метод. Т.2. Тайны мастеров. – М.: Музей книги, Эйзенштейн-центр, 2002. – С. 510.

<sup>93</sup> Цит. по: Паризи В. Метафора полета у Марины Цветаевой и у Александра Скрябина // На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9-12 октября 2001 г.). – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. – С. 256.

<sup>94</sup> Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Иванов Вяч. Лик и личины России. – М.: Искусство, 1995. – С. 43.

<sup>95</sup> Брюсов В. Я. Ко всем, кто ищет // Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 67.

<sup>96</sup> Хайдеггер М. Семинар в Церингене 1973 г. // Исследования по феноменологии и философской герменевтике. – Мн.: ЕГУ, 2001. – С. 114.

В интерпретации С. Франка трансцендирование – неотъемлемая характеристика самосознания: «основоположная черта “моего внутреннего бытия” есть имманентно присущий ему момент *трансцендирования* – соучастия в бытии за пределами самого себя»<sup>97</sup>. Верить в единство своего «я» – значит трансцендировать данность, пересекать границы мига, вне которого простерта жизнь как целое. Быть убежденным в существовании мира как устойчивого связного целого – трансцендировать данность, отвлекаться от случайности и фрагментарности чувственного опыта. Трансцендирование – основа личностного бытия, свидетельство его укорененности во «всеобъемлющей полноте бытия вообще».

Трансцендирование, понятое как «несовпадение с самим собой», «ценностное предстояние себе» занимает существенное место и в рассуждениях М. Бахтина. Для философа бытие субъективности содержит неустранимую опасность самодовления – существования, в равной мере отрешенного и от реальности, и от творящего судьбу смысла. «Войти в событие бытия» можно только переступив через субъективные «бесконечность оценки и абсолютную неуспокоенность»; при этом само обретение «единственного, неповторимого, незаместимого места» возможно только в «целом бытия»<sup>98</sup>. Состояться – значит реализовать себя в поступке, стать ответственным, увидеть себя глазами другого. Вне этого – распадающийся мир субъективности, «саморефлекса»: «автор должен стать вне себя <...> только при этом условии он может восполнить себя до целого»<sup>99</sup>.

Последняя идея безотносительно к автору приобрела самое широкое хождение среди интерпретаторов модернистского искусства. Поиск художником бытия позволил истолковывать искусство как источник *порядка* – ценностного, смыслового, экзистенциального: «Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира <...> как залог порядка, и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что предстает нам <...> в опыте искусства»<sup>100</sup>. Главнейшей из функций искусства в этой связи оказалась функция психотерапевтическая, предполагавшая изживание внутренних конфликтов, обретение личностной сущности. В литературе эта тенденция выступила на первый план особенно наглядно: «Лирика – в своем высшем потенциале – имеет интроспективную установку, которая в конечном итоге направлена на обнажение экзистенциальных кризисов. Поэзии свойственна, однако, не просто анализирующая, а гармоническая артикуляция опыта интроспекции, т.е. она необходимо имеет терапевтическую функцию»<sup>101</sup>.

<sup>97</sup> Франк С. Л. Реальность и человек. – СПб.: РХГИ, 1997. С. 59.

<sup>98</sup> Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник: 1984-1985. – М.: Наука, 1986. – С. 112-114.

<sup>99</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 16.

<sup>100</sup> Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. С. 228.

<sup>101</sup> Сендерович С. Внутренняя речь и терапевтическая функция в лирике // Revue des Études Slaves. – Paris, 1987. – P. 325.



Вместе с тем было осознано, что онтологическое несовершенство человека не позволит довести до конца ни один порыв к самовосполнению: «И здесь – в процессе писания – автор избывает себя несчастного и свое несовершенство. Но одновременно – в силу неудержимости и бесконечности внутреннего порыва к самораскрытию – каждый акт выговаривания ведет к новому состоянию несовершенства и несчастья»<sup>102</sup>. В самой сердцевине модернистского проекта обнаружилась его принципиальная нереализуемость. Для обретения духовной целостности и фундированности в бытии «экстаза» оказалось недостаточно. Сама идея трансцендирования предполагала сохранение границ, которые «экстаз» только отдалил, но не снял. Прейти оказалось возможным любую данность, но не себя самого.

Понимание сущностной ограниченности человека присутствовало внутри модернистского проекта, но изначально не было окрашено в нем драматическими тонами. Так, еще Эллис отмечал, что «жажда абсолютного, совершенного <...> всегда остается неудовлетворенной, ибо сам человек в границах земного неизменно относителен»<sup>103</sup>. Схожим образом выстраивается и логика Б. Пастернака: «Наслаждение не покрывает собою ... желания, которое питает творчество, и оно остается неутоленным поверх него, как высокая коса, выступившая над приливом»<sup>104</sup>. С течением времени, однако, акценты стали расставляться иначе. Когда хаос бытия стал «нормализованным», когда стало очевидно, что «художественное творение открывает доступ в “сферу высших смыслов” лишь на время, равное времени своего завершения»<sup>105</sup>, пафос модернизма иссяк. На первый план вышла не преобразующая потенция творчества, а его трагедийная суть, «разрыв между творческим актом и его результатом», разнонаправленность «текучей жизни и чуждых ей образований духа»<sup>106</sup>.

То, на чем зиждилось единство модернистского проекта – убежденность в освобождающей и житнетворящей силе трансцендирования – оказалось опровергнуто логикой творчества. Требования, предъявляемые и к художнику, и к субъекту художественной рецепции, обнаружили свою несоотнесенность с человеческими возможностями. Новый виток развития искусства оказался соотнесен, как можно умозаключить из первичного анализа художественных деклараций, с идеей *незавершаемого трансцендирования* – самопреодоления неокончательного и ничем не гарантированного. Исходные координаты развертывания художественного поиска тем самым были кардинально скорректированы. Эта гипотеза, разумеется, нуждается в проверке, однако уже в порядке первого приближения к материалу можно обозначить несколько аргументов в ее пользу.

---

<sup>102</sup> Сегал Д. Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*. – 1981. – Vol. V/VI. – С. 186-187.

<sup>103</sup> Эллис. Русские символисты. – Томск: Водолей, 1998. с. 92, 197.

<sup>104</sup> Пастернак, Б. Л. <Набросок> // Пастернак Б. Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. С. 257.

<sup>105</sup> Козюра Е. О. Культура, текст и автор в творчестве Константина Вагинова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2005. С. 7

<sup>106</sup> Фаустов А. А. Герменевтика личности и этика литературного произведения // *Филологические записки: вестник литературоведения и языкознания*. – 2004. – Вып. 21. – С.5.

Во второй половине XX века на первый план вышел вопрос, актуализированный еще Л. Шестовым: «Откуда порядок? Почему порядок, а не хаос и беспорядочность?»<sup>107</sup> Этот вопрос, вопрос об *онтологических основаниях порядка* – и природного, и культурного, – приобрел статус магистрального в размышлениях М. Мамардашвили. В его истолковании любой порядок неизбежно распадается, поскольку хаос онтологически первичен: «У наших чувств есть порог чувствительности и сами по себе <...> они не могут сохраняться, все рассеивается»<sup>108</sup>. Трансцендирование, понятое как «выход человека за данную ему стихийно и натурально ситуацию», позволяет «установить какой-то порядок», но «полнота бытия» в этом акте достижима только при условии «полноты воли», а этим человек располагать не может: ему «не на что положить вне самого себя»<sup>109</sup>.

В этой связи, как указывает О. Седакова, возникает специфическая метафизическая установка – *героика эстетизма*: «Героизм держит мир. Это слово – *держание* – очень важное слово Мамардашвили, очень дорогое для него. Эта тема вызывает образ мифического держателя мира, Атланта: если он дрогнет, небо рухнет на землю. <...> Топос держания – мучительно фиксированная, предельно напряженная точка. И если герой держит мир, это значит, что он его *не принимает*. <...> Мир как принятый держится сам»<sup>110</sup>.

В литературной критике 1970-х близкая модель мировосприятия появляется в ряде работ Б. Иванова, акцентирующего необходимость хаоса и как условия развития культуры, и как условия личного самоопределения. Неприятие действительности «авторитета» с его «декоративным» истолкованием свободы для «человека культуры» означает постоянную выдвинутость в распавшуюся действительность: «Человек культуры вновь и вновь в персонифицированной форме переживает глобальный факт – выброшенность в нечеловеческий мир, в этом акте выхождения за все готовые смыслы он вновь и вновь повторяет в своей простоте и чистоте историю “заселения мира”, очеловечение, обетование его. <...> Социально ориентированный человек, исчерпывающе характеризуя себя, скажет: “В начале было Слово”, но в начале был Хаос и человек, который вошел в него и обозначил»<sup>111</sup>.

Говорить с современником писателю следует только исходя из «радикально личного опыта, <...> не прикрываясь ни цитатами, ни отсылками»; «никакое представительство не может представлять личность другого и других ни перед будущим, ни перед Богом, ни перед народом, в “представительстве” – социальная форма идеи отчуждения»<sup>112</sup>. Будучи спроецирован в плоскость художественной практики, этот тезис приводит к апологии «неканонического творчества»: «Каждый обладает опытом, в

<sup>107</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2000. – С. 463.

<sup>108</sup> Мамардашвили М.К. Введение в философию // Мамардашвили М.К. Мой опыт нетипичен. – М.: Азбука, 2000. – С. 43.

<sup>109</sup> Там же, С. 53.

<sup>110</sup> Седакова О. Героика эстетизма // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 317-318.

<sup>111</sup> Иванов Б. Две ориентации // Часы. – 1976. – №1. – С. 335.

<sup>112</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 96.

котором главную роль играет случайность <...> Этот опыт намекает индивиду на неизвестные силы и смутные смыслы, и противостоит тотальному целому – мифу, идеологии, философии <...> Неканоническое творчество – отсеивание всего того, что ложно, неточно, неискренне и т.д. – не идентично эстетическому переживанию. Для такого творчества догматическое разделение формы и содержания, поэтической и непоэтической действительности не имеют смысла»<sup>113</sup>.

Реальность, с которой столкнулся автор «другой», а затем и «актуальной» литературы, – это реальность *самовоспроизводящейся деструктивности*, в которой никакое «прозрение» не изменяет бытия необратимым образом. Так, М.Айзенберг подчеркивает, что в основе новой поэзии лежит «не полная уверенность, а преодоленное сомнение <...> в возможности собственного существования», причем «преодоленное не раз и навсегда, а именно *раз*: здесь и теперь, в разовом художественном событии»<sup>114</sup>. С. Гандлевский, говоря о «метафизике поэтической кухни», тоже ставит акцент на разовости трансцендирования: «соприкосновение со стихией гармонии поднимает писателя <...> туда, где мир предстает не броуновским движением, а осмысленной картиной»; но если «истина есть состояние», то, как и любое состояние, она неизбежно будет утрачена<sup>115</sup>. В этом смысле знаковой для современной культуры метафорой может считаться метафора горизонта. Если для классического модернизма горизонт, по свидетельству Б. Гройса, соотносился с моментом перешагивания через человеческую ограниченность, то для современной культуры он является маркером «границы, которую невозможно преодолеть именно потому, что она не стоит на месте»<sup>116</sup>, маркером дезориентированности и прерванного развития.

В этой связи качественное различие между модернизмом и авангардом, с одной стороны, и неомодернизмом, с другой, можно усмотреть в *отношении к ревизии «финалистского» сознания*. В той мере, в какой оба этапа реализуют модель «неклассического художественного сознания», они одинаково предполагают радикальную постановку под вопрос всех «ставших» форм культуры. Однако модернизм и авангард, превращая «жизнь в экстазе» в «долг» художника, исходят из того, что акт трансцендирования необратимым образом изменит и мир, и человека, и в этом смысле «остановит» историю. Проективная, утопическая слагаемая модернистского и авангардного сознания, таким образом, отвергала «финализм» предшествующей культуры во имя своего собственного. Неомодернизм снимает последнюю «телеологическую» устремленность культуры, постулируя принципиальную незавершенность любого миропреображения. Глобальные житнетворческие проекты невозможны в нем не в силу отказа от трансцензуса, а в силу того, что всякое «плавление жизни» возможно толь-

<sup>113</sup> Иванов Б. Каноническое и неканоническое искусство // Часы. – 1979. – №16. – С. 146.

<sup>114</sup> Айзенберг М. Предисловие // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Baltrus, Новое издательство, 2005. – С. 8.

<sup>115</sup> Гандлевский С. Метафизика поэтической кухни // Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – С. 407-408.

<sup>116</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 76.

ко здесь и сейчас, и его результаты не выходят за рамки этого *hic et nunc*. Типология мышления предшествующей эпохи подвергается пересмотру именно с этих позиций.

В современной ситуации, исходящей из тезиса, что текст – это лишь «партитура чтения» (Х.Р. Яусс), параметры объективности задаются возможно более детальным очерчиванием предпосылок анализа. Гипотеза об изменившемся отношении к трансцендированию как основе для различения модернизма / авангарда<sup>117</sup> и неомодернизма требует уточнения предмета, плана и методологии исследования.

Поскольку описанная выше смена смысловых координат представляет собой комплексный процесс, охватывающий самые разные стороны художественного сознания, искомым *предмет* можно определить как единство *художественной практики и автометаописания*. Естественность такого хода предопределена тем качеством «неклассического художественного сознания», которое Д. Сегалом было определено как объединение в литературе двух функций: «функции моделирования первого порядка», когда литература «создает “модель” внетекстового мира» и функции «моделирования моделирования», когда «литература рассматривает, описывает, оценивает различные варианты <...> моделирования первого порядка»<sup>118</sup>.

В этой связи исследование неомодернизма как художественной эпохи строится на постоянном сопряжении и взаимном опосредовании автометаописания и художественной практики. Поскольку же логика этой эпохи реконструируется нами с неизбежной оглядкой на первую треть XX века, композиционно структура каждого из фрагментов работы включает два шага: соотнесение модернистских / авангардных посылок с ключевыми идеями неомодернизма и расподобление тенденций «другой»<sup>119</sup> и «актуальной»<sup>120</sup> поэзии внутри неомодернизма.

Обозначение уровней исследования в работе осуществляется с учетом теоретических посылок, обобщающих современные исследования «неклассического художественного сознания». Принцип жизнотворчества, приведший к размыванию привычных границ между искусством и жизнью, потребовал от исследователей модернизма расширения области ана-

---

<sup>117</sup> Противопоставление модернизма и авангарда в нашей работе не акцентировано, поскольку в совокупности они рассматриваются нами как целостный этап развития «неклассического художественного сознания», противопоставленный неомодернизму. Тем не менее, мы, разумеется, учитываем сложившуюся традицию их разведения, в котором акцентируются противопоставление «шифровки» и «дешифровки» (Е. Фарыно), семантики и прагматики текста (М. Шапир), «жизнотворчества» и «жизнестроения» (Х. Гюнтер) и др.

<sup>118</sup> Сегал Д. Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*. – 1981. – Vol. V/VI. – P. 155.

<sup>119</sup> Выбирая этот термин из обширного синонимического ряда, связанного с поэзией самиздата, мы в первую очередь ориентируемся на работу: Седакова О. Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин // Седакова О. Прозе. – М.: Эн Эф Кью /Ту Принт, 2001. – С. 684-704.

<sup>120</sup> Используя это словообозначение, мы связываем с ним не радикальные практики 1990-2000-х, форсирующие инновативность, а всю совокупность художественных стратегий этого периода, в той или иной мере наследующих модернистскую и авангардную традиции. Ср.: Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения // *Новое литературное обозрение*. – 2003. – №62. – С. 57-76.

лиза. От имманентного описания поэтики были сделаны шаги, с одной стороны, в сторону выявления и систематизации эстетических и метафизических предпосылок творчества<sup>121</sup>, с другой стороны, в сторону осмысления делания, творческой практики как процесса<sup>122</sup>. Поэтому, описывая неомодернизм в его исторической динамике, целесообразно рассматривать в трех основных ракурсах: *эстетическом и метафизическом, художественном и текстовом*. При этом очевидно, что каждый из этих ракурсов будет несколько модифицировать предмет исследования.

Уровень метафизики и эстетики – это прежде всего уровень универсалий, «*паракатегорий*»<sup>123</sup>, фиксирующих в наполовину образной, наполовину понятийной форме актуальные эстетические смыслы. На этом уровне в качестве аспектов исследования мы выделяем типологию конфликта, поэтологию и проблему субъектности, осмысление эстетического идеала и принципы моделирования будущего.

Художественный уровень – это уровень воспроизводимых моделей упорядочения образно-смыслового плана, т.е. уровень «*проектов*», отражающих сведение в модернистском сознании «генеалогического дискурса (причина-следствие) к телеологическому (средство-цель)»<sup>124</sup>. В этой связи нас будут интересовать онтология мира, явленная в художественном видении, художественная аксиология и язык переживания.

Уровень текста – это, продолжая ту же логику, уровень креативных «*стратегий*», т.е. принципов рефлексивного вмешательства в текст, позволяющих автору выйти к своей субъектности<sup>125</sup>. На этом уровне будут исследованы структура аудитории и рецептивные горизонты текста, принципы текстопостроения, прагматика текста и его взаимодействие с разнообразными медиа.

Обобщающим понятием, вбирающим в себя все эти разноплановые явления, нам представляется понятие *порождающей модели*. Термин «модель», активно использовавшийся в рамках структуралистского подхода к литературе, неоднократно подвергался критике за свою смысловую непрозрачность<sup>126</sup>. Ниже с этим термином будет связываться исключительно «принцип смыслового порождения»<sup>127</sup>, определяющий типологическое родство литературных явлений, их возводимость к одному первообразу.

---

<sup>121</sup> Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х -1920-х гг.: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2002. – С. 6

<sup>122</sup> Грякалова Н. Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х гг. (Поэтика. Жизнетворчество. Историсофия): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – СПб., 1998. – С. 3.

<sup>123</sup> Бычков В.В. Эстетика. – М.: Гардарики, 2004. – С. 469.

<sup>124</sup> Деготь Е. Вирус мимезиса.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/14/virus-mimesisa> (дата обращения: 13.05.2012).

<sup>125</sup> Тюпа В. Эволюция художественной рефлексии как проблема исторической поэтики // Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1988. – С. 5.

<sup>126</sup> См., напр.: Аймермахер К. Понятие модели в литературоведении // Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. – М.: РГГУ, С. 56-70.

<sup>127</sup> Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – С. 66-67.

Логика исследования делает наиболее предпочтительной такую методологию анализа, которая позволяет сочетать внимание к факту как средоточию разнопорядковых детерминаций и возможность выхода к широкому теоретико-литературному обобщению. В этой связи в работе наличествуют два важнейших методологических ориентира.

Это, во-первых, принципы феноменологического литературоведения и рецептивно-эстетической школы, в соответствии с которыми литературные явления до всякого литературоведения уже являются «запечатлением своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя»<sup>128</sup>. Во-вторых, это принципы структурно-семиотического литературоведения, в рамках которого осмысление литературного процесса связывается с ответом на вопрос, «каковы те правила семантических трансформаций, которые варьируются <...> в границах одного и того же ансамбля смыслов»<sup>129</sup>. Первый подход позволяет сохранять контекстуальное видение историко-литературного факта, выявлять его включенность в разноуровневые художественные процессы; второй предоставляет возможность рассматривать факт в его типологической обобщенности, соотносить с масштабными сдвигами в художественной семантике.

Широта материала, очевидно, делает невозможным исчерпывающий охват всех значимых поэтических имен. В стремлении уйти от чрезмерной фрагментарности картины в работе сделан акцент на реконструкции типологически значимых тенденций художественного процесса, в контексте которого отдельные практики соотнесены как варианты решения общей для эпохи творческой задачи.

---

<sup>128</sup> Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. – М. Языки русской культуры, 1997. – С. 26.

<sup>129</sup> Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем // Смирнов И.П. Смысл как таковой. – СПб.: Академ. проект, 2001. – С. 15.

## ГЛАВА 1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ НЕОМОДЕРНИЗМА

### § 1.1. Типология конфликта

Важнейшая задача модернистской культуры – поиск путей преодоления отчуждения. Мысль о том, что «противоречия нашего ума и сердца неразрешимы»<sup>130</sup>, для модернизма неприемлема, но это сильнейший стимул к поискам «единого в единой душе человека». Остроту проблеме придавала такая трактовка отчуждения, при которой вся ответственность за утрату контакта с реальностью перекладывалась на «несчастное сознание». Для серебряного века «быть непоправимо несчастным – постыдно»<sup>131</sup>, это признак неумения оказаться выше жизненной данности.

Преодолению трагизма индивидуальности призвано было способствовать достижение экстатического бытия. В художественном сознании эпохи такое бытие соотносилось прежде всего с танцем. «Танец – это выражение радости, – замечал М. Волошин. – Радость скрыта в теле. <...> Трагизм весь сосредоточился в лице. Его надо скрыть»<sup>132</sup>. В том метафорическом контексте, который возник вокруг танца, ему приписывалось исключительное значение. Он должен был стать «внешним преображением всей человеческой деятельности», посредством которого «вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы <...> не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно»<sup>133</sup>. Фактически танец стал метафорой изживания конфликтности бытия, чувственно конкретным образом разрешения его противоречий.

Как указывает В. Абашев, для культурного сознания серебряного века «в танце изживаются мучительные противоречия “я” и космоса, “я” и социума, наконец – души и тела»<sup>134</sup>. Преодоление противоречивости вводит человека в состояние «одержания бытием», «в котором сопрягаются мудрость и природная непосредственность, в котором радостно осуществляется полнота жизни». Как следствие, экстатическая бытийственность танца делает возможным не только «воссоединение с самим собой», но и

<sup>130</sup> Мережковский Д.С. Акрополь // Мережковский Д.С. Акрополь. – М.: Книжная палата, 1991. – С. 24.

<sup>131</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2000. – С. 491.

<sup>132</sup> Волошин М. История моей души. – М.: Аграф, 1999. – С. 77.

<sup>133</sup> Дягилев С. Еще о балетных итогах // Сергей Дягилев и русское искусство: в 2-х т. – М.: Изобразит. искусство, 1982. – Т.1. С. 214.

<sup>134</sup> Абашев В.В. Танец как универсалия культуры серебряного века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. – Пермь: Перм. ун-т, 1993. – С. 9-10.

приобщение к «стихии мировой жизни»<sup>135</sup>. Схожее значение танец получил и в сознании европейского модернизма. В «экстатическом упоении движением, – пишет G. Brandstetter, – тематизируется <...> картина деперсонализации и деструкции границ “я”»; танец выступает «методом экстазирования», в котором «расшатывание стабильных “я”-структур» служит пробуждению воспоминаний «об архаически-творческих силах»<sup>136</sup>. К этой позиции близка оценка S. Grimm: «Танец выступает как “место”, в котором телесность и субъективность вступают в игру, приметы которой определяют авангардистское целенаправление»<sup>137</sup>.

Всеевропейский резонанс метафоры танца во многом объясняется воздействием Ф. Ницше. Для философа танец – это возможность подняться над пошлостью бытия, преодолеть косность мышления, победить сомнение: «Я поверил бы только в такого бога, который умел бы танцевать. И когда я видел своего демона, я находил его серьезным, тяжелым, глубоким и торжественным: это был дух тяжести»<sup>138</sup>. Как и всякое творчество, танец имеет своей предпосылкой страдательное саморазъятие: «Нужно носить в себе хаос, чтобы быть в состоянии родить танцующую звезду»<sup>139</sup>. Экстатическое состояние выступает и предельным воплощением жертвенности, и ее преодолением. Переход в танце в иной режим существования связан с «выпадением» из человеческого измерения, с «синтезом бога и козла в сатире», а одновременно – с преодолением границы между субъектом и объектом творчества: «человек уже больше не художник, он сам стал художественным произведением»<sup>140</sup>.

В отечественном контексте метафора танца получила новые акценты. Для М. Волошина танец – прообраз целостного, полнокровного бытия, отсутствие которого опустошает культуру: «Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца»<sup>141</sup>. Формой преодоления «раздробленности» выступает возвращение телесности ее выразительной, эстетической сути: «Надо, чтобы все тело стало лицом. В этом тайна эллинской красоты <...> Танец – такой же священный экстаз тела, как молитва – экстаз души»<sup>142</sup>. Вовлечение телесности в пространство самосознания рассматривается как одна из ближайших задач танца: «душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил <...> может быть оформлен и осознан, когда

<sup>135</sup> Там же, С. 8, 10.

<sup>136</sup> Brandstetter G. Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. – Frankfurt/M., 1995. – S. 275.

<sup>137</sup> Grimm S. Leibliche Extase als Lebenspraxis: Zur Bedeutung von Tanz und Gebärde in der literarischen Avantgarde // Avantgarden in Ost und West: Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900. – Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2002. – S. 94.

<sup>138</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – С. 37.

<sup>139</sup> Ницше Ф. Там же, С. 15.

<sup>140</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 39, 56.

<sup>141</sup> Волошин М. Айседора Дункан // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 395.

<sup>142</sup> Волошин М. О смысле танца // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 397.



человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано тело»<sup>143</sup>.

Свои вариации на тему танца предложил и А. Ремизов. Для него танец – феномен, отрицающий тяготение, в чем бы оно ни выражалось, упоение свободой: «"Танец-пляс" значит выющийся взлет, вскипающий под плеск-хлопанье. <...> Душа танца – вскипь-восторг»<sup>144</sup>. Окрыленность танцующего расподобляет его «я», делая его неузнаваемым, поскольку танец всегда инобытиен по отношению к повседневности: «Без колдовства нет танца <...> чаруя, танец уводит в сказку, захлестывает в неправдошный чудесный круг. <...> Танцующий всегда нарушает дневную привычную мерку»<sup>145</sup>. «Магическое» приобщение к творящим силам бытия и неостановимое движение оказываются синонимами жизни, явленной в своей полноте: «Весь живой мир танцует – начало и конец жизни. <...> Танец – опьянение, цвет и песня жизни»<sup>146</sup>.

Метафора танца, обнаруживая множество смысловых валентностей, вовлекала в поле своего влияния смежные эстетические идеи. Одной из них была идея ритма как звена, посредствующего между миром природы и культуры, внеэстетической и эстетической реальности: «Ритм требует синтеза, синтеза духа и тела, синтеза работы и игры. Он родился из синкретизма, то есть из слиянного существования недифференцированных элементов»<sup>147</sup>. Не менее значимой была идея жеста как формы выявления заключенной в телесности экспрессии и предпосылки художественного освоения ее пластики: словесная «живопись ... рождена из движения, из перемещения тела, из огляда предметов <...> из «музыки» и даже танца»<sup>148</sup>.

В художественном сознании модернизма образ танца выступал моделью экстатической гармонии. Танец – акт трансцендирования, «граница и вместе с тем соединение между миром человека и "дочеловека"»<sup>149</sup>; форма абсолютного выявления творческой индивидуальности, сущей в «танце: смыслов, слов <...> всего тела»<sup>150</sup>. Но предлагаемая танцем гармония была лишена универсальности: преобразование бытия осуществлялось ценой отказа от сферы этического: в стихии танца «не слышишь пляски смерти костлявой <...> не веришь больше в проклятие греха»<sup>151</sup>. Неспособность модернизма совместить личностное и имперсональное, наслаждение и долг определила его остро антиномический характер. Дихотомической парой идеи *танца* оказалась идея *греха*, получавшая с течением времени тем

<sup>143</sup> Там же, С. 399.

<sup>144</sup> Ремизов А. Пляшущий демон // Ремизов А. Огонь вещей. – М.: Советская Россия, 1989. – С. 233.

<sup>145</sup> Там же, С. 235-236.

<sup>146</sup> Там же, С. 237.

<sup>147</sup> Мандельштам О. Э. Государство и ритм // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. I. – С. 210.

<sup>148</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. – С. 140.

<sup>149</sup> Розанов В. Балет рук // Розанов В. Среди художников. – М.: Республика, 1994. – С. 183.

<sup>150</sup> Цветаева М. Пленный дух // Цветаева М.: Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4. Кн. 1. – С. 237.

<sup>151</sup> Евреинов Н. Pro scena sua. – Пг., 1915. – С. 99.

больший резонанс, чем менее убедительной казалась мысль об экстагическом преображении реальности.

Для русского модернизма сфера художественного творчества неотделима от религиозной сферы: «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного»<sup>152</sup>. Но если искусство заявляет себя как теургия, проблема греха оказывается для него важнейшей, вбирающей проблемность бытия как таковую: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал <...> пресуществить нашу действительную жизнь»<sup>153</sup>. Положение художника, поскольку он избирает онтологическую ущербность человеческой природы, оказывается в этой связи глубоко двойственным. С одной стороны, отождествление искусства и теургии, при котором произведение воспринимается как «формула, <...> властная заклясть бытие»<sup>154</sup>, создает соблазн самообожествления. С другой стороны, поскольку современное состояние человеческого духа рассматривается как глубоко проблемное, в творческом самосознании укореняется мысль, что «всякое бытие, кроме бытия самого Бога, есть грех и подлежит вечному возмездию»<sup>155</sup>.

Неоднозначность ситуации усугубляется тем, что понятие греха в модернизме вовлекается в процесс «метафоризации богословских понятий»<sup>156</sup>. В русской традиции представление о грехе по сути выступает первичной формой освоения ситуации отчуждения. Самосознание грешника – расколотое, лишенное бытийных оснований, проникнутое чувством вины – оказывается моделью для нового – модернистского – понимания субъектности, в котором и идентичность, и волевая стянутость «я» в единый центр сомнительны и проблемны. Представление о грехе как бытию вне мира и вне Бога, идея первородного греха как проклятия, не преодолеваемого никаким личным усилием, явились значимыми компонентами в построении этой модели. На правомерность подобной интерпретации с определенностью указывает семантика словоупотребления.

Так, известное признание В.Розанова: «Через грех я познавал все в мире и через грех (раскаяние) относился ко всему в мире»<sup>157</sup> – оказывается вписано в широкий контекст его рассуждений о несовершенстве человека, о «неустойчивом равновесии» земного бытия: «Жизнь происходит от “неустойчивых равновесий”. Если бы равновесия везде были устойчивы, не было бы и жизни. Но неустойчивое равновесие – тревога, “неудобно мне”, опасность. Мир вечно тревожен, тем и живет»<sup>158</sup>. Сознание греховности ценно тем, что открывает глаза на ограниченность человека, позволяет осознать неправомерность любых притязаний на личностную исключи-

<sup>152</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 122.

<sup>153</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 89.

<sup>154</sup> Бахтин Н.М. Пути поэзии // Бахтин Н.М. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 20.

<sup>155</sup> Бахтин Н.М. Паскаль и трагедия // Бахтин Н.М. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 31.

<sup>156</sup> Паперно И. О природе поэтического слова // Литературное обозрение. – 1991. – №1. – С. 30.

<sup>157</sup> Розанов В. Уединенное // Розанов В. Метафизика христианства. – М.: АСТ, 2000. – С. 432.

<sup>158</sup> Розанов В. Опавшие листья. – С. 469.

тельность. Закономерно, что в розановских рассуждениях «никакой человек не достоин похвалы», «всякий человек достоин только жалости»<sup>159</sup>. Мир самосознания, по Розанову, ущербен, противоречив, лишен субстанциальности; единственное, что выводит его из состояния «греховности», – молитва: «*Сущность* молитвы заключается в признании глубокого своего *бессилия*, глубокой ограниченности. Молитва – где “я не могу”; где “я могу” – нет молитвы»<sup>160</sup>.

Не менее выразительна и феноменология греховного сознания у П. Флоренского: «Грех – момент разлада, распада и развала духовной жизни. Душа <...> теряется в хаотическом вихре своих состояний, переставая быть субстанцией их»<sup>161</sup>. Греховность – вынужденная сосредоточенность на «внутреннем», болезненная неспособность к трансцендированию: «Грех – в нежелании выйти из состояния самотождества»<sup>162</sup>. Неспособность контролировать себя и соотносить свое «я» с системой культурных конвенций «достраивается» полной неспособностью ориентироваться в мире, отчуждением от смысла: «Грех есть непрозрачное <...> Одним словом, грех есть то, что лишает возможности обоснования и, следовательно, разумности»<sup>163</sup>.

Такое «пластическое» представление о грехе, равно как и его расширительное истолкование, сделали возможным появление парадоксального феномена – «мистического безбожия», о котором в ретроспективе подробно писал С. Маковский. «Самодовлеющая религиозная тревога», по свидетельству С. Маковского, окрашивала художественный поиск даже тогда, когда религиозные догматы подлежали последовательному отвержению. «Состояние духа, отрицающее себя во имя рассудка и вечно настороженного отношения к мирам иным» оказалось теснейшим образом связано с проблемой совести, с «трагическим ощущением обреченности мира»<sup>164</sup>.

Для И. Анненского, искавшего, по словам С. Маковского, «святыни без божества», острое чувство личной вины и сознание невозможности прощения оказывается стержнем самосознания. Немаловажно, что у И. Анненского переживание вины было важно безотносительно к факту нравственной ошибки. Если поэт «берет на себя грехи мира, то <...> лишь потому, что не может не бремениться его муками»<sup>165</sup>. Трагическая вина, полагает поэт, всегда является условием становления духовности и по значимости перекрывает собственную первопричину: «Преступление есть нечто лежащее вне человека, который его совершил»<sup>166</sup>.

<sup>159</sup> Розанов В. Уединенное. – С. 451.

<sup>160</sup> Розанов В. Опавшие листья. – С. 452.

<sup>161</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – С. 159.

<sup>162</sup> Там же, С. 160.

<sup>163</sup> Там же, С. 161.

<sup>164</sup> Маковский С. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века». Художественная критика. Стихи. – М. Аграф, 2000. – С. 152, 155.

<sup>165</sup> Анненский И.Ф. Достоевский // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 240.

<sup>166</sup> Анненский И.Ф. Искусство мысли // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 192.

Такое истолкование греха позволяет по-новому взглянуть на проблему модернистского *демонизма*. Образ художника-одержимого, художника-соблазнителя был широко распространен и в сюжетики декаданса, и в авангардной литературе. Традиционное понимание этого образа только как знака «эмансипации» от морали<sup>167</sup>, как представляется, открывает лишь одну сторону проблемы, поскольку демонизм может рассматриваться не только как роль, но и как судьба, данность, с которой художник не в силах бороться. Релевантность двойного понимания этой универсалии в полной мере подтверждается художественными декларациями серебряного века.

Идея нейтрализации греха всегда присутствовала в модернистском сознании. В рамках модернистской эпохи сакральные тексты, по замечанию Л. Шестова, нередко казались «безыскусственными и бледными, заповеди – предназначенными для тех, кому еще нужно питаться жидкой пищей»<sup>168</sup>. В этой связи вполне закономерными были и попытки их радикального переосмысления, и попытки обоснования чисто эстетического измерения человеческого существования. Характерно в этом отношении истолкование О. Бердслея С. Маковским: «Греха нет в образах Бердслея. Они порочны, но не греховны. Они “по ту сторону” морального. В них – демонизм аморальных, интеллектуально-чувственных соблазнов»<sup>169</sup>.

Однако даже если полярная заряженность этического сознания принимается в расчет, проблема ответственности, тем не менее, может не ставиться. П. Флоренский, рассуждая об искуплении, разрешает противоречие правосудия и милосердия Божия тем, что противопоставляет грех и согрешившего<sup>170</sup>. В сознании русского модернизма такое восприятие личности позволяло разводить человеческое и творческое, оправдывать спутанность духовного бытия интенсивностью творческого поиска. Подобное смещение акцентов отчетливо читается, в частности, в рассуждениях Д. Мережковского: «...есть такая святость в человеческом страдании, которой уже не может возвысить никакой подвиг и унижить никакое преступление»; здесь человек «будто не себя любит в себе, а ему самому еще неведомое»<sup>171</sup>.

Субъективная религиозность модернизма оказывалась далека от ортодоксии даже там, где стремилась к ней приблизиться. Даже если грех воспринимался как реальность, он еще не предполагал изобличения. Аксиоматическая для религиозного сознания мысль, что «греховность, как и праведность, оказывает воздействие только на человека»<sup>172</sup>, была перетолкована как свидетельство в пользу самоспасения. Если греховность – это реальность субъективная, то она вполне соотносима с логикой рефлексив-

---

<sup>167</sup> Ханзен-Леве О. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – М.: Академический проект, 1999. – С. 299-344.

<sup>168</sup> Шестов Л.И. Вячеслав Великолепный // Иванов В.И. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 669.

<sup>169</sup> Маковский С. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Воспоминания и статьи и Бердслея. – М.: Игра-техника, 1992. – С. 255.

<sup>170</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М.: АСТ, 2003. – С. 191, 201.

<sup>171</sup> Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский // Мережковский Д. Л. Толстой и Достоевский. Вечные странники. – М.: Республика, 1995. – С. 208, 172.

<sup>172</sup> Иванов М.С. Грех // Православная энциклопедия. – М.: Православная энциклопедия, 2006. – Т. XII. – С. 331.

ного «снятия». В ранних дневниковых записях З. Гиппиус проблема греха примечательным образом соотносится не с идеей раскаяния, а с идеей недостаточности самосознания: «Грех есть только один – самоумаление»<sup>173</sup>.

Тем не менее, несмотря на приведенные рассуждения, нет оснований полагать, что модернистское сознание было нацелено на релятивизацию представлений о грехе. Эстетизм как тип мирозерцания, будучи доведен до логического конца, обнаружил несамодостаточность субъективности. Когда конфликт с реальностью приобрел не только внешнее, но и внутреннее измерение, когда предметом отрицания оказалась не только помраченность мира, но и личностная расколотость, проблема греховности приобрела ранее не свойственное ей экзистенциальное измерение.

Характерно, что уже в «диаволическом символизме» трактовка демонизма оказывается далека от стереотипов о поэте-богоборце. Так, К. Бальмонт увязывает демонизм с непреодолимой противоречивостью бытия, с тяготением человека к «оборотной» стороне истины. «Замкнутость в правильности» – только «один из моментов нашей духовной жизни»; другой, являющийся, «быть, может, еще большей правдой», – «бесконечность враждебно сталкивающихся разнородных сущностей»<sup>174</sup>. «Интимную сущность богоотступного кощунственного зла» тем самым составляет не столько тяга к преступному, сколько жажда нового опыта: «Царство безукоризненной стройности, без единого диссонанса, не давало бы ощущения свободы»<sup>175</sup>.

Не менее выразительны медитации на демонические темы в работах А. Блока. В его понимании демоническое неотделимо от творчества и мотивировано выходом из мира обыденности в мир «стихий». Лирика и «проклятая», и «светлая», поскольку ее основное устремление – *иное*: «Люди, берегитесь, не подходите к лирику. <...> Ваши руки отвалятся от дела, ваши уши оглохнут для всего, что не проклято»<sup>176</sup>. В этом смысле «душа всякого художника полна демонов»<sup>177</sup>. Потерянность в водовороте соблазнов – главная опасность творчества, превращающая искусство в «блистательный Ад»: «быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир <...> и мирам этим нет числа»<sup>178</sup>.

Еще один ракурс демонической темы предлагает эссеистика В. Ходасевича. В его интерпретации демоническое в творчестве – следствие желания «превзойти людей в добре и зле». Питательная среда демонического – «страсти»; именно «приступы слепой, зверской страсти» вовлекают читателя в череду духовных «мытарств»<sup>179</sup>. «Страсти» развоплощают все формы духовного порядка, но, поскольку искусство живет в мире

<sup>173</sup> Гиппиус З. Дневники. В 2-х кн. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн. 1. – С. 74.

<sup>174</sup> Бальмонт К. Поэзия ужаса // Бальмонт К. Горные вершины. – М.: Гриф, 1904. – С. 1.

<sup>175</sup> Бальмонт К. О чудовищах // Бальмонт К. Горные вершины. – С. 206.

<sup>176</sup> Блок А. О лирике // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – С. 131-132.

<sup>177</sup> Блок А. Генрих Ибсен // Блок А. Собр. соч. – Т. 5. – С. 316.

<sup>178</sup> Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собр. соч. – Т. 5. – С. 434, 433.

<sup>179</sup> Ходасевич В.Ф. Фрагменты о Лермонтове // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. – Т. 1. – М.: Согласие, 1996. – С. 433.

чувств, «страстность» оказывается вечным искусом: «тот, в ком ... демон не заключен от природы или кто его изгнал из себя, никогда не существовал или погиб как художник»<sup>180</sup>.

Столь широкий спектр интерпретаций «демонического», равным образом как и настойчивые попытки связать его с онтологией творческого сознания, разумеется, не могли не оказать обратного воздействия на богословскую мысль, где вторичная «перекодировка» смыслов привела к появлению работ, в которых модернистские художественные стратегии непосредственно истолковывались как формы «богоотступничества».

Распадение пластического единства бытия в новейшем искусстве часто истолковывалось как свидетельство богооставленности художника. Так, для С. Булгакова живопись Пикассо – «несомненно мистериальна», хотя и «в особом смысле»: «В творчестве Пикассо выражается религиозная мука и отчаяние <...> перед миром, как он есть без Бога и вне Бога: пафос тоски и энтузиазм тоски»<sup>181</sup>. Близкая оценка звучит и в заметке П. Флоренского об А. Блоке, где кризис творчества трактуется как плата за распад творческого «я», погружение в отрицающую себя субъективность. «Грех – опасность потери бытия <...> ибо зло не существует», и именно перед такой опасностью, с точки зрения П. Флоренского, поэт не устоял: настроение «уныния», жажда «абсолютного метафизического уничтожения» – неоспоримые свидетельства подверженности «прелести» и «бесовидению»<sup>182</sup>.

Истолкование «греха» как основополагающей проблемы «заброшенной» в бытие субъективности сущности и для позднего модернизма. Это неоспоримая данность как для поэтов «парижской ноты», так и для чинарей, постоянный предмет медитаций как в художественном, так и в философском дискурсе.

Для Б. Поплавского «чувство безблагодатности и греха» – один из основных мотивов: «Нет души, нет личности, нет «я», нет «моего», а только <...> водопад бывания, становления, исчезновения»<sup>183</sup>. Единственная попытка утвердить себя – нищета духа, героический аскетизм – оказывается бесплодной, не искупая ни потерянных связей с миром, ни внутренней дисгармонии: «Грех аскетизма изолировал тебя <...> Ты скован абсолютной темнотой греха»<sup>184</sup>. В философии Я. Друскина проблема греха также оказывается одной из центральных. В его истолковании осознание греховности неразрывно связано с обретением индивидуальности: «Узнав в грехе

---

<sup>180</sup> Ходасевич В.Ф. Автор, Герой, Поэт // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. – Т. 2. – М.: Согласие, 1996. – С. 381.

<sup>181</sup> Булгаков С.Н. Труп красоты // Булгаков С.Н. Сочинения: в 2 т. – Т.2. – М.: Наука, 1993. – С. 543.

<sup>182</sup> Флоренский П. О Блоке // Павел Флоренский и символисты: Опыт литературные. Статьи. Переписка. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 616, 625.

<sup>183</sup> Цит. по: Бердяев Н. По поводу «Дневников» Б.Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. – СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 153-154.

<sup>184</sup> Цит. по: Татищев Н. О Поплавском // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. – СПб.: Logos, Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 92.

свою наготу, я получил лицо – личность. Тогда я увидел и лицо Бога»<sup>185</sup>. Проблема в том, что, даже соглашаясь с налагаемой грехом ответственностью, человек не может стяжать благодати: «Я вижу: нет смысла и цели ни в чем – все бессмысленно <...> Это <...> мое субстанциальное греховное ничто – сам грех»<sup>186</sup>. Острота сознания греха, таким образом, оказывается прямо пропорциональна росту отчуждения; «кодой» в этой автометаописательной линии может служить высказывание Б. Пастернака: «Искусство не доблесть, но позор и грех», и оно «может быть <...> оправдано только громадностью того, что бывает иногда куплено этим позором»<sup>187</sup>.

Формирование метафизических координат неомодернизма происходило в совершенно иных исторических условиях. При этом само «сгущение» неомодернистских тенденций в литературе отнюдь не было одномоментным событием. Складывание неофициальной среды как системного целого было неотделимо от противоречивого процесса размежевания с советской литературой и набором ее институтов. Знаковым рубежом стал «кризис социальности»<sup>188</sup> в конце 1960-х гг. В обществе и культуре, как указывал Б. Иванов в работе «Две ориентации» (1977), отчетливо обозначились «социальный» и «за-социальный» «типы духовности». При этом последний тип характеризовал человека андеграунда.

В основе «социальной ориентации», по Б.Иванову, – признание конструктивного значения четкой социальной стратификации и связанного с ней распределения ролей. Производными от этой предпосылки оказываются абсолютизация «готового», «авторитетного» знания. «Социально ориентированный человек *верит*, что мир уже познан, описан» и в этом смысле совершенно «прозрачен»; признаваемый им «авторитет *сосредоточен вокруг целевой установки*», допускающей варьирование «приемов и способов достижения», но не пересмотр «догматики»<sup>189</sup>. Слабая сторона этого набора ориентиров – невосприимчивость к новому, которое, в конечном счете, всегда разрушает авторитет: «Социальный мир без подлинной, открытой неведомому <...> культуры <...> оказывается с “незащищенным тылом”, все более погружается в хаос», программируя «одиночество человека социальной ориентации»<sup>190</sup>.

«За-социальная» ориентация, напротив, исходит из предпосылки, что «глубина личности не может быть раскрыта в простоте социального положения – профессии, зарплаты, “автобиографии”»<sup>191</sup>. Стремление к самостроению изымает индивида из социальной стратификации; более того, – заставляет воспринимать «всякую предустановленность» как «опасный предрассудок»<sup>192</sup>. В пределе отказ от нормативности и регламентирован-

<sup>185</sup> Друскин Я. С. *Noli me tangere: о бесстыдстве* // Друскин Я.С. Вблизи вестников. – Washington: H.A.Frager&Co, 1988. – P. 127.

<sup>186</sup> Друскин Я.С. Сон и явь // Друскин Я.С. Вблизи вестников. – P. 70.

<sup>187</sup> Пастернак Б. Письмо Вяч. Иванову (1 июля 1958) // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 350.

<sup>188</sup> Мамонтов К. О поэзии С. Стратановского // Часы. – 1981. – №34. – С. 201.

<sup>189</sup> Иванов Б. Две ориентации // Часы. – 1976. – №1. – С. 311, 315.

<sup>190</sup> Там же, С. 348.

<sup>191</sup> Иванов Б. По ту сторону официальности // Часы. – 1977. – №8. – С. 221-222.

<sup>192</sup> Иванов Б. Две ориентации. – С. 326.

ности нацеливает на «необозначенную, неоформленную реальность» – на такое восприятие мира, в котором он предстает как «вечно творимый»<sup>193</sup>. Решимость на такое экзистенциальное «приключение» есть, по Иванову, главный способ «сохранить в себе человека»<sup>194</sup>.

Свобода людей «за-социальной» ориентации оказалась, однако, приобретением, за которое пришлось дорого заплатить; фактически это была «свобода вольноотпущенников, потерявших, не знающих, как собою распорядиться»<sup>195</sup>. Выдвинутое эпохой требование «органичного и цельного синтеза, в котором очищенные и преодоленные духовные искания, опирающиеся на идеи “серебряного века”, слились бы с новым почвенничеством»<sup>196</sup>, осталась нереализованной декларацией. При этом главным фактором, помешавшим этому, были отнюдь не суженность культурного горизонта или недостаток рефлексии на метафизические темы.

«Свобода вольноотпущенников» предполагала, что всю полноту знания о мире человек должен почерпнуть из своего собственного опыта. В этой связи традиционная для русской литературы «учительная» традиция приобретала весьма специфический вид. Характерно в этом смысле высказывание Е. Пазухина: «Вакуум, образовавшийся в культурной традиции, современный русский поэт заполняет даже не своим творчеством, а своей личностью. Искусство, выпавшее из своей “ячейки”, <...> восприняло свою изолированность как абсолютную свободу, а неопределенность границ как возможность беспрепятственного расширения, беспредельной власти над миром»<sup>197</sup>. Свобода не только раскрепостила сознание, но и сделала индивидуализм важнейшей посылкой искусства. Это обстоятельство, в частности, сказалось в дискуссиях о связи культуры и религии.

Дискуссии такого рода – характерная черта «неподцензурной» культуры, связанная с поисками субстанциальности, духовного авторитета. «Человеку нужно приобщиться к более надежной и весомой реальности, чем поток его индивидуальных ощущений», – пишет С. Юрьев, – и для него таким «столпом истины» оказывается религия, чуждая, как ему кажется, «безличности», несоизмеримости с человеком, а главное – всего «праздного, несостоящего, несерьезного»<sup>198</sup>. С. Стратановский, возражая против такой постановки вопроса, указывает на то, что «критика культуры возможна и желательна не только с точки зрения религиозного сознания, но и с точки зрения страдающего, “несчастливого” сознания». Важно сознавать, полагает поэт, что «спасение» есть не только в религии, но и в творчестве, хотя приходит оно «не через осознание мощи культуры, а через осознание ее слабости и бессилия»<sup>199</sup>.

---

<sup>193</sup> Там же, С. 322, 326.

<sup>194</sup> Там же, С. 335.

<sup>195</sup> Колкер Ю. Вольноотпущенники // Обводный канал. – 1984. – №6. – С. 185.

<sup>196</sup> Останин Б., Антонов В. // Останин В. На бреющем полете. – СПб.: Амфора, 2009. – С.267-268.

<sup>197</sup> Пазухин Е. Столпотворение. День... (О ленинградской «религиозной» поэзии 70-х – первой пол. 80-х годов) // Обводный канал. – 1985. – №7. – С. 139.

<sup>198</sup> Юрьев С. Мария и Марфа // Диалог. – 1980-1981. – №3. – С. 1-2.

<sup>199</sup> Голубев Н. Цветной туман // Диалог. – 1980-1981. – №3. – С. 20, 22.



В оценке перспектив взаимодействия культуры и веры, как указывал Е. Пазухин, сформировались две противоположные модели: «московская», с жестким противопоставлением «охранительно-традиционалистской» и «декларативно-демонической» линий, и «ленинградская», в которой отчетливо обозначилось стремление «к совмещению культуры и религии»<sup>200</sup>. И в одной, и в другой моделях, однако, набор проблем был одним и тем же и сводился к осмыслению ситуации абсолютной богооставленности, ничем не заполняемой метафизической «пустоты».

Понимание вторичности любых попыток саморефлексии в условиях прерванной культурной традиции поставило в центр внимания исследование предпосылок «остановившегося» времени и условий самореализации в нем. Наиболее емко исходная проблема, с которой в дальнейшем будет работать «неофициальная» культура, была сформулирована Б. Гройсом в работе «Гегель и экзистенциальная философия» (1976): «Теперь, когда все истинно, и утрачено различие между “да” и “нет”, а человек по-прежнему ограничен в своем познании и условиях существования, он теряет опору в мире, потому что не может быть везде и во всем. Он чувствует себя брошенным во время, тогда как вечность кажется ему ближе, чем История. Так возрождается дух античности и философия снова становится обучением смерти»<sup>201</sup>. Согласно формулировке Т. Горичевой, новая ментальность «исступленно» ищет «“метафизическое” и негативное», но, «не доверяя ничему, не верит и себе самой»<sup>202</sup>.

Подобная формулировка заставляет предположить близость этой посылки духу экзистенциальной философии, и, действительно, в автометаописании «культурного движения» иногда проскальзывают ссылки на своеобразный «лирический экзистенциализм»<sup>203</sup>. Реальность, однако, была далека от этого шаблона и внутри «неофициальной» культуры неоднократно предпринимались попытки критического анализа экзистенциализма. Наиболее последовательными на этом пути были Б. Иванов и Б. Гройс.

Во многом принимая экзистенциалистскую проблематику, Б. Иванов подвергает критической ревизии ответы, предложенные в рамках этой доктрины. В его интерпретации наиболее актуальное в экзистенциализме – не «миф, в котором ценность личности занимает высшее положение по отношению к другим реальностям» и не «описание индивида с точки зрения постоянных его опыта», а «скептическая редукция, высвобождающая человека от концептов отчужденного понимания»<sup>204</sup>. Экзистенциализм важен не как опыт осмысления «несчастливого сознания», а как попытка выявить в «стереотипах действия, слов, ожиданий» социальные ценности<sup>205</sup>. Запрос на преодоление «аффектированности мышления» человека «второй культуры» должен, по Иванову, сместить акценты на преодоление автоматизма созна-

<sup>200</sup> Пазухин Е. Ленинградский синтез // Обводный канал. – 1986. – №10. – С. 302-303.

<sup>201</sup> Глебов Б. Гегель и экзистенциальная философия // 37. – 1976. – №5. – С. 39.

<sup>202</sup> Горичева Т. Последняя философия Адорно // Часы. – 1977. – №5 (без пагинации).

<sup>203</sup> Бешенковская О. Волки и кролики // Часы. – 1981. – №33. – С. 213.

<sup>204</sup> Иванов Б. Возвращение парадигмы // Часы. – 1977. – №6 (без пагинации).

<sup>205</sup> Иванов Экзистенциализм? Мимо! // Часы. – 1977. – №10. – С. 165.

ния и поведения: «Экзистенциализм на предполагаемом пути культурного движения претерпит радикальную объективистскую интерпретацию»<sup>206</sup>.

Логика рассуждений Б. Гройса во многом иная: «Первородный грех экзистенциального философствования, – пишет философ, – состоит в том, что оно отреклось от опыта обязательного и неразрушимого. Романтически представив бытие-в-мире как свою собственную возможность, оно перестало видеть в нем арену встречи, от которой нельзя отвернуться. Его отстранение от мира в ужасе и отчаянии превратилось в утонченный самообман с тех пор, как перестало грозить разрывом с Богом»<sup>207</sup>. В деталях анализируя логику развития экзистенциальной философии, Б. Гройс указывает, в частности, на подмену феноменологического исследования личностного опыта фиктивными рациональными «проектами», которые, по видимости перемещая «я» «от решения к решению», в действительности ввергают его в череду «метафизических оплошностей» и ложных целей<sup>208</sup>.

Подобный пересмотр экзистенциализма сделал важнейшей приметой «неофициальной» культуры 1970-х неустойчивый баланс «редукции» и «аффекта», рационального и иррационального. Иррационализм в этом контексте получал свое оправдание как «противовес социальному давлению»<sup>209</sup> и соотносился с феноменологией «искренности». Искусство, как полагал Б. Гройс, «инструментально»: оно «служит устранению лицемерия»: создание всякого «нового произведения искусства есть создание нового орудия, гарантирующего искренность человеческой речи»<sup>210</sup>. При этом, как оговаривал философ, его понимание «искренности» не предполагало связи с «эмпирической истинностью», но было ориентировано на выявление условий, при которых «человек не сможет солгать, даже если бы захотел»; «искреннее» в такой интерпретации – это «невольное», то, «от чего человек не может удержаться, в отношении чего у него нет выбора»<sup>211</sup>.

Внимание к рефлексии было связано с ревизией «естественного сознания» как «наивного», «гедонистического», подверженного «этической анемии»<sup>212</sup>. Немаловажная роль в повышении роли «редукции», как указывал Б. Иванов, состояла и в сознательном отказе от «канонического» мышления, создающего «катехизисного индивида»<sup>213</sup>. Как писал философ, «культура начинается с факта, а точнее, с права на факт: пережить, описать, осмыслить»; при этом «факт значительнее, фундаментальнее, чем любая интерпретация» – именно поэтому «скептическая редукция остается постоянной», сохраняя «бытие открытым»<sup>214</sup>. Близкую позицию высказы-

---

<sup>206</sup> Там же, С. 173.

<sup>207</sup> Глебов Б. Гегель и экзистенциальная философия // 37. – 1976. – №5. – С. 67.

<sup>208</sup> Там же, С. 57.

<sup>209</sup> Пазухин Е. Ленинградский синтез // Обводный канал. – 1986. – №10. – С. 305.

<sup>210</sup> Суицидов И. Философия и время // 37. – 1980. – № 20. – С. 30.

<sup>211</sup> Суицидов И. Об искренности философской речи // Часы. – 1982. – №37. – С. 152.

<sup>212</sup> Иванов Б. И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе. 1950-1980-е годы // Самиздат Ленинграда. 1950-1980-е. Литературная энциклопедия. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 556, 569.

<sup>213</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 45.

<sup>214</sup> Иванов Б. Возвращение парадигмы // Часы. – 1977. – №6 (без пагинации).

вал и критик нонконформистского искусства С. Шефф: «Не мне дано возвестить слова истины, но я счастлив тем, что свое заблуждение могу назвать заблуждением»<sup>215</sup>.

Подобная осторожность оценок в контексте 1970-х была более чем уместной, поскольку ни один из факторов сдерживания «вольнотпущеннической свободы» не сработал. Все призывы к трансцендированию «я» оказались тщетными, о чем с очевидностью свидетельствует та настойчивость, с которой к нему призывали. Осуждая «натурализм» современного сознания, Т. Горичева не принимает образ «я» как «замкнутой на себе монады»<sup>216</sup>; анализируя «анонимное христианство в философии», пишет о том, что «абстрактность в представлениях о бытии <...> может легко перерасти в новый вид овеществления», ибо «парящий transcensus оказывается выражением субъективного вкуса»<sup>217</sup>, и т.д.

Стремление «пронюхать за грань вещей», по выражению Е. Пазухина, неизменно наталкивалось на «ощущение заброшенности, потерянности»<sup>218</sup> художника в мире. В контексте «повсеместной эклектики» и «суетливого богоискательства» становилось очевидно, что над неофициальным искусством «парит упадочный, декадентский дух уныния»<sup>219</sup>. Закономерно, что главным критерием художественного успеха в этой связи оказывается не создание совершенного произведения, но субъективно переживаемое «мгновенное освобождение от страдания»<sup>220</sup>. «Страдательная» роль художника при этом мыслится как предзаданная самой логикой творчества – способом существования произведения в культуре: «Страдание, – как писал Б. Гройс, – есть результат объективного статуса искусства, выступающего и как изначальная точка видения, и как внутримирское сущее»<sup>221</sup>. «Пребывание в меоне» – норма; единственно возможный ответ на «заброшенность» – создание «обжитого», но условного и уязвимого мира.

Отличительная черта современного поэта, согласно Е. Шварц, – «взгляд через людей в бездну за ними»<sup>222</sup>. Сознание присутствия «бездны» внутри повседневности окрашивает многое и в метафизике, и в эстетике 1970-х; оно же оказывается поводом сформулировать актуальные параметры художественной практики на материале литературы прошлого. Самый типичный пример такого рода – статья Б. Останина, посвященная «переоткрытому» А. Введенскому (1977). Критик, справедливо указывая на то, что мир поэта – это «мир без “мерных крючьев”», показывает, что стремление к «подлинному» разрушает здесь творческое сознание изнутри, не только

<sup>215</sup> Истоков У. Несвязные мысли, блуждающие между истиной и заблуждением // Часы. – 1980. – №27. – С. 277.

<sup>216</sup> Горичева Т. М. Шелер. Некоторые проблемы творчества // Часы. – 1980. – №25. – С. 164.

<sup>217</sup> Горичева Т. Анонимное христианство в философии // Часы. – 1978. – №9. – С. 214.

<sup>218</sup> Пазухин Е. Титаническое преобразование твари // Часы. – 1982. – №37. – С. 220, 215.

<sup>219</sup> Альбов К. Десять лет спустя (размышления на выставке) // Обводный канал. – 1984. – №6. – С. 264.

<sup>220</sup> Суицидов И. Искусство и проблема понимания // Часы. – 1979. – №21. – С. 192.

<sup>221</sup> Там же, С. 195.

<sup>222</sup> Шварц Е. Эмили // Шварц Е. Видимая сторона жизни. – СПб.: Лимбус-пресс, 2003. – С. 284.

вызывая «страх перед множественностью мира», но и заставляя воспринимать смерть как главный способ преодолеть незнание самого себя<sup>223</sup>.

Близкие акценты легко заметить и в публикациях, посвященных современной литературе. Одной из важных работ, где звучит мотив «бездны», является статья В. Кривулина, посвященная повестям Ю. Трифонова (1980). Анализируя логику «честного повествования», во многом «выламывающегося» из контекста советской литературы, поэт говорит о страхе смерти как «особом социальном инстинкте», толкающем писателя «вон из языка, из эроса, из любого гедонистического занятия к убийственному знанию о реальности собственного небытия»<sup>224</sup>. Ту же тягу к «зубной боли души» усматривает в своей статье о прозе М. Берга (1983) и А. Степанов. Важнейшая интенция этой прозы, полагает критик, – «срыв уравновешенного состояния человека, отделение по касательной от круговорота будней»; принуждение к пониманию того, что «человек страдателен по отношению к своей участи»<sup>225</sup>.

«Простота человеческого существования, сжатая в напряженность конечного бытия»<sup>226</sup> в скептической перспективе представляла как недвусмысленное свидетельство «помраченности» мира. Так, в дискуссии о поэзии Е. Шварц на «Оредежских чтениях» 1977 года «замкнутый мир» расценивается как «фундаментальное условие поэтического существования», в котором «даже хтонический вопль не приносит поэту облегчения, оставляя его, как и прежде, со своей болью»<sup>227</sup>. Проблематичность катарсиса и утрата власти над реальностью сделали неизбежным отказ от «романтического» сознания. О логике такого перехода применительно к И. Бродскому подробно писал Б. Иванов. Если ранее, «превращая реальность в более тривиальную, чем она есть», поэт стремился «остаться наедине с ...собственной сложностью», то теперь это уже невозможно. Осознание того, что «плоть поэта находится в заложнице у социума», приводит к тому, что «у поэта перехватывает горло, он переходит на шепот, и косноязычие управляет им, а не он словом»<sup>228</sup>.

Неудивительно, что в таком контексте важнейшей автометаописательной формулой оказывается термин «кенозис». Впервые он появляется в работе Б. Гройса «Философия и время» (1980): «Творческий акт есть акт нисхождения – кенозиса – самого искусства и есть акт кенозиса для художника, совершающего творческий акт. Понимание творчества как кенозиса формы противостоит пониманию творчества как творения из ничего»<sup>229</sup>. Десятилетие спустя, в 1990 году, в журнале «Беседа» появится це-

<sup>223</sup> Останин Б. Введенский // Останин В. На бреющем полете. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 25, 44, 47.

<sup>224</sup> Бережнов А. Интеллигент перед лицом смерти (последние книги Ю. Трифонова) // 37. – 1980. – №21. – С. 279.

<sup>225</sup> Степанов А. Концептуальные вариации на заданную тему: проза М. Берга // Обводный канал. – 1983. – №4. – С. 240.

<sup>226</sup> Горичева Т. Творец и тварь. Идеологическое введение к «Простым стихам» Е. Шварц // 37. – 1977. – №11 (без пагинации).

<sup>227</sup> Останин Б. Марсий в клетке // Останин В. На бреющем полете. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 52, 68.

<sup>228</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 76.

<sup>229</sup> Суицидов И. Философия и время // 37. – 1980. – №20. – С. 31.

льный блок материалов, связанный с обсуждением условий и границ применимости термина «кенозис» к современной культурной ситуации.

Т. Горичева связывает «кенотичность» современной философии с «исчезновением взгляда», с невозможностью встречи с таким «другим», который может изменить «я». Исчезновение «напряжения» между субъектом и субъектом «склеивает» мир. Характерная реакция на него – «паника», в которой «невозможен объект», в которой «у паникующего нет выбора», в которой точка отсчета – «насилие». Стремление побороть «панику» создает две модели «кенозиса» – «мужскую» и «женскую». «Женская» предполагает отказ от бытия, «эмбриональную негативность»; «мужская» – самоумаление перед лицом «чистого *события*», «апофатическое освобождение ... от ролей, идентификаций, формы»<sup>230</sup>.

Н. Алексеев, рассуждая о «кенотизме» современного искусства, связывает момент «жертвенности» с пребыванием в ситуации метафизической пустоты. Современные писатели и художники «пришли к миру брошенных, бедных, сиротских людей, вещей и понятий», «туда, где уже все кончилось и еще не началось»<sup>231</sup>. Пребывание в «мире пятницы, которая неизвестно сколько продлится и, возможно, вообще вечна», аннигилирует любой творческий пафос, поскольку никакое усилие не может изменить мир: «Они молчат. Не потому, что сказать им нечего <...> Дело, скорее, в том, что они лучше других понимают, что им есть что сказать, но это уже неважно»<sup>232</sup>.

В. Кривулин пишет о «кенозисе в новейшей русской поэзии», определяя границы «современности» началом 1960-х – концом 1980-х гг. Точка отсчета для него – «радикальное недоверие к миру предметной реальности», к «пространству, перенасыщенному конечными материальными объектами»; новая поэзия, полагает критик, исходит из «нищеты духа» как «психологической готовности к принятию некоего нового наполнения личности»<sup>233</sup>. Из этой посылки проистекают многочисленные следствия: стремление к «эрозии» «традиционных гуманистических ценностей» и всего массива «готового» опыта; установка на «последовательное снятие материальных покровов видимого мира»; «словесная нищета» как «единственная возможность обнаружения истины», восприятие авторского «я» «как своего рода кожи, границы между внутренним и внешним миром»<sup>234</sup>.

При всей разноплановости материала все эти тексты, тем не менее, предлагают некую единую – «кенотическую» – модель отношений художника с миром, обнаруживающую ряд очевидных констант. Во-первых, эта модель предполагает «бездистантное» восприятие мира, принципиальную невозможность отстранения и исчерпания реальности рефлексивными методами. Художник абсолютно беззащитен перед миром, наделен статусом «жертвы» в непредсказуемом «чистом событии». Во-вторых, сам мир предстает радикально «помраченным», утратившим последние признаки

<sup>230</sup> Горичева Т. Кенозис в современной философии // Беседа. – 1990. – №8. – С. 112-121.

<sup>231</sup> Алексеев Н. Молчаливый кенозис // Беседа. – 1990. – №8. – С. 103-104.

<sup>232</sup> Там же, С. 108.

<sup>233</sup> Кривулин В. Кенозис в новейшей русской поэзии // Беседа. – 1990. – №8. – С. 126-128.

<sup>234</sup> Там же, С. 129, 132-133.

структурности и ценностной «выстроенности». Всякая попытка репрезентации оплачивается здесь разрушением формы; при этом «негативная репрезентация» программирует принципиальный отказ от всех предзаданных норм художественного освоения мира. В-третьих, источником и главным содержанием письма оказывается личный болевой опыт, опыт разрушения мира, аннигиляции всех признаваемых ранее параметров реальности и ценностных установок. Писатель не просто переживает ситуацию «заброшенности», он вынужден воспринимать текст как единственное, что он может поставить между собой и миром-катастрофой. «Смириться» перед безысходностью своего положения и абсолютной неуслышанностью – последнее, что он еще может сделать.

В том или ином варианте эта модель была реализована в целом ряде радикальных художественных практик 1960-1970-х гг. Следы ее присутствия, в частности, можно обнаружить у В. Блаженного, И. Холина, О. Григорьева и других. При этом самое «чистое» воплощение она получила в художественной системе, сложившейся еще на рубеже 1950-1960-х гг. и в этом смысле «проигравшей» все описанные смысловые ходы задолго до того, как они были сформулированы в критике. Эта система – поэзия Л. Черткова.

Как известно, Л. Чертков был лидером «Мансарды», одного из первых неофициальных поэтических кружков «оттепели» (1953-1957). По замечанию К. Азадовского, Л. Черткова «...привлекали затерянные, незаслуженно забытые имена и факты, а также “поддонные” области русской культуры, ее потаенные, неспаханые пласты»<sup>235</sup>. Т. Никольская отмечает интерес Л. Черткова к второстепенным поэтам пушкинской эпохи, к литературным объединениям 1920-х гг., к немецкому экспрессионизму<sup>236</sup>. Единство исследовательских и художественных интересов обусловило круг значимых для поэта-филолога традиций, важнейшей из которых явился «акмеистический стих гумилевско-тихоновского типа»<sup>237</sup>. При этом внутри самого акмеизма поэт выбрал только ту линию – ту, которая позволяла «из чувства опасности делать стихи». Согласно поэту, «чувство опасности открывает глаза на современность и дает меру вещей <...> Соответствующее этим критериям стихописание Чертков иногда именовал динамизмом»<sup>238</sup>.

Социальный протест, неотделимый от эстетического самоопределения, обусловил тяготение Л. Черткова не к «семантической поэтике», а к «адамистской» мифологии «мужества, чувства долга и риска»<sup>239</sup>. Гумилевская модель творческой личности, взятая поэтом за основу, оказалась при этом дополнена и другими ценностными приоритетами. Опыт В. Нарбута с

---

<sup>235</sup> Цит. по: Самиздат Ленинграда. 1950-1980-е. Литературная энциклопедия. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 361.

<sup>236</sup> Никольская Т. Л. Путешественник, ставший затворником (Л. Н. Чертков) // Никольская Т. Л. Авангард и окрестности. – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2002. – С. 293.

<sup>237</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 134.

<sup>238</sup> Сергеев А. Альбом для марок: коллекция вещей, слов и отношений // Дружба народов. – 1995. – №8. – С. 103.

<sup>239</sup> Павловский А. О творчестве Н. Гумилева и проблемах его изучения // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 21.

его «абсолютизацией природного, докультурного бытия»<sup>240</sup> был истолкован как наиболее адекватная форма запечатления «сырой» жизненной реальности, в то время как «метафизическое беспокойство, тревожная недосказанность» К. Вагинова<sup>241</sup> были восприняты как форма отображения «изнаночной», внеопытной стороны данности.

В центре художественного внимания Л. Черткова оказался образ идеального героя – мужественного, волевого человека, способного противостоять любым жизненным испытаниям: «Я бревенчатым поясом выстроил кладку, / Черной каплей снега обвисла сосна, – / И ушел, чтобы боль выводить без остатка / Лошадинами дозами крепкого сна»<sup>242</sup>. «Руссоистский» идеал был значим для поэта преодолением социального отчуждения, обретением внутреннего мира: «Лучше по утрам не раздёрнуть штор, / А заснуть еще да и встать иным, / Лучше – синева в облаков раствор, / И над крышей снега – розовый дым» (25). Однако такая модель обретения гармонии была изначально утопична, поскольку предполагала перманентное бегство: «Там не будет ни стен, ни дверей, ни окон, / А поля, канавы, кусты, – / И меня никогда не разыщет закон / За пределами мирной черты» (13).

Логика художественной системы Л. Черткова подвигала его к открытому обозначению конфликта свободной личности и тоталитарного общества, и это было сделано в поэме «Итоги» (1953-1954). Социальная реальность мыслится однозначно в негативном ключе, ее первичная данность – редукция человеческого облика, обретшая масштабы всеобщего бедствия: «Здесь, когда выгружают любителей вин, / То воздух захлебывается в икоте, / И долго буксуют колеса машин / На обледеневшей блевоте» (18). Выживание – и физическое, и нравственное – соотносится с уходом из социального поля, заставляет заранее определять границы конформизма: «Если мне не придется по фене ботать, / Я уйду из мира коктейлей и книг, – / Да и черта ли мне? Придется работать, / Безразлично – для этих или других» (21). При этом варианты личной судьбы, перебираемые героем: бегство из страны, расправа над ним, жизнь изгоя – одинаково бесперспективны, поскольку неспособны включить отдельную жизнь в систему культурных смыслов: «Тяжело отсчитаю глухие ступени, / Утром мне очень трудно будет уснуть, / Я прижму к холодной стенке колени / И умершую кошку возьму на грудь» (20).

«Рюхи» (1956-1957), цикл лагерных стихов Л. Черткова – парадоксальное, на грани «слома» кода, продолжение художественных установок акмеизма. Общеизвестно, что акмеистическая реакция на эстетизм предполагала внимание ко «всему отверженному, слизи, грязи и копоти мира»<sup>243</sup>. Стремление к экзотике обусловило интерес акмеизма к «миру первобыт-

---

<sup>240</sup> Грякалова Н. Ю. Н. С. Гумилев и проблемы эстетического самоопределения акмеизма // Н. Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. – СПб.: Наука, 1994. – С. 121.

<sup>241</sup> Чертков Л. Поэзия К. Вагинова // Vaginov K. *Sobranie stichotvorenij*. – München: Otto Sagner, 1982. – S. 227.

<sup>242</sup> Чертков Л. Стихотворения. – М.: ОГИ, 2004. – С. 24 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>243</sup> Гумилев Н. С. [Вяч. Иванов, Н. Клюев и др.] // Гумилев Н. С. Собр. соч.: в 4-х тт. – М.: Терра, 1991. – Т. 4. – С. 300.

ных людей с его <...> дикими и величественными сюжетами»<sup>244</sup>. Важное место в акмеистической системе ценностей занимала антиципация смерти, связанная с твердым намерением «всегда идти по пути наибольшего сопротивления»<sup>245</sup>. Очевидно, что лагерь, где каждодневное выживание и столкновение с «дикостью» – суровая реальность, мог быть воспринят как предельное воплощение акмеистической модели «пограничного» существования. Formой ее речевого воплощения оказался синтез условно поэтического языка и арго.

Важнейший из законов лагерной жизни – самодовлеющий разгул жестокости, в котором никто не может чувствовать себя в безопасности: «В свороченных мозгах творилась кулебяка, – / Сгребая кровь корцом с политых лаком губ, / Ругнулся санитар, и прыгнула собака, / Прищучена углом, на студенистый труп» (30). Немотивированное, иррациональное насилие – абсолютная норма, целенаправленно насаждаемая блюстителем тюремного закона: «А судьи были кто? – сутяга Малафей / (В еловой голове его расселась клепка), / Любитель сдобных баб – запечный Котофей, / Обжора из обжор, да потрошитель Степка» (29). Реальность безраздельного подчинения есть безусловный факт, вновь и вновь утверждаемый – в частности, за счет отождествления изнасилования и инициации: «А чокнутый Чипай, треща как медный гвоздь, / Готовил сикуну в своей ужасной спальне, / И лапидарная слеза – горячий гость, / Как ссаки, натекла в отверстие готовальни» (32).

Единственная возможность адаптироваться – инициировать драку, совпасть с общей массой в неконтролируемом инстинкте: «Я выдул изо рта большой пузырь сопли, – / По анфиладе вдаль сновали рукоуси, – / Прилипнув головой, я вызревал в пыли, / Но чувствовал себя душою сабантуя» (34). Но и это означает не обретение независимости, а вовлечение в мир тотального отчуждения с его вещным фетишизмом и перверсивными формами сексуальности: «Где, клюкнув натошак, / Ты малость перехватишь, / И весело всплакнув в растворе тишины, / Ты выйдешь на балкон и радостно охватишь / Мужской крестец своей деньской жены» (33). Мир лагеря – это абсолютно негативный опыт, в котором нет места никаким проявлениям духовности, где ничто не ценно, а менее всего ценна человеческая жизнь: «Я тебя исполю, я тебя источу, / Я тебя, недотыку, вгоню в парапет... / Облетела толпа. И затоптан в мочу / Головы маргариновый карапет» (37).

Выстраивая свой текст, Л. Чертков использует некоторые особенности воровского арго. В «Рюхах» непонятность арго – знак совершенной «потусторонности» лагерного мира, где все неузнаваемо (метафорическое использование слов «огурец», «решето» и др.) и не то, чем кажется (двоение значений слов «карапет», «свайка» и др.). Как известно, язык воровской среды – язык с неустойчивой, диффузной семантикой, открывающей про-

<sup>244</sup> Гумилев Н.С. Выставка нового русского искусства в Париже // Гумилев Н. С. Собр. соч.: в 4-х тт. – М.: Терра, 1991. – Т. 4. – С. 423.

<sup>245</sup> Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н.С. Собр. соч.: в 4-х тт. – М.: Терра, 1991. – Т. 4. – С. 173.



стор для импровизации<sup>246</sup>. В поэтическом цикле Л. Черткова ирония арго, лежащая в основе переосмысления значений («кулебяка в мозгах», «отверстие готовальни»), знаменует обесценение мира и человека, редукцию последнего к материально-телесному низу («лоханка», «дырокол»). Воровское арго, тяготея к языку сигналов, изначально предполагает клишированное отображение реальности и ее всемерное упрощение<sup>247</sup>. У Л. Черткова арготическая фразеология («сложить дындып», «мекать понимать») – указание на замкнутость лагерного мира, выход из которого крайне проблематичен, если вообще возможен. Антиэстетизм поэтического текста значительно превышает пределы допустимого в художественной системе акмеизма, фактически разрушая ее изнутри. Исходные ориентиры поэта не выдержали проверки реальностью, однако наметить новые Л. Черткову оказалось не по силам.

Точка отсчета чертковской поэзии 1960-х – состояние совершенной душевной опустошенности, когда лирический герой живет в отчуждении от собственных эмоций: «Не дорожа, не ненавдя, / Не помня дружбы и вражды, / Ни в ком сочувствия не видя, / Ни в ком не чувствуя нужды» (48). Личностная активность утрачивает прежнее значение, поскольку оказывается не равна способности человека познавать себя: «Он отдает себя в бездумном упоеньи, – / Через него течет, прозрачна и легка, / сопутствуя в его безвыходном стремленьи, / Неотвратимых звезд гудящая река» (43). Представление о мире существенно меняется, обогащаясь мыслью о неустойчивости и противоречивости бытия, в котором человек всегда существует на грани: «В разверзнувшейся коловерти, / В отверзнувшейся пустоте, / На грани жизни, грани смерти, / В осуществившейся мечте» (55).

Лирика 1970-1980-х во многом иная. Поэтическое высказывание утрачивает характер непреложной необходимости, испытывая определенное тяготение к экспромту, стихотворению на случай. Одновременно сокращается объем поэтического текста. В разделе «Кристаллы» сборника «Огнепарк» преобладают восьмистишия, а сборник «Смальта» фактически полностью состоит из четверостиший: мир и содержательно, и формально распался на осколки, связь между которыми не подлежит восстановлению. Ощущение иссякновения бытия – сквозной лирический мотив: «Грех все милей и все бездонней – / За ним таится сатана / И иссякает жизни *honey* / И уж мерцает абрис дна» (69). Переживание роковой ошибки, приведшей к гибельным последствиям, оказывается одним из самых частых: «Увы, в чужом пиру – похмелье / Тем, кто в компании саламандр / Перешагнул через Скамандр, / Но там сгорит для их веселья» (77). Однако болевой центр поздней лирики Л. Черткова все же в другом – в сознании сломанной жизни, в ностальгии по невоплощенной юности: «Пока не брошен новый клич – / Остановись, мой день вчерашний, – / Масоны, Феодор Кузьмич, / Граф Брюс на Сухаревой башне» (58).

---

<sup>246</sup> Лихачев Д. С. Черты первобытного примитивизма воровской речи // Словарь тюремно-лагерно-блатного жаргона / [авт.-сост. Д. С. Балдаев, В. К. Белко, Н. М. Исупов]. – М.: Края Москвы, 1992. – С. 371.

<sup>247</sup> Там же, С. 377.

Переход от 1970-х к 1980-м гг. был сопряжен с определенной внутренней перестройкой «кенотической» модели. Самые очевидные свидетельства этого процесса – эссеистические и дневниковые записи писателей, для которых маргинальное положение не только по отношению к советскому социуму, но и по отношению к «неофициальной» среде было осознанным выбором – Вен. Ерофеева и Е. Харитонов.

У Е. Харитонova «искусство тонкое погруженное», возможность «сказать золотые слова и в сердца вечно и сладко запасть» предполагает выстраивание всего «текста жизни» вокруг болевого центра личности: «Изолированный Болезненный Пункт есть у всех. Он стержень жизни и ее форма и не дает ей развалиться. Но на нем человек и свихивается. Он и пункт»<sup>248</sup>. «Пункт» требует абсолютной сосредоточенности, аскетического отчуждения от мира, жертвенного ухода в свою тему: «и вот писатель все больше и больше отъединяется от всех, все глубже и глубже заходит в свой тупик»; дописавшись до «своего узора», «поэт (писатель, узоротворец) только и может ткать его как заведенный», и его «из этой жизни уже не вытянешь»<sup>249</sup>.

Вен. Ерофеев, свидетель «кончины всех вещей», ориентирован на антиномическое сопряжение разноплановых стилевых ориентиров: «чрезвычайности манеры письма» и «полномочности интонации», «крайней бестактности» и «крайней неповерхности», «верха интимности» и «верха всеобщности»<sup>250</sup>. Сознательное стремление «писать по возможности плохо» – «с озлобленной сердечностью, с нежностью, настоящей на черной желчи, и с “метафизическим цинизмом”»<sup>251</sup> – призвано создать риторический эквивалент «эпохи всеобщей невменяемости», обратимости ценностных полюсов, смешения категориальных рядов.

При очевидной разнице метафизических и эстетических ориентиров у Харитонova и Ерофеева можно отметить несколько значимых сходений. Для обоих удел писателя – это последовательная маргинализация, мотивированная не столько неприятием господствующей системы ценностей, сколько сознанием своей принципиальной невписываемости ни в какой социальный контекст. «Кенотический» конфликт тем самым «овнутряется», превращается в безнадежное противостояние идеологическим и стилевым репрезентантам социального насилия. «Неконвенциональность» писательской деятельности, несоизмеримость ее с «миром книг», расположение «беззаконной рукописи в пространстве таких внелитературных вещей, как “поступок” и “живая душа”»<sup>252</sup> – закономерные следствия таких посылок. Немаловажно и другое: сосредоточенность на проживании конфликта в себе неизбежно смещает акцент на феноменологию «несчастливого сознания». «Свидетельствование» через самоописа-

<sup>248</sup> Харитонов Е. Под домашним арестом. – М.: Глагол, 2005. – С. 282, 287.

<sup>249</sup> Там же, С. 295, 276.

<sup>250</sup> Ерофеев Вен. Мой очень жизненный путь. – М.: Вагриус, 2003. – С. 376-377, 405.

<sup>251</sup> Там же, С. 343, 314.

<sup>252</sup> Седакова О. «Москва – Петушки» в мире книг // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 739.

ние станет отличительной чертой поэзии 1980-х и с наибольшей отчетливостью проявится в поэзии Н. Кононова.

Если у Л. Черткова травматический опыт объясняется ссылкой на исключительные биографические обстоятельства, то в лирике Н. Кононова 1980-1990-х гг. он мотивирован помраченным состоянием культуры как целого. «Инструментальный порядок» бытия, возможность увидеть «периоды, группы, ряды всей-всей жизни» в их единстве и связности – фикция<sup>253</sup>. Спутанность координат, утрата всех иерархий – данность, определяющая и тематический круг, и принципы моделирования художественной оценки.

В поэтике Н. Кононова форма создается усилием сопротивления интеллектуальному стереотипу: «Фрейд, Юнг, Адлер сошлись / В писсуаре хрустальном, ждут комплексов и самоотчетов. Подонки! / Сам я знаю без них все несчастья свои» (К: 55). Поэта интересует то неотчуждаемое, что создает личностную форму. Для него это феноменологический опыт, в котором «чувственное» предстает средой, «конфигурирующей» смыслы и ценности. Поэтому главный вектор развития поэтики Н. Кононова – это воссоздание ситуации «перворанения», погружения в «позорные, смутные, язвящие чувства», делающие человека самим собой<sup>254</sup>.

Кононов строит новую онтологию субъектности, и в его поэтике все смыслы выстраиваются вокруг вопрошания личностного бытия. Оттого, вопреки расхожим представлениям, ни эпическое «масштабирование» мелочей быта<sup>255</sup>, ни «многословно-избыточное» строение текста<sup>256</sup> не являются здесь изысками стиля. Отталкиваясь от «рая, оказавшегося ужасным», поэт надеется увидеть в мире «лабиринт, из которого уже изгнан Минотавр»<sup>257</sup>. Два библейских сюжета – *изгнание из рая* и *конец света* – оказываются главными ключами к интерпретации субъективности у Кононова. «Изгнание из рая» – это «травма» сознания, противопоставившего себя бытию и пережившего свою «отдельность» как «проклятие», как «радиацию, вошедшую в душу» (КЦ: 47). «Апокалипсис» – следствие «интоксикации культурой»: «нас затопило душевной смутой», «переиначено все»<sup>258</sup>.

Наложение этих сюжетов создает образ «я», лишенного укорененности в личностной и в культурной памяти, а потому призванного воспроизводить себя ежесекундно: по Кононову, «невозможно сказать “я есть” раз и навсегда: необходимо постоянно поддерживать физическое и духовное

---

<sup>253</sup> Кононов Н. Пароль. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 92 (далее – «К»)

<sup>254</sup> Кононов Н. Нежный театр.

URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/7/konon2-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/7/konon2-pr.html) (дата обращения: 22.06.2012);

URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/8/konon2-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/8/konon2-pr.html) (дата обращения: 22.06.2012).

<sup>255</sup> Урицкий А. Герметический карточный домик.

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/uritsky-kononov/dossier\\_2376/](http://www.litkarta.ru/dossier/uritsky-kononov/dossier_2376/) (дата обращения: 22.06.2012)

<sup>256</sup> Шубинский В. Незримая граница любви.

URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2000/11/shub-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/11/shub-pr.html) (дата обращения: 22.06.2012)

<sup>257</sup> Кононов Н. Критика цвета. – СПб.: Новый мир искусства, 2007. – С. 261 (далее – «КЦ»).

<sup>258</sup> Золотоносов М, Кононов Н. З/К, или Вивисекция. – СПб.: Модерн, 2002. – С. 60 (далее – «ЗК»)

“переживание” факта собственного бытия<sup>259</sup>. Именно поэтому поэт снова и снова погружает читателя в «жар, пекло, зной, марево, истому»<sup>260</sup> непросветленного, «рассыпавшегося» сознания. Кононов – поэт непобежденного хаоса. «Жало небытия» не вырвано, поскольку только оно и может придать высказыванию экзистенциальную остроту.

В «феноменологически» ориентированной поэтике Кононова самой очевидной «формой» «изъявленности» оказывается душевная смута. Все чувства спутаны: «все оказалось ... абсурдным, прекрасным, жалким и отвратительным одновременно» (ЗК: 30), и эта «помраченность» стала новой нормой: «и как хорошо мне, покойно, невыносимо, плохо» (Л). «Муторное» и «тяжкое» – ведущие лирические ноты поэта: «Что на самом дне души, Бог мой? Навоз / парнокопытных, помет пернатых, / Сердце, само на себя оставленное, / папиросой киснет в закуске» (Л). На «пажители ожидания» «знобко, колко, зябко», но апокалипсис уже пережит: «К ночи все ахейцы спят, данайцы дремлют, овладел уже троянцами / Полусон <...>/ Вот они ложатся навзничь, смешиваясь с гнейсами, песчаниками, сланцами...» (Л).

Реальность, о которой говорит Кононов – это мир оборотничества, искаженных слов и смыслов: «Как будто Бога нет – на боковую все валится: стаканы, облака, нечитанные книги» (К: 46). Здесь «неясное, спутанное, косматое доминирует в человеке» (ЗК: 98), и, при всей благообразности культурных норм, служит попранию священного: «Звезды, гляди, на окраине сна завели толковище: / Мраморный мальчик дугой нисходящей полочет и свищет / Левозакрученной стружкой в ангела длани, отбитые при Веспасиане» (К: 54). «Барханы рейва» погребают остатки культуры, историческая память сходит на нет, «все, видишь ли, швах» (К: 104).

Кромешный мир в поэзии Н.Кононова отнимает у человека все, чем он владеет, необратимым образом ломая и перекраивая его: «Жалобы турка на дровнях: ах, отбило слезную железу, ум, жопу, / Пока я по вашим пашням бороздил стерню в Европу» (К: 28). Переживание абсолютной уязвимости, мнимость всех форм защиты от насилия, – истина, не требующая доказательств: «Слышь, в кошачий череп Троцкого / Альпенштока еб по рукоять / Хрястнул наш Маркадер, вот с кого / Брать анализы, раскол не шнуровать» (К: 52). В мире Кононова «летальность –100%»; это реальность, оставленная высшими силами и обреченная гибели: «У фронтовой палатки меня сшивает доктор Нафта без наркоза /<...>/ Я гибну, так как предали меня 3 смены ангелов, с кем я делился смыслом» (К: 43).

В обесценившемся и обесмыслившемся мире душа – «колос, пташка, зверек, объект промысла и обмолота» ангелов, слепленная «из липкой пыли, нечистот, душевной дури, родного хлама» (К: 82). Это земная персть,

---

<sup>259</sup> Кучина Т. Повествователь-вуайер: визуальная поэтика Н. Кононова: «Похороны кузнечика» и «Нежный театр».

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/pov-voay/dossier\\_2376](http://www.litkarta.ru/dossier/pov-voay/dossier_2376) (дата обращения: 22.06.2012).

<sup>260</sup> Кононов Н. Лепет.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/kononov4.html> (дата обращения: 22.06.2012) (далее – «Л»).

средоточие противоречий, разрушающих всякое подобие цельности: «Все заперто во мне и швов не видно – силикон и эпиляция, подтяжки, / Перемена имени, фамилии, страны, иссечение сумрачного срама, / Выкрутасы матери-тиранки, битте-дритте, и психоза португепя / Закрывалась на зашелку суицида. Цугом-цугом запрягают помраченья» (К: 95). Власть первородного греха абсолютна, иммунитета перед жизнью ни у кого нет, встреча с «косматым ангелом электрошока» запрограммирована «алгебраическими законами» (К: 44) подстерегающего безумия.

Разрушение метафизических измерений культуры делает ее предельно чувствительной, формирует чувственно-магическое отношение к реальности: «Все стало очень телесным ... мир ощетинился» (ЗК: 108). Несоотносимые грани эстетического совпадают в понятии «*прелести*» (ЗК: 13) – эротически заряженной, а потому лишенной гармонической успокоенности, амбивалентной красоты. Закономерно, что самыми частотными обозначениями чувства в таком контексте оказываются «*жар*» («Огонь, огня, огню / Склоняй огня» (3)) и «*слизь*» («Только скудной радужки пропилы / Помнят сутолоку рыданий и соплей» (3)).

«Жар» / «слизь», в свою очередь, определяет особое значение осязания и вкуса. Прикосновение разрушает эстетическую дистанцию, вкус – «овнутряет» предмет восприятия. Поэтому объятие и поцелуй – предельное воплощение подчиненности «прелестному»: «Что ж мое сердце мельчит как дурачок на корте / Среди пуганных уток и селезней в этой телесной реторте, / Ведь все клятвы не стоят объятий в ретивой / Подворотне, где мне ангел губы когда-то лизнул лебедиво» (К: 58). Экстатическое переживание неподконтрольно, и «...цветущей, невесомой, / Богом собранной в щепоть / Застывающей приманкой / Никогда не станет плоть» (3). «Певучекожаная лютня» чужого тела «угрюма» (3) – отчужденность сохраняется вопреки всем попыткам ее преодолеть, самосознание безнадежно расщеплено: «я мне не люб по хлястик самый» (3).

Порабощенность чувственностью обуславливает появление мотива скверны, духовной и телесной нечистоты: «под сердцем мне канализацию прорвало» (К: 21). Эрос однозначно соотносится с «жаром позора и слезным зреньем» (К: 65), «умножением стыдных черт» (К 53). Тем не менее, страх духовной наготы для него не препятствие: «в культуре конца века мортидо и либидо не разделены» (ЗК 95). Шаг навстречу эросу и самоубийствен, и сладостен: «Мой матерый бой, побоище не размыкающее уст, дикое и утешное / Бремя водоплавающих, ринувшихся в сердце сквозь кромешное / Устье упорства и суицида, но мне с тобою темным и полупьяным / Чудно брать рубежи, обмирая жаться к берегам румяным» (К: 27). Подчинение чувственности разрушительно: это «выход на малодушный лед», «тошная мура», «растлительный рассказ» (60-61). Плата за него – «флагелляция» (К 72) и неминуемая казнь: «Но что за воины крылатые наперерез нам выходят из дальнего лога / <...> / Как хорошо и легко ожидать их дозор мне теперь, смертолюбо, посильно, – / Чують дыханье их ржавое, слышать их шаг семимильный» (К: 40).

«Кошмарное и сладкое» восприятие мира, где люди разделены «расщелинами» (К: 24), – норма. Страх страха, его «кишение, дисперсия»

(ЗК: 36) – лейтмотив поэзии Н.Кононова: «А боли боюсь, боюсь, боюсь, трепещу ее и ужасаюсь, / И каждый, Господи, каждый не крепче вишневой косточки /<...>/ То ли вода в купальне перегрелась, то ли душа томится, / То ли сердце никак не утихомирится – мерцает и ерзает» (К: 77). Вытесняемый страх приводит к эстетизации ужасного, к приписыванию смерти атрибутов прелести: «Вкопанным / Саженцем / Мощным / Себастьян /<...>/ Кажется / Мне еженощным /<...>/ Дико Мичурин / Стрелы привил / Невзирая / Что он умирает» (К: 106). Но за этой остраненно увиденной картиной – «строевая поножовщина, громовые угрызения, отбойный мат» (К: 29), «прокинутое равновесие», «безумно выкрученная из патрона лампой» душа (З), недоумение перед смертью: «С телом ислевающим все ясно мне, но разве невостребованное / Может оказаться возбужденье это, темное желанье, боль, отчаянье?» (К: 97).

Современная культура «токсична», поскольку перестает быть механизмом разрешения бытийных противоречий. В противостоянии отчуждению постоянно «приходится доказывать, что ты жив» (ЗК: 179) – перебирать воспоминания о впечатлениях, способных вызвать «миокарда, как писано – роковое колотье» (К: 76). Вне такого «укола» единственным достоянием поэта оказывается неразрешимое томление: «Пятью пять и урка урке, / Урывая в нем зверька, / С чудной марсией шкурки / Рвет четырежды шнура.<...>/ Я ли школьником?.. Я? Я ли... / Легким яликом юля, / На воздушном одеяле / Умираю? Мрею я» (З). «Мрение» же, по Н.Кононову, есть безнадежное отталкивание от «падшего» бытия: «тошно тошно мне за щебет-щебет-щебет» (К: 72), – отталкивание, чреватое полным погружением в душевную смуту: «И шестипалый серафим манит атавистическим мизинцем: /<...>/ ”спали себя – вот желтый керосин и спички”» (ЗК: 42).

Безблагодатный и помраченный мир требует особого поэтического языка. Первичная его характеристика – нелинейность сюжета, «сважистость понимания» (ЗК: 89). Связность фиктивна и репрессивна, возможность пересказа равнозначна гибели текста. Предельным воплощением этой тенденции оказывается введение в текст «ноуменального ничто» – смыслового конструкта, не имеющего никакой референтной отнесенности: «Есть в стихах у Кузмина одна вещица, но не то совсем, да и не вещь, пожалуй, это» (К: 33). Стремление к запечатлению «точки кристаллизации ощущения» (ЗК: 86) определяет построение стихотворения как перебора различных «искажающих сурдин», смены разных речевых и смысловых регистров (ЗК: 13). Тяга к «подлинному ранению» (ЗК: 136), в свою очередь, располагает к эстетической провокации: «Манкость стала дерзкой, иначе она не действует» (ЗК: 100). В наиболее заостренном виде это порождает принципиально «бесстыдный», «обжигающий» и «оплавляющий» язык: «Прямо жар меня оплавил, аж до слез всех жаль» (К: 94).

Внимание к «сомнамбулической» стороне сознания, восприятие тела как «субъекта», проявившиеся в поэзии Н. Кононова 1980-1990-х, в середине 1990-х стали основанием для формирования новой модели отношений поэта с миром и появления новой модели конфликта. Логика перехода была достаточно очевидной: проблема отчуждения из этического плана

была перенесена в психоаналитический, совпав с проблемой «фрустрации»; стремление к исследованию «падшего» состояния духа привело к анализу травматического опыта субъекта.

Широкое использование термина «травма», сопровождающееся его неизбежной метафоризацией, стало новой данностью концептуального словаря искусства. В контексте 1990-х гг. травма – это реакция на «немыслимую» жизненную ситуацию, которой вынужденно противопоставляется «бесконечная риторическая дистанция»<sup>261</sup>. Травма – это «неизбежная и неотвратимая человеческая участь», потеря единственно важного, по отношению к которому творчество выступает как сверхусилие, призванное вернуть переживание полноты бытия<sup>262</sup>. Наконец, травма – это универсальная первопричина обращения к творчеству: «Текст можно уподобить сознанию, а его смысл – бессознательному. Автор сам не знает, что он хотел этим сказать; написав текст, он зашифровывает в нем некое послание»; «смысл текста – это потаенная травма, пережитая автором»<sup>263</sup>.

Безотносительно к возможным оценкам «травмы» как интерпретативного кода, сам концепт, безусловно, значим как новая *модель конфликта*. Модель эта многосоставна, и в ней можно выделить несколько аспектов. Во-первых, это конфликт всецело внутренний, но при этом не локализуемый, явленный как лишенное очевидных причин экзистенциальное беспокойство. Всякая попытка обозначить его суть наталкивается на фиктивность готового ответа: «это – другое», «меня травмирует мимесис, дельта между мною, каким я себя мыслил в прошлом, и тем, каковым оно предстанет через настоящее»<sup>264</sup>. Во-вторых, в силу несоизмеримости произошедшего с возможностью осознать и принять его травматический конфликт всегда разворачивается вне рефлексивного контроля: «травма – это опыт, столь трудный и болезненный, что мы не в состоянии его усвоить, воспринять и пережить», а в силу этого – изживаемый «действиями и состояниями, которые ... напрямую никак не связаны с ним»<sup>265</sup>. В-третьих, из-за того, что травматический опыт постоянно переструктурируется и переформулируется, он в принципе не изживаем до конца; связанный с ним конфликт носит перманентный характер. В литературе, основанной на таких принципах, «удовольствие от разрешения конфликта, сюжетных коллизий и т.п. замещается “вкусом утраты и загадки”»<sup>266</sup>.

Понимание изначальной конфликтности сознания обусловило переосмысление одной из ключевых эстетических категорий – категории *катарсиса*. В 1990-х широкий резонанс получила мысль о том, что текст, будучи инициирован травматическим опытом, никогда не порывает с ним связь. В этой связи существенным моментом, обозначившим тенденцию в

<sup>261</sup> Рыклин М. Террорологии. – М., Тарту: Эйдос, 1992. – С. 35, 40.

<sup>262</sup> Ерофеев В. В поисках утраченного рая // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 174.

<sup>263</sup> Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. – М.: Аграф, 2000. – С. 253, 255.

<sup>264</sup> Золотоносов М, Кононов Н. З/К, или Вивисекция. – СПб.: Модерн, 2002. – С. 20, 111.

<sup>265</sup> Эпштейн М.Н. Постмодерн в России. – М.: Издательство Р. Элинина, 2000. – С. 37.

<sup>266</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. – Кн. 3. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С. 12.

развитии модернистской литературы, стало стремление сделать саму форму презентацией страдающего сознания: «Чтобы выдержать воздействие самых крайних и самых мрачных проявлений реальности, произведение искусства <...> должно уподобиться этим реалиям»<sup>267</sup>. В концептуалистской литературе эта тенденция привела к фактическому отказу от художественной условности и, как следствие, от катарсиса. В поэзии «бронзового века» ее выражением стала конфликтность эстетического кода, сделавшая очищение переживаний проблемой, не имеющей универсальных решений.

В соответствии с классической интерпретацией катарсиса его структура сводится к «аффективному противоречию», разрешаемому в «коротком замыкании» и «взаимном уничтожении» противоположных эмоций<sup>268</sup>. В осмыслении же поэтов 1990-х гг. катарсис связан с протяженным во времени упорядочением ценностей, которое в тексте может так и не завершиться. По Л. Выготскому, катарсис предполагает разведение «эмоций формы» и «эмоций содержания», причем «форма воюет с содержанием, борется с ним, преодолевает его и в этом диалектическом противоречии заключается истинный ... смысл нашей эстетической реакции»<sup>269</sup>.

Но форма, предполагающая эстетическую изоляцию объекта, изъятие его из второстепенных для художественного эффекта связей, может не справиться со своими функциями. Жизнь в ее аффективной насыщенности может «разрывать» форму, разрушая эстетическую дистанцию, обращая к непреработанной боли, к потрясению без очищения. В конце XX века, как замечает И. Плеханова, трагическое «по-прежнему являет бытийную антиномичность, но неразрешимость уже не несет в себе духовное откровение – ни в открытии скорбной истины, ни в модусе ее проживания»<sup>270</sup>. Для лирики «бронзового века» эта идея имеет основополагающее значение. Знаковым в этом плане оказывается суждение И. Бродского, настаивавшего отнюдь не только на «эстетическом отстранении»: «От горя ... защищаться бессмысленно. Может быть, даже лучше дать ему полностью вас раздавить – это будет, по крайней мере, как-то пропорционально случившемуся»<sup>271</sup>.

«Травма» в современной лирике имеет две дополняющие друг друга формы структуриации: *экспрессионизм* и *наив*. Обе формы отталкиваются от «нулевой степени письма», которой в новейшем контексте оказывается естественность голосоведения, отказ от «форсирования» стиля. Поскольку важнейшим признаком «травмированного» сознания является «безучастная и притупленная» чувствительность, скольжение по «знаковой поверхности»<sup>272</sup>, ее преодоление априори сопряжено с маркированной экспрессивностью. Нацеленная на выражение невыразимого («травмы»), совре-

<sup>267</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 61.

<sup>268</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 290.

<sup>269</sup> Там же, С. 221.

<sup>270</sup> Плеханова И.И. Преображение трагического. Часть I. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2001. – С. 10.

<sup>271</sup> Бродский И. О Сереже Довлатове // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – Т. VII. – С. 145.

<sup>272</sup> Эпштейн м. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Изд-во Р. Элинина, 2000. – С. 36-37.



менная лирика трансцендирует форму, выходя либо к стилевому эксцессу, либо к многокомпонентности стилевой структуры текста.

Экспрессионистский вариант «травматического» языка ориентирован на то, чтобы заменить «точку зрения» «*точкой претерпевания*», поместить реципиента в пространство эмоционально насыщенного бытия. В современном искусстве, как пишет В. Савчук, событие, дабы состояться, должно быть «вписано в плоть»: «отказ от идеологии общества потребления информации оформляется не в слове, но в психомоторике, микро-физике движения, экстатическом жесте»; «только тогда у современника появится шанс вовлекаться, сопереживать, сочувствовать, когда он сможет разделить боль другого»<sup>273</sup>. Это соображение определяет акцентирование эстетики шока, в которой происходит обмен «ему больно» на «мне больно». Как замечает А. Секацкий, сегодня «искусство ... вынужденным образом пребывает на ... островке аутентичности», при этом его «общим, выносимым за скобки содержанием ... является автотравматизм»<sup>274</sup>.

Рывок к бытию из мира иллюзий, стремление от неустойчивого к сущностному, как и в эпоху исторического экспрессионизма, снова выходит на первый план. В поэзии «бронзового века» с этим связан пафос развоплощения вещей, обнажения сути, рассечения «тканей» жизни. «Неоэкспрессионизм», понятый как «свидетельство о душе автора, аккумуляция и максимализация внутреннего опыта»<sup>275</sup>, рассматривает остроту переживания как способ сохранить единство «я», направить его в этическом поле. В лирике 1990-х эта направленность значима, но она повисает в пустоте, поскольку лишена всякого ценностного фундамента. В экспрессионизме, как известно, переживание, переводя «случайность предмета» во «всеобщность духа», «пробивает стену эгоцентризма»<sup>276</sup>, важно не познание аффекта, а познание вещей-в-себе. Метафизическая обобщенность сюжета, пребывание героя один на один с миром важно и для неоэкспрессионизма, но этот поиск всеобщего в личном наталкивается на непреодолимую дисгармоничность духовного опыта, на «рассыпавшееся» «я».

Логика наива строится по-иному. Наив осваивает ситуацию несоизмеримости пережитого и осмысленного, ситуацию погруженности субъекта в «нечеловеческое». Для «детства-как-позиции», культивирующего наив, первостепенна проблема «инициации», прохождения через травматический рубеж. Как пишет Д. Давыдов, «пубертатное мировосприятие максимально приближенно к онтологическому пониманию жизни и смерти: формирующееся мировоззрение в этот момент обладает <...> исключи-

---

<sup>273</sup> Савчук В. Конверсия искусства.

URL: [http://anropology.ru/texts/savchuk/artconn\\_03.html](http://anropology.ru/texts/savchuk/artconn_03.html) (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>274</sup> Секацкий А. Эстетика в эпоху анестезии.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/2/fain33-pr.html> (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>275</sup> Ермолин Е. Ключи Набокова. Пути новой прозы и проза новых путей. –

URL: <http://www.magazines.russ.ru/continent/2006/127/ee-20.pr.html> (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>276</sup> Нейштадт В. Тенденции экспрессионизма // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 406.

тельной способностью устанавливать максимальное количество связей»<sup>277</sup>. Лишенное статуса, «выпавшее» из социальных связей, «наивное» сознание маркирует незащищенность как сущность. По словам И. Кукулина, важнейшим показателем ряда современных систем оказывается «дегероизированная жертвенность»: «Ребенок здесь – прежде всего образ самоотчужденного и беспомощного существования. <...> Все происходящее – особенно психическая жизнь “я”-персонажа – оказывается нежным, незащищенным, неготовым и затерянным в бесконечно большом мире»<sup>278</sup>.

Культивирование наива приводит к *легитимации примитивизма*: «Усталость от “нормы”, от гладкого, профессионального письма, от всеобщей умелости, тотального мастерства заставляет многих современных поэтов обращаться <...> к эстетике непрофессионализма, неотделанности»<sup>279</sup>. Автор-примитивист избирает сознательно маргинальную позицию, которая, как кажется, способна сделать сознательный отказ от понимания «травматических» реалий действенной формой самозащиты. Если наивное видение – это феномен, лежащий в основе «виртуального <...> делания мира как мира-впервые»<sup>280</sup>, то очевидно, «примитивное» призвано выступать формой, позволяющей изживать конфликтность бытия.

Как и в эпоху исторического авангарда, именно способность наива утверждать гармоничное бытие обуславливает его легитимацию в современной культуре: «Функция ... искусства в наивном сознании – утверждение сакрального. <...> Все, что снимает реальную конфликтность культуры, отсылает к недудализированному, гомогенному бытию, становится темой наивного искусства»<sup>281</sup>. Проблема в том, что между примитивом и примитивизмом лежит непереступаемая граница, и то, что определяет суть и смысл подлинного наива, никогда не станет реальностью профессионального творчества. В этом плане «наивность» современной лирики, так же, как и ее «экспрессивность», вновь и вновь возвращает к реальности непретворенного личностного бытия.

Соотнесение психофизических «кодов» травмы и сферы личной ответственности – одна из важнейших проблем новейшей лирики. Ее суть –сопряжение «скверны» и неверия в очищение: «грех в жизни человека <...> это неотменимая реальность, а “очищение”, “искупление”, “покаяние” возможны только внутри религиозной системы. Эту асимметрию нельзя исправить»<sup>282</sup>. В этих условиях «поэт – инструмент этики, ее подопытное животное»<sup>283</sup>. В эстетической сфере названная асим-

<sup>277</sup> Давыдов Д. Мрачный детский взгляд: «переходная» оптика в современной русской поэзии. – URL: (<http://www.magazines.russ.ru/nlo/2003/60/davyd-pr.html>) (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>278</sup> Кукулин И. О детском и инфантильном в поэзии 1990-х. – URL: (<http://www.vavilon.ru/diary/020204.html>) (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>279</sup> Давыдов Д. От примитива к примитивизму и наоборот. URL: (<http://www.magazines.russ.ru/arion/2000/4/davyd-pr.html>) (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>280</sup> Рылеева А. О наивном. – М.: Академический проект: РИК, 2005. – С. 51.

<sup>281</sup> Письман Л. Наивное искусство как феномен современной культуры // Символы, образы, стереотипы: художественный и эстетический опыт. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 2000. – С. 249.

<sup>282</sup> Дашевский Г. Мария Степанова. Счастье. URL: (<http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html>) (дата обращения: 07.02.2011).

<sup>283</sup> Степанова М. Поэт – это инструмент этики // Книжное обозрение. – 2006. – №39. – С. 3.

метрия приводит к конфликту разнонаправленных стратегий организации текста. В той мере, в какой стихотворение выступает реакцией на «уменьшение глубины аффектов, обмеление эстетизиса» в культуре, оно априори автотравматично: «задача умиротворения, гармонизации чувственного избытка перестала быть актуальной»<sup>284</sup>. Поскольку же лирический текст видится актом трансцендирования, выхода за пределы обыденного опыта, он «не просто выражает эмоцию <...> а играет роль общего, относясь к которому, можно хотя бы удержать те силы, которые тебя разносят, а если повезет, то и внести в переживаемое и в переживающего некий строй»<sup>285</sup>. Этот диссонанс питает многие современные художественные системы, но особенно отчетливо явлен там, где текст выстраивается на «эротических кодах, речевых фигурах любовной боли»<sup>286</sup>, – в лирике М. Степановой и Е. Фанайловой.

Точкой роста поэзии Е. Фанайловой является «*мартир*»<sup>287</sup> – болевой опыт, расширяющий сознание и радикальным образом перестраивающий личность. В этом смысле это поэзия риска, предполагающая ревизию всех «готовых» истин без гарантий обретения каких-то иных. Как неоднократно указывалось, болевой опыт в современной культуре – основной критерий «несомненного». В культуре «анестезии», сводящей на нет представление о том, что «рана – условие свободы человека»<sup>288</sup>, этот вывод представляется едва ли не очевидным. Фанайловскую поэзию в этой связи правомерно интерпретировать как род «травматического» письма, но, пожалуй, более существенна другая ее черта: обращенность к опыту *нестерпимого*, когда «способность жить с болью желанна <...> представляет собой единственный способ сохранить желание не исчезающим»<sup>289</sup>.

Важнейшее открытие Фанайловой 1990-х гг. – «анатомическая» разъятость «я», в котором «кровяные клепсидры» тела<sup>290</sup> и «мышинный порошок» самосознания (П: 15) пребывают в несоотносимых измерениях; мир, созданный и поддерживаемый рефлексией, «тонкостенен и хрупок», его «папиросную бумагу» объемлет «пиромания, пиротехника, flash, / испепеляющий огонь»<sup>291</sup>.

Единственно подлинно только «инакомерное»: «Дай же мне знать, но менее, чем намеком, / Колебанием, тенью, бликом / О единственном и навсегда далеком, / Для земного – пустом и диком» (Ц: 77). Формой осу-

<sup>284</sup> Секацкий А. Эстетика в эпоху анестезии.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/2/fain33-pr.html> (дата обращения: 12.02.2011).

<sup>285</sup> Дубин Б. Книга неуспокоенности.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/1/du11-pr.html> (дата обращения: 16.02.2012).

<sup>286</sup> Фанайлова Е. Сергей Круглов. Снятие Змия со креста.

URL:

<http://magazines.russ.ru/km/2004/2/fain33-pr.html> (дата обращения: 19.04.2012).

<sup>287</sup> Для Фанайловой «мартир» – это не мученик, но мученичество (ср. в стихотворении «Подруга пидора»: «Он был так нужен, как мартир / той католической козе»).

<sup>288</sup> Савчук В. Метафизика раны.

URL: <http://anthropology.ru/texts/savchuk/wound.html> (дата обращения: 19.04.2012).

<sup>289</sup> Пигров К.С. Желание как терпение. – Философия желания. Сб. статей. – СПб., 2005. – С. 113.

<sup>290</sup> Фанайлова Е. Путешествия. – СПб., 1994. – С. 7 (далее – «П»).

<sup>291</sup> Фанайлова Е. С особым цинизмом. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 22 (далее – «Ц»).

ществления порыва по ту сторону вещей оказывается страсть: «Покуда тело плачет и поет / И притворяется овечкой безобидной, / Душа во сне как яблоко гниет / И предается оргии постыдной» (Ц: 114). Страсть делает зримым «странствующий люмен» (Ц: 27), но одновременно превращает человека в «сомнамбулу», «куклу» (Ц: 112, 58), порождает неснимаемые внутренние конфликты: «”Нечем тебе гордиться, сердце, нечем гордиться. / Незачем больше себя блюсти, притворяться. / Люди будут плевать тебе в след и ангелы устыдятся”. / Справиться бы, отвернуться, перекреститься» (Ц: 69).

Стихийное «иное» страсти выносит героиню за пределы любой этической оценки, что осознается как «преступление»: «Кто укроет, согреет, полюбит нас, / Для которых нет ничего святого, / Кроме первого встречного и пустого / Существа, безответственного насквозь?» (Ц: 113) Страсть, овнешняя, а тем самым и опустошая образ любимого человека, открывает для души-«саламандры» (Ц: 32) стихию страдания, «болящее сердце», «молитвы медь» (Ц: 41), «глухонемое потрясенье / расколотого существа» (Ц: 62). Явленный душе «всеобъемлющий и дикий океан» небытия (Ц: 55) возвращает поэта к переживанию хрупкости и призрачности существования: «Что, Боженька, тепло ль Тебе / В Твоей темнице изъязвленной, / В Твоей светлице безоконной, / В Твоей реснице воспаленной, / В Твоей деснице раскаленной?» (Ц: 81)

Понимание изначальной разбалансированности «я» обуславливает интерес к механизмам деструктивности, которые рассматриваются принципиально безоценочно: «И не то ужасное в убийстве, / Что оно прямое богохульство /<...>/ Жутко вот что: легкая отвертка /<...>/ Снимет слой за слоем, шаг за шагом / Сухожилия лепесток за мышцей /<...>/ Словно атлас восковой листают»<sup>292</sup>. Исследуя логику травмы, Фанайлова отмечает подавленность человека своими переживаниями, затрудняющую для него всякий контакт с реальностью («Кafka Милене: закрой колени /<...>/ и заодно не прикасайся к моим /<...>/ и не трогай мой член и не трогай мой мозг / и не трогай / известковые легкие, каменное средостенье»<sup>293</sup>), фиксирует переструктуриацию либидо, потенциально способную привести к непостижимой для постороннего взгляда перверсии личности, включая смену сексуальной идентичности: «Ходит девушка за чистым вором / все свое кому попало доверяет /<...>/ Этот негодяй со светлым взором / жизнь ее как солнце озаряет» (РВ: 70).

Универсализация травматизма в лирике Е.Фанайловой объясняется отождествлением объекта любви и мира как объекта: как полагает поэт, в любовном переживании «проигрываются» вообще все возможные сценарии личностного самоосуществления. Отсюда – болезненная неразрушимость человеческих связей, обуславливающая самовоспроизводство деструктивности: «Все раздражает в тебе. Наличие – основное. / Уже спокойствие не есть стальное, / сказал палач веревочке, вись. / Зачем ты мне, откуда ты взялась?» (Ц: 129). Закономерная в этой связи попытка выйти за рам-

<sup>292</sup> Фанайлова Е. Трансильвания беспокоит. – М.: ОГИ, 2002. – С. 35. (Далее – «Т»).

<sup>293</sup> Фанайлова Е. Русская версия. – М.: Emergency Exit / Запасный выход, 2005. – С. 53 (Далее – «РВ»).

ки любовной одержимости («про чувственность не хочу читать, / смотреть etc.» (РВ: 10)) вновь возвращает героиню в ситуацию экзистенциального тупика («я не хочу умирать / и не умею заснуть» (РВ: 7)), где пространство рефлексии, уже осознанное как пустое, оказывается теперь тождественно жизни-«летаргии»: «Сквозь золу и эрос мира горнего, / мрак рассеянный и смертный мел и мак / слышится признание непритворное: / мы себе никто и звать никак» (Т: 21).

Вглядываясь в мир, поэт ищет то, что разрушает глянцевую поверхность «события», то, что волнует – царапая, возмущая, дезориентируя. Исток поэтического – в том, что содержит узел непримиренных противоречий. Именно это заставляет искать «сочетания рассыпанных звуков», превращает читателя в очевидца «иаковлевой схватки» непоэтического материала и стиховой формы<sup>294</sup>. Книгами Фанайловой, в которых эта логика обозначена наиболее отчетливо, являются написанные уже в 2000-е книги «Русская версия» (2005), «Черные костюмы» (2008), «Лена и люди» (2011).

Метафизический сюжет книги «Лена и люди» выстраивается вокруг «проколотого» мира повседневности, в котором неожиданно обнаруживаются дыры в потусторонность: «О бедный, бедный, жалкий пацан / Или дева его ребра, / Не крутись у зеркала, как юла. / На тебя глядит Лесной царь»<sup>295</sup>. Этот опыт «накрывает лодку сердца», меняет чувственные пропорции мира, «калечит, сбивает прицел» (ЛЛ: 10). В мир входит чудовищное, несоразмерное человеку: «Кто эти люди, кто эти люди в черном / Почему они так прозрачны / зачем я их вижу / почему не плачу / и не боюсь / как в детстве» (ЛЛ: 9). Работа поэта состоит в том, чтобы освоиться в этой некомфортной реальности, понимая, что «существуют такие сюжеты, / которые не подлежат пересказу», и описание «смертных чувств, смертельных, смертоносных» (ЛЛ: 43) – один из них.

Фанайлову интересует устройство мира «в холодном высшем смысле», покинутость перед лицом смерти: «Голоса оставили Жанну в покое. / Только собственный визг она слышала / только жалобный вой» (ЛЛ: 14). Судьба в мире-бездне совершенно иррациональна, но тем более значимо то, как человек ее принимает, умеет ли держаться: «Понадобится только мужество / Невыносимая твердость / Любовь сумасшествие милость» (ЛЛ: 109). «Все человеческое тяжело» и утверждается только волевым усилием, решимостью, которая оказывается одной из важнейших ценностей: «И если наша жизнь поделена / На старых картах внешних сил, / Я сделаю, что было велено. // Я сделаю, что ты просил» (ЛЛ: 105).

В мире «творится тайное дело», и состоит оно в перелицовке смыслов, в иссякновении божественного присутствия, от которого остается лишь «ускользающая красота» (ЛЛ: 96). «Самое важное в мире – / сердце моего братца, / сердце моей сестрицы», но это важное почти невозможно уберечь «там, где толкаются ледяные торосы Коцита» (ЛЛ: 42).

---

<sup>294</sup> Айзенберг М., Дубин Б. Усилие соединения  
URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/21959/?expand=yes#expand> (дата обращения: 19.04.2012).

<sup>295</sup> Фанайлова Е. Лена и люди. – М.: Новое издательство, 2011. – С. 7 (далее – «ЛЛ»)

Инаковость «см-ти», по Фанайловой, – это инаковость чужеродной стихии: «у души не как у пташки крылья, а как лопасть и весло» (ЛЛ: 16). Оттого и «тот свет» – не столько иной топос, сколько состояние, «дальний поход» (ЛЛ: 11). Для Фанайловой в этом «походе» важна прежде всего связь ушедших и оставшихся, явленная в чувстве потери: «Восемь душ собрались в сердечную линзу / которая плавилась и горела / и сияла как Леонардо» (ЛЛ: 20).

Взгляд на мир сквозь «смертную оптику» делает книгу «Лена и люди» этически заостренной. Речь снова и снова идет о ревизии человеческих качеств перед лицом смерти, о том, что делает «нация» в метафизически неблагополучном мире. Одной из важнейших составляющих ценностного горизонта оказывается рефлексия над образом поэта, чуждость которого миру – в переходе границ очевидного: «Я не считаю себя лучше // Моя претензия круче / Я считаю себя другим, другой, другими / Как в кино с таким названьем / С Николь Кидман в главной роли» (ЛЛ: 71).

Дар поэта всегда отчасти инфернален, что определяется уже самой природой поэтического видения: «Ты назгул, поэт, ты не свой, ты не хвастай, / Ты Людвиг, блядь, людоед» (ЛЛ: 60). Есть у него и другое свойство: протеистичность лирического «я», отсутствие субстанциальности: «Выдающаяся рассказчица / Чисто сестра Стругацкая / Чернокрылая пария / Живородящая гурия / Все эти твари – я» (ЛЛ: 55). Эти качества делают поэта независимым от расхожих интересов: «весь этот теленаркотрафик не для меня» (ЛЛ: 77). «Прописи» поэта – свидетельство; в них существенна безыскусность и конкретность: «я пишу за нацию документы, строчу донесения» (ЛЛ: 49).

Книга «Лена и люди» – финальное звено в попытке освоить катастрофический мир. Ее нельзя не прочитывать на фоне более ранних сборников, по-разному развивающих тот же комплекс мотивов. Если «Русская версия» – это опыт нащупывания «иного» в повседневном, а «Черные костюмы» – описание душевных мытарств при переходе в «иное», то «Лена и люди» – это попытка целостной интерпретации бытия в сложившейся как система «смертной оптике».

В «Русской версии» несовершенство трактуется как важнейший принцип мироздания, в котором все, согласно ерофеевской формуле, происходит «медленно и неправильно»: «Когда бы у меня была душа <...> она была бы даун и левша». Близость «бесплотного мира» расслаивает письмо на «легкие» и «тяжелые» «фракции» (РВ: 13), ставит между поэтом и миром «оперные огненные хоры» (РВ: 18), в которых гибнет все преходящее. «Очерк невозможного земного» превращается в повествование о балансировании на грани бытия и небытия, об экспансии «царства теней»: «Скажи, брезглив, сторожевой: / Ты видишь ли туда огонь? / Чума молчит / И на коне один в седле» (РВ: 20). В «Черных костюмах», в отличие от нарочито сдержанной книги «Лена и люди», целое строится вокруг «растерянности» и «хтонического ужаса»: «Меня оставили сила, доблесть и гордость, / Честь, любовь, сострадание, другие человеческие чувства»<sup>296</sup>. Задача по-

---

<sup>296</sup> Фанайлова Е. Черные костюмы. М.: Новое издательство, 2008. – С. 12 (далее – «Ч»).

эзии в этой помраченной реальности – искать и находить ответы: «Надо изучить работу шифровальщика / Уже изучена работа плакальщика / Шизофреника» (Ч: 90). «Расшифровать» текст бытия может только «стигматизированный»: «Я помню поэзию / Как то, что сопротивляется / Паллиативу // То, что <...> вспарывает кривду / Как кривой ятаган в ночи» (Ч: 85). Для этого потребны особые ресурсы высказывания – «нечто быстрое, действенное и бедное, / означающее распад, несовершенство» – «анекдот, карикатура, частушка, / надпись на заборе» (Ч: 29).

«Бедность» и «быстрота» образуют у Фанайловой две независимые линии в поэтике, отношения между которыми, как показывают ее последние книги, могут быть конфликтными. Очевидно, что и одно, и другое репрезентирует то, что ускользает от всякого запечатления и в силу этого разрывает форму. «Негативная самоидентификация»<sup>297</sup> в этом смысле – лишь часть более обширной программы, ориентированной на эстетику возвышенного в ее лиотаровском прочтении, а значит, на последовательное «разрушение любых конечных смыслов»<sup>298</sup>. «Бедность» – это аскетика, негация «красивого», «игла в сердце»; «быстрота» – «иррациональная молния», собирание мира в «сердечный фокус». «Бедность» ориентирует на то, чтобы пребыть внутри переживания; «быстрота» – на то, чтобы посредством слова куда-то переместиться. И то, и другое служит трансцендированию данности, но если «быстрота» предполагает совпадение слова и ситуации, то «бедность» – их диссонансную связь.

«Травматические» мотивы лирики М. Степановой организуются в соответствии с иной логикой. Точкой отсчета в данном случае выступает переживание «помраченности» сознания, «неспособности человека вместить события своей собственной жизни»<sup>299</sup>. Отчужденность созерцания, противопоставление внешнего и внутреннего измерений события составляет «главный нерв» этой поэзии, существующей «в предчувствии ... драматического преображения вещного и телесного, живого и неживого»<sup>300</sup>. В реальности, сопротивляющейся ценностной структуризации, на первый план выходит «сырая» данность – «низкий быт» с его «маргинальными героями, вкусами, суевериями, архетипами <...> вульгарной энергической речью»<sup>301</sup>. «Иное» по отношению к нему входит в текстовое пространство как «паранормальное» и «странное»<sup>302</sup>. Его «фокусом» в поэзии М. Степановой выступает чувственный опыт.

---

<sup>297</sup> Липовецкий М. Негатив негативной идентичности. Политика субъективности в поэзии Елены Фанайловой // Воздух. – 2010. – № 2. – С. 168-177.

<sup>298</sup> Никонова С.Б. Трагический герой модерна и кризис постмодернистского искусства. URL: <http://aesthetics.phylosophy.ru/index/itemid=67> (дата обращения: 16.09.2009).

<sup>299</sup> Дашевский Г. Мария Степанова. Счастье.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html> (дата обращения: 16.09.2009).

<sup>300</sup> Шубинский В. Сила выдоха.

URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/shubinsky\\_o\\_stepanovoj.html](http://www.newkamera.de/ostihah/shubinsky_o_stepanovoj.html) (дата обращения: 19.08.2009)

<sup>301</sup> Винницкий И. «Особенная статья»: баллады Марии Степановой // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 166.

<sup>302</sup> Дашевский Г. Мария Степанова. Счастье.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html> (дата обращения: 16.09.2009).

Для М.Степановой первичным предметом художественного освоения оказывается неразорвавшаяся связь эмоции и ощущения, грань духовного и телесного: «У меня синяк простейший, / Красногубый, августейший, / Загустеющий, как мед – / Кто не видел, не поймет» (Ф: 31)<sup>303</sup>. Исходная данность, опосредующая целостность восприятия и определяющая полноту переживания, – это единство эротического и эстетического: «Так в автобусе глаз питает- / ся бесстыдною каплей пота / <...>/ Глаз питает – читай пытается – / Колорадский жучок хотенья» (Ф: 46). В этом единстве игра чувственности довлеет себе, переживание полноты бытия неразруσιμο, поскольку ни на кого конкретно не обращено: «В городских поселках темножовое / <...> / Бледными телами ныряет с борта. / Вот они мелькают в разрывах лета, / Каждый встречный мак им анализ крови!» (Ф: 7)

Структура либидо разрушает изначальную целостность самоощущения, противопоставляя эротическое и сексуальное. Сексуальность подчинена логике поглощения, «растворения» другого, она экстаична и стихийна: «И уже никто не сможет прополоти, / Разлепить и разложить на пары / Циклопический комок единой плоти, / Волны человеческой опары» (Ф: 44). Эротическое, напротив, следует логике самоотдачи, самозабвения, наталкивающегося на неразрушимость телесных границ: «Сосредоточиться на тенью просочиться / Под кожный слой, под пленку жировую / <...>/ Под самый спуд, за мокрые полотна, / В слоистые и твердые волокна» (Ф: 55). Но и в одном, и в другом случае распадение «яиты» неизбежно, а жизнь неизменно затвердевает «в фигурках неостывшего *не вышло*» (Ф: 47).

Неуспех любви выносит на первый план проблему обезличенности, родовой телесности: «Сходят формы, разные и розовы, / С теплого токарного станка, / <...>/ Гайки и болты меняются местами, / Равнодушные, как жертвенные гуси» (Ф: 43). Жизнь воспринимается как перебор «заменяемых деталей» (Ф: 75), череда рождений видится как процесс совершенствования «породы» «образцами известки и крахмала» (Ф: 18). Но осознание того, что «жизнь беспощадна к человеку, но добра к роду»<sup>304</sup>, еще не означает принятия этого факта. Поэзия М.Степановой – это напряженный поиск свободы от диктата данности, выражается ли он в ворохе повседневных бытовых забот или в несовершенстве человеческой онтологии: «На волю, на вы, отрясая печати, / Иду воскресенье как мышцы качати; / Как нефть из промасленной почвы – / Из впредь неотвеченной почты» (Ф: 69). Расширение опыта свободы неизменно сопровождается его вписыванием в телесное пространство: «Готовая, как форма для отливки, / Сижу, сложимши лапки, бедный аз. / На передплечье светятся прививки / Предшественных и будущих проказ» (П: 48)<sup>305</sup>.

---

<sup>303</sup> Степанова М. Физиология и малая история. – М.: ФНИ «Прагматика культуры», 2005. – 88 с. (Далее – «Ф»).

<sup>304</sup> Пани Л. Метафизиология Марии Степановой.

URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/pann\\_o\\_stepanovoj.html](http://www.newkamera.de/ostihah/pann_o_stepanovoj.html) (дата обращения: 05.12.2011).

<sup>305</sup> Степанова М. Песни северных южан. – М: Арго-Риск, Тверь: Colonna Publications, 2001. – 60 с. (Далее – «П»).



Меты опыта – «прививки», «синяки», «укусы» – связывают внешнее измерение телесности («вытачки и шлицы») и внутреннее («боли острый концентрат»). Образ эротического тела дополняется образом тела страдающего, тела-«воска» (П: 9), «сохлой ветки» (П: 15). «Встречи-проводы *новой природы*» получают в этой связи двойное освещение: как искушение человека Богом («Если чудо не созреет, / дерево станет сухостой» (Ф: 34)) и как поиск преображенного естества («Толпой повалят души, / сорвавшие замок» (Ф: 28)). Важнейшим вопросом оказывается соизмерение родового и индивидуального в судьбе, разрешение противоречий между заблуждением и расплатой, грехом и наказанием: «Между нежить и выжить, между жить и не жить / Есть секретное место, какое / Не умею украсть, не могу заслужить, / Не желаю оставить в покое» (Ф: 81). Предметом специального интереса оказываются разнообразные формы соизмерения «физиологии» (личностного пространства) и «малой истории» (пространства судьбы), эроса и небытия: «Не то мы оба, кто-то из нас живой, / На стенке тира виснем вниз головой, / Один прибит за пятку, я за бедро, / Как в картах того, таро» (Ф: 65).

В своей лирике М.Степанова выстраивает мир «патафизики», искаженного сознания, не готового к расширению опыта. Первопричина «травматического» – страх быть вытесненным, лишиться своей судьбы («Муж»), страх притязать на иное, идти против рока («Невеста»). Проблема в том, что герой М.Степановой не знает и не может знать границы «своего» и «чужого», а потому неизменно оказывается в центре «травматической» ситуации: «Словно близко приставленный видик / Он смотрел, как туман на воде, / И не знал, он Сергей или Вадик, / Где родился и умер ли где» (П: 31). В таком контексте «утешения нету и нет» (П: 15): сознание лично недооформлено, неустойчиво, в нем «любая фигура становится крест / и торопится в небо, как в мае на шест» (Ф 80). Стремление к духовной свободе неосуществимо. Противоречие эротического и страстного предстает неразрешимым, плен заблуждений неразрываем и «кромешен»: «Куда девать вас, локти и плеча. / И хлеб из тостера, загрохоча, / взлетает лбом, как бы глухарь с черники / И тяжело, петляя меж дерев, / Летит, летит – направ или налево. / ...И тостера не починити» (П: 45).

Стремление «биологизировать сам процесс означивания, укоренить его истоки и смыслы в самом теле», характеризует, разумеется, не только лирику Е.Фанайловой и М.Степановой, – это общая закономерность культуры конца XX века, сосредоточенной на проблеме «растворенности субъекта в актах чувственности»<sup>306</sup>. Акцентирование аффективных, сущих вне рационального и волевого контроля состояний – попытка очертить контуры новой онтологии сознания. Поэзия 2000-х стремится «выйти из-под надзора “недреманного ока” формируемой логосом реальности»<sup>307</sup>. Внимание к «феноменологическому телу» оказывается в таком контексте «поисками утраченного “я”», инициированными «переживанием неискуплен-

<sup>306</sup> Ильин И.П. Постмодернизм: словарь терминов. – М.: Интрада, 2001. – С. 300.

<sup>307</sup> Фокин С. «История ока»: вокруг и около.

URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj58/fokin.shtml> (дата обращения: 23.06.2009)

ного и дрящегося греха, преступления, непрощенной обиды»<sup>308</sup>. Поиск ускользающей идентичности – структурообразующее начало «травматического» контекста современной лирики, объединяющее, в частности, таких поэтов, как М. Гронас и А. Анашевич.

Лирика М. Гронаса – это лирика метафизической «бездомности», бытийной неукорененности: «что нажито сгорело – угли»<sup>309</sup>, «сломанный мир на обочине стынет» (6). Все смысловые скрепы существования утрачены, в центре лирического мира – обнаженный человек на пустой земле: «я сирота и беженец / нету мне прибежища» (12), «смерть последнее снимает / вот я гол и вот я наг» (59). Бытие тает, опустошается, сводится к нулю: нет «почти ничего нигде» (10), «и небес распускается свитер по нитке» (13). Череда утрат видится необратимой, исключаяющей какое-либо восполнение: «наши соседи – тоже погорельцы ... отстраивают домишко <...> непонятно, зачем им дом – будет напоминать о доме» (5). Единственно адекватной формой миропознания оказывается опустошенность, свобода от готовых слов и смыслов: «лишь Пустым и Порожним / мир объясним» (57).

Нагота и нищета получают у Гронаса отчетливо религиозные коннотации, соотносятся с духовным смятением: «И знаешь, такое смятение в храме / являет собою моя голова, / как будто священник пошел за Дарами / а паства с хорами забыла слова» (36). Дезориентированность героя абсолютна: «все ухищренья искусства, затеи безделья <...> оказались вредны для башки» (60), «в голове завелась мышь / или две» (58). Смысловым фокусом лирики оказывается переживание обреченности, неотвратимости гибели: «Лишь тот, кто мог пустой башкой / как мастерком / повыскрести весь верхний слой / под потолком – // Лишь тот и выберется вон / через дыру. / А я не он, а я не он – / и я умру» (46). Герой Гронаса осознает, что «ни новозаветно, ни ветхозаветно не прожить» (40), поскольку нищета духа более не приближает к сакральному: «то, что связано на небе, / на земле не развязать» (34). Но и тяга к небытию оказывается неудовлетворенной: «Господь в широкие мгновенья / не ведает принять мои / молитвы о потере зренья / и истреблении души» (44).

Свойственная Гронасу «поэтика бормотания»<sup>310</sup> – форма эстетического освоения богооставленности. Автокоммуникация здесь – следствие бытийного одиночества героя, в котором ни с кем «соединенья не бывает, / но и разлуки тоже не предвидим» (17): «брат, мне холодно и хладно / – ну и что? ну и кто?» (59) Поэт «обговаривает вещи как бы боком, вскользь <...> отводя от предмета разговора даже не взгляд, а саму речь»<sup>311</sup>; опосредованная связь высказывания и реальности обозначает «рассыпанность»

<sup>308</sup> Вязмитинова Л. В поисках утраченного «я».

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/about-4#1#1> (дата обращения: 28.07.2011)

<sup>309</sup> Гронас М. Дорогие сироты, – М.: ОГИ, 2002. – С. 5 (далее все цитаты приводятся по этому изданию).

<sup>310</sup> Барскова П. О книге Михаила Гронаса «Дорогие сироты.»

URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue12.barskova.html> (дата обращения: 23.03.2011).

<sup>311</sup> Фанайлова Е. Рентгеновская метафизика // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 312.

бытия, в котором всякая цельность – фиктивна: «крошки бродят под столом / и хотят собраться в хлебушек» (30). Характерная для новейшей лирики инфантильность поэтического языка, призванная приблизить к «неструктурированности новорожденного мировоззрения»<sup>312</sup>, в поэзии Гронаса получает дополнительные смыслы: это форма запечатления уязвимости, обозначение «жалкого»: «Ох прокола моя лодочка / в двух местах ядовитой иголкой / водички не вычерпать ковшиком / не унять уговорами штормика» (47).

Смысловый центр лирики А. Анашевича – двунаправленная – извне и изнутри – экспансия зла. Природа человека искажена первородным грехом, бесовское начало – первопричина деструктивности: «прости меня, бывший доктор ф. / <...> / за то, что внутри меня пустота / за то, что сокровищница заперта / и демоны выскакивают из рта»<sup>313</sup>. Одновременно смысловую и физическую цельность человека «распыляет» хаотическая действительность: «Летит пуля впереди письма, впереди пули – моя голова / Впереди головы – целый отряд бесов, пришедших со мной воевать / Мое сердце как чечевичное зерно расколото, как предатель висит» (ФК: 25). Резонанс зла имеет своим следствием неизбежность разъятого состояния сознания: «разрешение: те же дурные намерения, но в большей степени // клевета, планы, которые могут рухнуть, досада, / чрезмерная неуверенность в себе, нестабильность в делах // 8 мечей, 7 мечей» (ФК: 107). «Ад» как психологическая и метафизическая реальность – «ад во рту», ад, «движущий нашими губами» (ФК: 82), – локус, в котором возникает поэтическое высказывание.

Преодоление «ада» как данности в поэзии А. Анашевича мыслится в соответствии с двумя сценариями: путешествия / бегства и перверсии / метемпсихоза. Первый, «количественный», вариант означает только расширение круга страданий: «Не думай, здесь не клоака, здесь вся Божья клика. / Только к Нему обращены мысли, возгласы, крики. / <...> / Ночью лежу на досках, чувствую: блаженство рядом: / надо пройти по глухому коридору, заканчивающемуся адом»<sup>314</sup>. Второй, «качественный», вариант означает смену одной несовершенной природы другой, не менее несовершенной: «Товарищ, тебе некуда спрятаться от луны / так много крови у этой войны / ты уже голоден – тебе не скрыть выделение слюны / <...> / Зомби трудно быть первые сто лет» (ФК: 28). Ни в одном, ни в другом случае «не избавиться ... от оков, окопов, снопов» бытия (ФК: 122); всякая попытка усовершенствования естества обречена на неудачу: «я собака, павлов, собака, собака павлова / <...> / освободи меня, выпусти, пусть я стала калекой / <...> / ты научил меня, павлов, любоваться всем этим миром / таким волшебным, бескрайним, прекрасным» (НК: 8-9).

Вместе с тем боль и страсть у Анашевича – проблема не столько экзистенциального, сколько грамматологического порядка. Лирическая

<sup>312</sup> Давыдов Д. Инфантилизм как поэтическое кредо.

URL: <http://arion.ru/magazine.php?year=2003&number81> (дата обращения: 23.03.2011).

<sup>313</sup> Анашевич А. Фрагменты королевства. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 120 (далее – «ФК»).

<sup>314</sup> Анашевич А. Неприятное кино. – М.: ОГИ, 2001. – С. 39 (далее – «НК»).

ситуация неизменно отображается отчужденно, в антураже условных знаков страдания: «будем целоваться на подвесном мосту / ты – моя любимая жена / я ощущаю язык твой во рту / нежная кожа моя обуглена обожжена» (НК: 56). Схематизм и абстрактность художественной реальности усиливается широким использованием каталогов, подчеркивающих вариативность и субъектов, и атрибутов, и самого действия: «крошка цахес / циновка / цифирь циклоп / цензура циклон / <...>/ на каждом твоём волоске стоит цена» (НК: 32). Авторское «я» неидентифицируемо в наборе фиктивных речевых ролей; текст – это перебирание трагических масок: «Сто лет назад была у меня подруга / любила читать письма ван Гога / она, как и следовало ожидать, кончила плохо / ослепла, облысела, обезумела и оглохла» (НК: 59).

Поэзия М. Гронаса и А. Анашевича, последовательно реализуя смысловые ходы «травматического» конфликта, вместе с тем обнаруживают его перерождение и переформулирование. Если в поэзии Е. Фанайловой и М. Степановой «травматическое» – это то, что нельзя изжить, то, что заслоняет мир, то у Гронаса и Анашевича «травматическое» – это «привычное» и «чужое». Дистанция – эстетическая и экзистенциальная – сводят на нет собственно болевой заряд конфликта. «Травма» тем самым утрачивает роль универсальной смысловой рамки, позволяющей определять важнейшие координаты реальности. Внимание к «травматическому» оказывается вниманием к границам «иного», что свидетельствует о смене метафизических координат.

## § 1.2. Поэтология и проблема субъектности

Рубеж XIX и XX веков, как и любая другая переходная эпоха, был связан с ситуацией «смены кода»<sup>315</sup>, с поиском новых форм ценностного и смыслового упорядочения реальности. Накопленный культурой символический багаж стал рассматриваться как система отчуждения. В культуре была четко артикулирована мысль о необходимости сменить идеалы «изнервничавшихся и тусклых» людей на «солнце, спорт, танцы, мускулы», идеал «тела, полного избытка здоровья»<sup>316</sup>. Поскольку разрывы в бытие были привнесены рациональным сознанием, потребность в обретении «цельного человека» вызвала отрицание и этого сознания, и самого стремления к систематизации опыта. Мысль о том, что «интеллект характеризуется естественным непониманием жизни», в то время как «инстинкт есть врожденное знание вещей»<sup>317</sup>, получила всеобщее признание. В таком контексте отрицание общезначимого смысла жизни, противопоставление ему полноты бытия как самоцели стало казаться универсальной формой разрешения извечного конфликта жизни и культуры. В эстетике модернизма эта идея получила оформление в универсалии «живая жизнь», восходившей к высказанной в русской классике идее самозабвенного «погружения в радостный поток бытия»<sup>318</sup>.

В идейном контексте серебряного века стремление к совмещению бытия и культуры приобрело форму дискуссии о догме и жизни, о путях «оправдания» реальности<sup>319</sup>. Прямым следствием этой полемики явилась книга В.Вересаева «Живая жизнь», выявившая те пункты, которые, безотносительно к различиям позиций, казались универсальными для эпохи в целом. Для писателя обретение гармонии было возможно только на путях полного и непосредственного единения с бытием, принятия жизни до и помимо ее смысла. Инстинктивно-чувственное, дорациональное видение реальности само по себе должно было выступить средством разрешения противоречий, порождаемых разумом, не охватывающим мир как целое. «Живая жизнь не может быть определена никаким конкретным содержанием, – писал В.Вересаев. – В чем жизнь? В чем ее смысл? Ответ только один: в самой жизни. Жизнь сама по себе представляет высочайшую ценность, полную таинственной глубины»<sup>320</sup>. Унаследованные от предшествующей эпохи «проклятые вопросы» стали казаться во многом праздными. Условием достижения нового синтеза явилась сакрализация телесности: «Плоть и дух только в своих видимостях, только в явлениях – противоположны»: и человек есть «Божья тварь, “Божий

<sup>315</sup> Белая Г.А. Смена кода в русской культуре XX века как экзистенциальная ситуация // Литературное обозрение. 1996. – № 5/6. – С. 111-116.

<sup>316</sup> Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. – 1909. – № 3. – С. 46-61.

<sup>317</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, КАНОН-Пресс-Ц, 2001. – С. 175, 162.

<sup>318</sup> Мальцев Ю. Бунин. – М.: Посев, 1994. – С. 199.

<sup>319</sup> См.: Кандыбина Е.А. Художественное мироздание А.Блока («Миры иные», «Жизнь», «Дух музыки», «Грядущее»): Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1998. – С. 111-115.

<sup>320</sup> Вересаев В. Живая жизнь: О Достоевском. О Л. Толстом. О Ницше. – М.: Республика, 1999. – С. 125.

Зверь»», и сам мир «есть целое живое, животное (ζῷον) – божественно-живое, – Бог-Зверь»<sup>321</sup>.

Однако концепция «живой жизни» не исчерпывалась абсолютизацией непосредственности. Ее важнейшей характеристикой была вариативность развития, сосуществование разных форм бытия: «„Жидкое состояние“ истории и общества изменяли структуру личности, причем незатвердевшее бытие и было аналогом “живой жизни”»<sup>322</sup>.

В художественной практике множественность жизни порождала «многообразие форм не только жанровых, но и текстовых»; в обнажении условности эстетических границ раскрывалась «неготовность бытия как сущность»<sup>323</sup>. В поле взаимодействия с философским контекстом «живая жизнь» обретала статус бытийной константы, выступая как «некое идеальное первоначало, сила, “скрытый, непостижимый принцип и основа всего”, а также как то, в чем эта сила находит свое воплощение – реальность, не сводимая к “сумме случаев и фактов”»<sup>324</sup>. Предметом преимущественного эстетического интереса выступала взаимосвязь двух творческих начал бытия – художника и жизни – в их общей нацеленности на избытие смерти, на преодоление косности существования. Конечной целью творца выступало устремление к «полноте тождества с жизнью», настроенность на «возобновление целостности и единства жизни»<sup>325</sup>.

Представление о «живой жизни» было неразрывно связано с идеалом «многоэтажной» и открытой для бесконечного совершенствования личности. Ее наглядное воплощение должна была являть собой *личность художника*. В модернистском контексте это была фигура, наделенная исключительной полнотой возможностей самореализации: «это индивидуальность <...> абсолютная, ни с чем не сравнимая, превыше всего ставящая свою “единичность”, особость и потому обладающая правом на бесконечное свое “расширение”»<sup>326</sup>. Неостановимость художественного поиска и тяга к постоянному перевоплощению абсолютизировали «инстинкт театральности». «Инстинкт преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком»<sup>327</sup>, в новом контексте стал рассматриваться как первостепенный признак человека художнического склада. Потребность «быть кем-то, но ни в коем случае не собой»<sup>328</sup> казалась знаком проникнутости «живой жизнью». Важнейшей стратегией личностного саморазвертывания стал «артистизм»,

---

<sup>321</sup> Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1995. – С. 52, 89.

<sup>322</sup> Мущенко Е.Г. «Живая жизнь» как эстетическая универсалия серебряного века // Филологические записки. – 1993. – Вып.1. – С. 44.

<sup>323</sup> Там же, С. 43.

<sup>324</sup> Кретинин А.А. Художник и жизнь в прозе Б.Пастернака // Филологические записки. – 1998. – Вып.8. – С. 72.

<sup>325</sup> Там же, С. 81.

<sup>326</sup> Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – С. 149.

<sup>327</sup> Евреинов Н. Театр как таковой. – Одесса: Студия «Негоциант», 2003 – С. 30.

<sup>328</sup> Розанов В.В. Актер // Розанов В.В. Среди художников. – М.: Республика, 1994. – С. 315-316.

«патетически утверждавший в груди человека все взрывающие ее противоречия», декларирующий «отказ от последнего выбора» и «бесконечность» «борьбы с собой за себя самого»<sup>329</sup>.

Для того чтобы в полной мере реализовать потенциал «живой жизни», «артистическая» личность должна была отвечать нескольким условиям. Первейшим из них явилась *способность к самотрансцендированию*, к прехождению всех своих конечных определений. Личность должна была стать в «нерастворимой» во всех своих объективациях и воплощенных в творчестве «ликах». «Самость, – как писал Б. Вышеславцев, – переступает (трансцендирует) через все ступени бытия, через все категории <...> Она не есть “что-то”, не предмет или объект, не идея – она есть бесконечный выход за пределы самой себя (трансцензус) и свобода»<sup>330</sup>. Восприятие личности как бесконечно развивающейся и свободно определяемой изнутри привело к эстетизации сил ее самодвижения.

Еще одно условие – *вбирание инобытия в личностное бытие*. Развивающаяся личность, – рассуждал Л. Карсавин, – поступательно движется сквозь череду разъединений и воссоединений, перемещаясь от полюса телесности (множественности) к полюсу духовности (единства). Это развитие оказывается немислимо вне корреляции с инобытием, но поскольку «не может существовать инобытия как иного бытия», «то и то, что я называю инобытием и соотношу со мною, должно быть и мною»<sup>331</sup>. Тем самым личностное самостроение оказывалось неотделимо от «теургического» преобразования мира, а граница между направленностью созидания вовне и внутрь оказывалась опрозраченной. В изменившемся контексте субъективность предстала феноменом вновь и вновь утверждаемым, а потому «пограничным»: «субъективность устанавливается в каждом дискурсивном и недискурсивном акте заново», что «позволяет обозначить ее как своеобразную границу»<sup>332</sup>.

«Пограничность» личностного начала актуализировала проблему соответствия «текстов жизни» «текстам искусства». Жизнь «артиста» повелительно требовала *отсутствия зазора между личностным самоощущением и словом*. В этих условиях бесконечное «самостное» начало приводит к двоякому результату: личность, «с одной стороны, растворяется в мире, теряет свои границы, перестает различать свое внешнее и свое внутреннее», а с другой стороны, «оказывается внутренне раздробленной, расщепленной, обнаруживает в себе множество “я”»<sup>333</sup>. Появление у поэта «лирического героя» оказалось в этом смысле событием, свидетельствовавшим как о небывалой полноте личностного самораскрытия, так и о большом потенциале «лирического камуф-

<sup>329</sup> Степун Ф.А. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 58.

<sup>330</sup> Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. – М. Республика, 1994. – С. 258.

<sup>331</sup> Карсавин Л. О личности // Карсавин Л. Религиозно-философские сочинения: В 2-х т. – М.: Ренессанс, 1992. – Т.1. – С. 29.

<sup>332</sup> Тун Ф. Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак. URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001\\_3/06\\_03\\_6\\_2001.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_03_6_2001.htm) (дата обращения: 26.04.2009)

<sup>333</sup> Виролайнен М. Потерянное «Я»: о поэтическом самосознании Золотого и Серебряного века // Семиотика безумия: сб. статей. – Париж, Москва: Изд-во «Европа», 2005. – С. 90-91.

ляжа», допускавшем различные формы сокрытия субъекта<sup>334</sup>. «Строящееся» «я» релятивизировало свой образ, сделало субъектность текстовой структурой, отстоящей от автора на неопределенное расстояние, а потому допускавшей атрибутирование любых качеств и функций<sup>335</sup>.

«Протеизм» авторского начала оказал влияние на формирование представлений о возможностях поэзии. Сосредоточенность на «я» и стремление стать «тайновидцем и тайнотворцем жизни»<sup>336</sup> совпали в образе поэта-медиума. Новое лирическое «я» отражало как собственно личностное содержание, так и содержание, связанное с «запредельной», «стихийной» первоосновой мира<sup>337</sup>.

Такое тождество жизни и художника и определило, в конечном счете, модернистскую апологию лирики. Ее программа-минимум состояла в предельном развитии эстетической восприимчивости. Представление о лирике как «бессознательном художественном фонде, которым поддерживается в нашей душе чувство красоты», оказывалось первым шагом к защите ее «артистического характера»<sup>338</sup>. В таком контексте понятие о «поэтическом» соотносилось с высказыванием, эстетически значимым в силу независимости от внеположного ему смысла: «Поэтическое присутствует, когда слово ощущается как слово, а не только как представление называемого им объекта или как выброс эмоции»<sup>339</sup>.

Программа-максимум, декларированная модернистской эпохой, заключалась в формировании средствами лирики восприимчивости мистического порядка. При таком взгляде суть предлагаемого искусством опыта виделась в умении «видеть мир чудесным», воспринимать его не «в аналитической расчлененности и разъятости», а в «первозданной цельности нетронутого бытия»<sup>340</sup>. В своем предельном воплощении этот тезис порождал представление о «поэте-церкви», «образ которой меняется ежесекундно»<sup>341</sup>.

Разумеется, эстетическая теория модернизма осваивала не только сферу идеала, но и иного по отношению к ней – того, что было противоположно безмерности эстетических притязаний. Панэстетизму противостояло то, в чем жизнетворческое «пресуществление» жизни остановилось на полпути, – *пошлость*.

В соответствии с классическим определением В. Даля, «пошлый» – это «избитый, общеизвестный и надокучивший, вышедший из обычая; неприличный, почитаемый грубым, простым, низким, подлым, площадным;

<sup>334</sup> Užarević J. Лирический камуфляж // Studia Rossica XIX (Budapest). – 2001. – С. 292.

<sup>335</sup> Weststeyn Willem W. Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – SBd. 20. – S. 124.

<sup>336</sup> Иванов Вяч. Заветы символизма // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 372.

<sup>337</sup> Блок А. О лирике // Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1965. – Т. V. – С. 131-132.

<sup>338</sup> Анненский И.Ф. А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 295-296.

<sup>339</sup> Якобсон Р. Что такое поэзия? // Якобсон Р. Язык и бессознательное. – М.: Гнозис, 1996. – С. 118.

<sup>340</sup> Вейдле В. Умирание искусства. – СПб.: АХИОМА, 1996. – С. 123-124.

<sup>341</sup> Малевич К. О поэзии // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – SBd. 21. – S. 130.



вульгарный, тривиальный»<sup>342</sup>. Русский модернизм, оттолкнувшись от этого определения, предложил другую структуриацию понятия, иной набор сем и связей между ними. Специфика модернистского истолкования понятия состояла в расширении сферы «пошлого», в придании концепту универсального смысла, в предельном заострении его оценочного содержания. Для художественного сознания эпохи «пошлость» – абсолютное воплощение косности духовного бытия, антипод «живой жизни».

Серебряным веком пошлость видится в онтологическом ключе – как особый модус «падшего» духовного бытия. «Поврежденность» усматривается в предельной суженности духовного горизонта, в отождествлении данности и бытия. Замкнутость в круге обыденности, крайняя скудность представлений о сущем – первейший признак пошлости: «Мещанская душа <...> осадок земной жизни, порождение ежедневных дел ... бытовых зависимостей, связей с миром внешних отношений»<sup>343</sup>. Сосредоточенность на данности определяет принципиальную безыдеальность, «бескрылость» пошлого существования, спутанность в нем всех ценностных координат. Пошлость – это «атрофия внутренней сложности», связанное с ней «однодушие» «подавляет душевное богатство человека, уничтожает в человеке ... диапазон его противоречий»<sup>344</sup>.

В предельном своем воплощении пошлое – это «чудовищное жизни», воплощение душе «хаоса преисподней» – «нечто безобразное и бесформенное само по себе», веющее «потусторонним, ирреальным»<sup>345</sup>. Существенно, что при всей своей «чудовищности и нелепости», мещанское существование характеризуется принципиальной самодостаточностью и невозмутимостью. В силу отвержения трансцендентного пошлость исключает всякое саморазвитие; ей не к чему и незачем стремиться: «Мы говорим: “Должно *быть*, как должно *быть*”», пошлость «говорит: “Должно *быть*, как *есть*”»<sup>346</sup>.

Метафизический привкус в истолковании пошлого ощущается не только в том, как видится ее суть, но и в том, как воспринимаются ее причины и следствия. Для религиозно заряженного сознания пошлость – явное проявление бесовства: «неподвижность, косность, мертвая точка, антибытие», «черт, противомирное начало в мире»<sup>347</sup>. Ее характерный признак – стремление к растворению мира в себе, к «поеданию» бытия; одна из основных «нот мещанства» – «уродливо развитое чувство собственности», стремление к «поглощению благ жизни»<sup>348</sup>. Потребительское отношение к

<sup>342</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.: Издание книгопродавца М.О. Вольфа, 1882. – Т. III. – С. 386.

<sup>343</sup> Степун Ф.А. Природа актерской души // Из истории советской науки о театре. 20-е гг. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 57.

<sup>344</sup> Там же, С. 57.

<sup>345</sup> Блок А.А. Творчество Федора Сологуба // Блок А.А.Собр. соч.: в 7 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. V. – С. 161.

<sup>346</sup> Гиппиус З. О пошлости // Гиппиус З. Дневники. В 2-х кн. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн. I. – С. 270.

<sup>347</sup> Там же, С. 268.

<sup>348</sup> Горький М. Заметки о мещанстве // Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX-начала XX века. – М.: Высшая школа, 1982. – С.178.

жизни определяет неизбежность «самопоедания» замкнутой на себе субъективности, утрату миром всех красок: «...духовное мещанство обезвкусивает жизнь и себе и другим, делает ее скучной и постной», и «человека одолевает мертвящая повседневность, будни духа»<sup>349</sup>. Стремление к увеличению бытия оборачивается своей противоположностью – «охлаждением сердца и омертвением души»<sup>350</sup>. Существование пошлого сознания оказывается крайне неустойчивым: тяготение к самооправданию скрывает неконтролируемый страх перед жизнью: мещанина характеризует «напряженное желание покоя внутри и вне себя» и «темный страх перед всем, что так или иначе может вспугнуть этот покой»<sup>351</sup>.

Формы проявления пошлого сознания исключительно многообразны. Одна из несомненных его примет – *редукционизм*, сведение сложного к простому: мещанина отличает «настойчивое стремление скорее объяснить себе все то, что колеблет установившееся равновесие души», но не ради того, чтобы «понять новое и неизвестное, а лишь для того, чтобы оправдать себя»<sup>352</sup>. Стремление к исчерпывающему объяснению нового известным определяет зависимость мещанина от разнообразных ментальных и словесных стереотипов: «Мещане питаются запасом банальных идей, прибегая к избитым фразам и клише <...> Истинный обыватель весь соткан из этих заурядных, убогих мыслей, кроме них, у него ничего нет»<sup>353</sup>.

Высокая значимость «готового» слова, в свою очередь, приводит к гипертрофии общественного статуса и его внешних показателей: «Обыватель с его неизменной страстной потребностью приспособиться <...> разрывается между стремлением поступать как все <...> и страстным желанием принадлежать к избранному кругу»<sup>354</sup>. Пошляк – это человек без свойств, конформист. Это определяет симулятивность всех его волеизъявлений, неизменно представляющих собой «лжеидеализм, лжесострадание и ложную мудрость». Сущностная характеристика пошлости – всеобъемлющая фальшь: «Пошлость <...> это главным образом ложная, поддельная значительность, поддельная красота, поддельный ум»<sup>355</sup>.

Вместе с тем, при всем пафосе отвержения пошлости серебряный век неоднократно указывал на известную привлекательность ее как формы бесконфликтного бытия. «Покой, неподвижность – отнюдь не лишены для нас соблазна. Правда, там, на дне, упраздняется всякая любовь, – но, в сущности, зачем нам любовь? Зачем нам страх?»<sup>356</sup>. Пошлость – это искушение духовным небытием, соблазн разрешения всех противоречий за счет движения «по пути наименьшего сопротивления»

<sup>349</sup> Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – С. 141.

<sup>350</sup> Гиппиус З. Указ. соч., С. 270.

<sup>351</sup> Горький М. Указ. соч., С. 178

<sup>352</sup> Горький М. Указ. соч., С. 179.

<sup>353</sup> Набоков В.В. Пошляки и пошлость // Набоков В.В. Лекции о русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 385.

<sup>354</sup> Там же, С. 386.

<sup>355</sup> Там же, С. 388.

<sup>356</sup> Гиппиус З. Указ. соч., С. 271.

ния»<sup>357</sup>. Простота мирообъяснения и сглаженность конфликтов создают комфортность существования. «В пошлости есть какой-то лоск, какая-то пухлость, глянец», что, наряду с другими ее качествами, делает ее неотразимой для наивного сознания: «Явная дешевка, как ни странно, иногда содержит нечто здоровое, что с удовольствием потребляют дети и простодушные»<sup>358</sup>. Пошлость, таким образом, отнюдь не является для модернизма приметой массового сознания. Это категория, не имеющая социального измерения. Везде, где смешиваются «осязательный» и «сумеречный» человек, есть опасность, что в пошлости «появятся раздутье, нежность», и она «станет мечтою»<sup>359</sup>.

Пошлость – это неотрефлексированное, внеличностное. И поскольку «в каждом из нас сидит эта клишированная сущность»<sup>360</sup>, борьба с пошлостью рассматривается как задача всякого сознания, утверждающего свою индивидуальность. Для модернизма вытравление стереотипного, вульгарного, тривиального из творческого «я» оказывается условием его творческой реализации, самоутверждения в культуре: «Пошлость – это мелочность. У пошлости одна мысль о себе, потому что она глупа и узка и ничего, кроме себя, не видит и не понимает. <...> Пошлость бесформенна, бесцветна, неуловима. Это мутный осадок во всякой среде, почти во всяком человеке. Поэт чувствует всю ужасную тяжесть от безвыходной пошлости в окружающем и в самом себе. И вот он объективирует эту пошлость, придает плоть и кровь своей мысли и сердечной боли»<sup>361</sup>. В предельно широком истолковании понятия пошлым провозглашается все, что не может быть вовлечено в творческое преображение жизни: «От начала мира до конца его с бессмертной низостью бьется бессмертный – безмянный под всеми именами – поэт <...> Один против всех и без всех. Враг поэта называется все. У него нет лица»<sup>362</sup>.

Вместе с тем представление о пошлом соотносится не только с проявлением безличного в человеке, но и с утверждением индивидуализма как высшей ценности. Для модернизма «гордость непосредственно граничит с пошлостью»<sup>363</sup>. Абсолютизация личности и омассовление сознания, тем самым, видятся взаимосвязанными процессами, делающими пошлость категорией, применимой к разным сферам бытия. Признаки «пошлости» в познании – «беспрямое кипение, умственная пена», стремление разрешать проблемы,

---

<sup>357</sup> Степун Ф.А. Указ. соч. С. 56.

<sup>358</sup> Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Лекции о русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 76, 78.

<sup>359</sup> Анненский И.Ф. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979, С. 231.

<sup>360</sup> Набоков В. В. Пошляки и пошлость // Набоков В.В. Лекции о русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 385.

<sup>361</sup> Анненский И.Ф. О формах фантастического у Гоголя // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 211.

<sup>362</sup> Цветаева М. Пушкин и Пугачев // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 5. Кн. 2. – С. 200-201.

<sup>363</sup> Булгаков С.Н. Труп красоты // Булгаков С.Н. Сочинения: в 2 т. – Т. 2. – М.: Наука, 1993. – С. 534.

«не чувствуя их сложности»<sup>364</sup>. Пошлость в этом аспекте проявляется как принципиальное отсутствие «шероховатостей мысли», «невъясненных вопросов»<sup>365</sup>. Пошлость в этическом плане проявляет себя как морализаторство, стремление спрятаться от духовно-нравственных проблем, жить в соответствии с «твердыми принципами», «учась у посредственности»<sup>366</sup>. Наиболее опасным такое морализаторство видится в области искусства: «Красота образа <...> не может быть безнравственной, только уродство, только пошлость в искусстве – безнравственны. Никакая порнография <...> не развращает так сердца человеческого, как ложь о добре, как банальные гимны добру»<sup>367</sup>.

Оперирование понятием «пошлость» как ходовым обусловило появление множества контекстуальных значений, маркировавших то или иное качество как заслуживающее осуждения. Для В.Набокова пошлость ассоциировалась с мелодраматизмом. «Безвкусица», с его точки зрения – это «копание в душах людей с постфрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства»<sup>368</sup>. В интерпретации И.Анненского пошлость – это мечтательность, неспособность соизмерить воображение с реальностью, равнозначная инфляции всего ценного: «Высокое и святое в *мечте* становится в *словах* мечтателя пошлым и жалостно-мелким»<sup>369</sup>. С позиций С.Черного пошлое в искусстве неразрывно связано с интимным, всякая попытка ввести которое в сферу эстетически значимого – это «передоновщина»<sup>370</sup>. Перечень того, что могло быть идентифицировано как «пошлое», эпоха рассматривала как принципиально открытый, и перечисленные контекстуальные отождествления в любой момент могли быть дополнены другими.

Противопоставление «живой жизни» и «пошлости» в контексте 1930-1950-х гг. утратило значимость. Связано это было с разрушением предпосылок восприятия поэзии как высокого искусства, с изменением представлений о ее смысле и сфере возможностей. Смена координат отчетливо читается уже в эссеистике первой и второй волн эмиграции, в полной мере отразившей внутреннюю исчерпанность панэстетизма. Представление о том, что «все – и мир, и жизнь – действительно существует лишь постольку, поскольку возникает и действует как художественно-эстетический объект»<sup>371</sup>, безвозвратно ушло в прошлое, а с ним – и мысль

<sup>364</sup> Айхенвальд Ю.И. Белинский // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: в 2 т. – М.: Терра, Республика, 1998. – Т.2. – С. 203.

<sup>365</sup> Тэффи Н. Дураки // Тэффи Н. Собр. соч.: в 3 т. – СПб.: РХГИ, 1999. – Т.1. – С. 121.

<sup>366</sup> Шестов Л. Достоевский и Ницше // Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2000. – С. 351.

<sup>367</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Л.Толстой и Достоевский. Вечные спутники. – М.: Республика, 1994. – С. 532.

<sup>368</sup> Набоков В.В. Федор Достоевский // Набоков В.В. Лекции о русской литературе. – М.: Независимая газета, 1996. – С. 183.

<sup>369</sup> Анненский И.Ф. Мечтатели и избранник // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 126.

<sup>370</sup> Черный С. Передоновщина // Критика русского зарубежья: В 2 ч. – М.: Изд-во «Олимп», Изд-во «АСТ», 2002. – Ч. 1. – С. 171-172.

<sup>371</sup> Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 51.

о жизнетворческом «горении» творца как форме приобщения к «живой жизни». В новом контексте поэт стал казаться себе не столько «сыном гармонии», сколько «выродком, существом, самой природой выделенным из среды нормальных людей»<sup>372</sup>, а лирический дар стал ассоциироваться не с полной творческих возможностей, а с проклятием и ущербностью.

Первым шагом к новой самоидентичности поэта стало переосмысление тезиса о тождестве личности и слова. Многомерность и разноаспектность творческого «я» оказалась скомпрометирована обнаружением в его структуре обезличенных «голосов». Если «мы живем по инерции, по шаблону» и «зловредные тап, оп усыпляют наше сознание», то этика поэзии сводится к возможности «пробуждения»: «В мире искусства <...> мы пробуждаемся и начинаем видеть вещи в новом свете, т.е., говоря проще, – мы эти вещи замечаем и тем самым соприкасаемся с бытием»<sup>373</sup>. Но «пробуждение» означает переход в сферу истины как состояния, а оно ничем не гарантировано. Талант сам по себе уже не может рассматриваться как доказательство личностной исключительности, он не самодостаточен, а тем самым и «возможность поэзии» оказывается проблематичной.

Декларированная модернизмом «открытость» личности, вбиравшей в себя инобытие ради вовлечения его в процесс эстетического преобразования, обнаружила оборотную сторону. Абсолютизация креативности привела к тому, что инобытие утратило для художника значение самоценной реальности. Личность творца, оказавшаяся альфой и омегой творческого процесса, обусловила «выветривание» субстанциальности в эстетическом содержании. Так возникла «болезнь искусства», состоявшая в «неумении создать живое» и предполагавшая отказ от веры в материал, отказ «от Творца в себе, отказ от слияния с творческой первоосновой мира»<sup>374</sup>. Недоверие к реальности, отчужденное отношение к скрытым в ней возможностям фактически закрыло тему воплощения в искусстве «положительного всеединства», а следовательно, и «живой жизни». Стремление к разрушению границы между субъектом и объектом обернулось негацией объекта и его бытия.

Последнее обстоятельство сказалось на понимании условий трансцендирования и самого его содержания. В изменившемся контексте культ художника стал мотивироваться не его многомерными связями с бытием, а владением ремеслом. Эстетический нигилизм, связанный с «утверждением “посюсторонности” в качестве *единственной* действительности и, соответственно, с отрицанием всякой трансцендентности»<sup>375</sup>, сузил рамки возможного в искусстве, фактически ограничив их сферой субъективно «очевидного». Задачей времени стало «оттеснить искусство в узкие границы, вырвать из связи целого, лишить власти – а потом дать ему

---

<sup>372</sup> Ходасевич В.Ф. О Сирине // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т.2. – С. 388.

<sup>373</sup> Иваск Ю. Возможность поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. – М.: Изд-во «Олимп», Изд-во «АСТ», 2002. – Ч. 2. – С. 390-391.

<sup>374</sup> Вейдле В. Умирание искусства. – СПб.: АХИОМА, 1996. – С. 47.

<sup>375</sup> Михайлов А.В. Из истории «нигилизма» // Михайлов А.В. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 545.

полную свободу самодовлеть и самоопределяться»; в таком контексте «poeta vates» был закономерно вытеснен «poeta faber»<sup>376</sup>, а сфера художественных задач свелась к комбинаторике приемов. Потеряв связи со сферой сакрального, лирика одновременно лишилась и возможности проникать в область сущностного.

Таким образом, к моменту возникновения «другой культуры» поэзия утратила все основания, делавшие ее выделенной сферой культуры. Поэт перестал быть сакральной фигурой, поскольку претензия искусства на жизнестроение стала казаться неоправданной. Поэт не мыслится в авангарде духовного поиска, поскольку искусство утратило преимущество перед другими областями культуры. Поэт потерял право на исключительность, поскольку эстетическая восприимчивость перестала быть показателем элитарности. В терминах М. Бахтина можно говорить об исчезновении «третьего» – «наадресата» общения, конституирующего диалогическое поле: «Автор никогда не может отдать всего себя ... на полную и окончательную волю наличным или близким адресатам ... и всегда предполагает ... какую-то высшую инстанцию ответного понимания»<sup>377</sup>.

Если полагать двумя измерениями общения метафизическую «вертикаль», пространство коммуникации, освященное сакральными ценностями, и «горизонталь», общение в «земной» иерархической структуре<sup>378</sup>, то ни одно, ни другое направления в ситуации 1970-1980-х не предполагают зон согласия. Пространство «вертикали» опустошено признанием несубстанциальности субъекта, верой в то, что он только заполняет независимо от него существующий «просвет». «Другой» в такой ситуации или сводится к некоему обезличенному «я» или вообще утрачивает всякий образ: «между “я” и “трансцендентным”» пролегает метафизическая пустота<sup>379</sup>. Пространство «горизонталей» опустошено утратой веры в «источки», в измерение «подлинности», где возможно преодоление субъектных границ. Там же, где нет веры в «абсолютно ценное», нет и веры в медиатора диалога. «Третий», выступающий как «исходная смысловая заданность, включающая в себя все потенциальные смыслы», уступает место «аду» как пространству «абсолютной неуслышанности»<sup>380</sup>. Измерение диалога и в этом аспекте предстает разрушенным, а высказывание – стоящим на грани самоотрицания.

Если основания диалогического сознания оказываются нарушены, слово начинает тяготеть к автокоммуникации, балансированию на грани внутренней речи. Молчание как отказ праздного говорения оказывается

---

<sup>376</sup> Бахтин Н.М. Пути поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 2. – М.: Изд-во «Олимп», Изд-во «АСТ», 2002. – С. 86-87. Poeta-vates – поэт-пророк, poeta-faber – поэт-ремесленник (определения Н.М. Бахтина).

<sup>377</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 306.

<sup>378</sup> Пигров К. Дневник: общение с самим собой в пространстве тотальной коммуникации // Проблемы общения в тотальной коммуникации. – СПб.: Эйдос, 1998. – С. 200.

<sup>379</sup> Орлов Д. Закат идентичности и игры в Другого // Проблемы общения в тотальной коммуникации. – СПб.: Эйдос, 1998. – С. 195.

<sup>380</sup> Грякалов А. Третий и мета-физика встречи // Проблемы общения в тотальной коммуникации. – СПб.: Эйдос, 1998. – С. 244, 246.

сквозным мотивом многих художественных деклараций. Современная ситуация исчерпывается ссылкой на «болтливость вещей», «болтливость поэзии»<sup>381</sup>. При этом молчание – это не только обращение к «иератическому», но и знак вовлеченности в символический обмен со смертью. «Смерть, – замечал Т. Адорно, – не может войти в произведение искусства как его “предмет” <...> во всяком искусстве она является сломленной – как аллегория»<sup>382</sup> – в виде смысловых разрывов, пауз, умолчаний – широкого диапазона условностей, не имеющих иного назначения, кроме указания на собственную пустоту. Лирика 1970-1980-х изобилует указаниями такого рода; больше того, само «сочинительство стихов» иногда рассматривается как «упражнение в умирании»<sup>383</sup>. Молчание – не только веяние апофатичности<sup>384</sup>, но и веяние небытия. Как пишет И. Смирнов, «не дискриминация смерти запускает в ход механизм ... обмена, но, наоборот, обмен позволяет идентифицировать смерть как смерть как необменное»<sup>385</sup>. Закономерно, что в таком контексте именно смерть придает происходящему предельную упорядоченность, и только она предстает как «единственное подлинное событие»<sup>386</sup>.

В новом контексте поэтология модернизма как система представлений о моделях «творческого поведения» поэта<sup>387</sup> оказалась радикально пересмотрена. Однако, поскольку в культуре 1970-х важную роль играла «пассеистическая» линия, связанная с безусловной апологией традиции, в эссеистике этих лет неоднократно предпринимались попытки «ретроспективистски» наметить поэтологические координаты.

Самые характерные опыты такого рода – работы Г. Маневич, а также Г. Беневича и А. Шуфрина. В известной статье Г. Беневича и А. Шуфрина «Введение в поэзию Мандельштама» (1984) принимается в качестве универсальной формула «поэзия как свидетельство». «Свидетель» – «вестник», «тот, кто видел воочию»; его задача – «связывать воедино слова и жизнь», ориентируясь на требования совести как «собираателя земного света»<sup>388</sup>. Максимализм этих требований закономерно образом окрашивает поэтическую практику в тона религиозного служения. Творчество как «служение» – тема обширной работы Г. Маневич. В ней критик выделяет три типа художнического поведения: «пророк» (Ф. Достоевский), «страстотерпец» (О. Мандельштам) и «праматерь» (А. Ахматова). Все три модели объединяет «обожженность идеями страдания», различия связаны лишь с тем, как именно сердце поэта «пресуществляется в жертву»<sup>389</sup>.

<sup>381</sup> Айги Г. Поэзия-как-молчание // Айги Г. Разговор на расстоянии. – СПб.: Лимбус-Пресс, 2001. – С. 240.

<sup>382</sup> Адорно Т. Избранное: социология музыки. – СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 209.

<sup>383</sup> Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 92.

<sup>384</sup> Иоффе Д. Лики тишины // Russian Literature. – 2005. – Vol. LVII. – P.

<sup>385</sup> Смирнов И.П. Бытие и творчество. – СПб.: Канун, 1996. – С. 51.

<sup>386</sup> Скидан А. Эфирная маска.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-6.html> (дата обращения: 25.06.2012).

<sup>387</sup> Тростников М.В. Поэтология. – М.: Грааль, 1997. – С. 5.

<sup>388</sup> Беневич Г., Шуфрин А. Введение в поэзию Мандельштама // Часы. – 1984. – №52. – С. 168-170.

<sup>389</sup> Маневич Г. Поэт. Три типа служения // Часы. – 1981. – №29. – С. 160.

Абсолютизация былых образцов артистического поведения, как было отмечено рецензентами, делает чужое слово «непомерным центром притяжения, парализующим собственное мнение»; читатель в этой связи ориентируется лишь на «узнавание» знакомых по книгам ситуаций<sup>390</sup>. Закономерно, что в плоскость современности эти модели авторами статей не проецируются. Реальность литературного процесса требовала иных решений, и попытки их найти обнаруживаются, в частности, в юбилейных анкетах начала 1980-х, посвященных А. Блоку и В. Хлебникову.

«Анкета об А. Блоке» (1981) была инициирована редакцией самиздатского журнала «Диалог» и имела своей целью «проверку и переоценку духовных ценностей» серебряного века. Основная претензия, предъявленная Блоку, состояла в двусмысленности его «профетической» самоидентификации: «Быть поэтом-медиумом, поэтом-пророком <...> и быть в то же время личностью в этическом смысле слова довольно сложно» (К. Бутырин); зазор между ролью и экзистенцией делает очевидной как «неявленность активного личного “я”» (Е. Игнатова), так и откровенную «театральность» художнического поведения, тягу к «самолюбованию» (В. Кривулин)<sup>391</sup>. «Священное опьянение» блоковской лирики уступает место «священной трезвости» поэзии современной; «благородство и трагическое величие» фигуры поэта не поддежит сомнению, но это величие – величие «ошибок» (С. Стратановский)<sup>392</sup>.

Анкета «Велимир Хлебников сегодня» (1986) была опубликована журналом «Обводный канал» и также выражала тягу к ревизии модернистского наследия. Большинство респондентов, принявших участие в опросе, выразили неприятие утопического пафоса хлебниковского творчества: «Языческое мышление, “скифство”, утопизм <...> сегодня выглядит анахронично и даже карикатурно» (В. Лапенков)<sup>393</sup>. «Двуединство бунта и утопии» (С. Стратановский) отрицается на самых разных уровнях и, в частности, на уровне поэтологическом: «Не хватает лирической созерцательности, лирического “я”, самоуглубления» (Д. Максимов); как следствие, вызывает недоверие и пережитый этим «инженером человеческого счастья» «эзотерический опыт эстетической эйфории» (Д. Пригов). Равнодействующую разных мнений ясно выразил В. Кривулин: «Его время прошло, но еще не наступило»<sup>394</sup>.

Неприятие модернистской и авангардной поэтологии, продемонстрированное анкетами, не отражает, однако, всех аспектов ревизии прошлого. Отказ от «театральности» и «спрятанности» авторского «я» одновременно предполагал отказ от любых попыток создания «мета-искусства». Об этом, давая ретроспективную оценку М. Хайдеггеру и К. Малевичу, подробно писал Б. Гройс. Авангардное искусство, как полагал философ, ставит в

<sup>390</sup> Останин Б., Кобак А. Бумажный сатана // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. – СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 2003. – С. 139-171.

<sup>391</sup> Анкета об А. Блоке // Диалог. – 1980-1981. – №3. – С. 68, 77, 85.

<sup>392</sup> Там же, С. 112-114.

<sup>393</sup> Велимир Хлебников сегодня (литературная анкета) // Обводный канал. – 1986. – №9. – С. 128.

<sup>394</sup> Там же, С. 137, 125-126.



центр «”ничто” субъективности» – такой принцип создания художественной формы, когда она, не имея референта, ставит зрителя перед дилеммой: «или внешнее знаковое прочтение, или самоидентификация с автором»<sup>395</sup>. Новое, «поставангардное» искусство строится на том, что «любой творческий акт предполагает творчество самого себя»; только в этом случае «зритель и слушатель смогут установить диалог с автором не как с отсутствующей трансцендентальной субъективностью, а как с присутствующим в мире собеседником, способным как победить и убедить, так и потерпеть поражение»<sup>396</sup>.

Редукция утопизма программирует амбивалентную художественную идентичность, где стремление к репрезентации «истины» соседствует с пониманием дискредитированности того, кто претендует на ее высказывание. «Идиосинкразическая идентичность», которую невозможно принять, и от которой невозможно отказаться, вынуждает строить авторское поведение как серию художественных эскапад, разоблачающих «ненормативность» сложившегося порядка вещей<sup>397</sup>. Эта универсальная для поставангардного художественного сознания модель самоидентификации в российском контексте получила предсказуемое терминологическое закрепление: «Поэт – *юрод*, – замечает А. Найман, – в нем всегда есть что-то от городского сумасшедшего. Об элементарном деле, которое обыватель формулирует в нескольких словах, он говорит косноязычно, вкривь и вкось. <...> Когда же он выражается ослепительно точно и всем понятно, это все равно звучит не по-людски»<sup>398</sup>.

Как справедливо было отмечено И. Мотеюнайте, «представление о юродстве не всегда связано со степенью осведомленности в религиозной сфере и причастностью к церковной жизни», оно «формируется речевой практикой, на которую активно влияет художественная литература»<sup>399</sup>. Оттого и «юродство» «неподцензурной» литературы – это лишь ряд метафорических сближений, основанный на ролевом самоуничижении «неофициала» и его готовности к стиливому эксцессу.

С. Савицкий в своей работе, посвященной «неофициальной» культуре, говорит о важной роли абсурдизма в ней: «Надо отметить, что абсурд выполнял не только функцию предпочтительной поэтики, но и интеллектуально-мировоззренческого кодекса», порождавшего не только «стихию языковых игр», но и особое «артистическое поведение»<sup>400</sup>. Осторожен в своих констатациях и М. Саббатини, отметивший, что «мифологема “юродствующего поэта”» входит в «интеллектуальную и художественную практику» нонконформизма «бессознательно» и связывается, главным об-

<sup>395</sup> Гройс Б. Малевич и Хайдеггер: вопрос об истине искусства // 37. – 1980. – №21. – С. 313.

<sup>396</sup> Там же, С. 314.

<sup>397</sup> Kuspit D. Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde. – Cambridge: Cambridge University Press 1996. – P. 18.

<sup>398</sup> Найман А. Пространство Урании. 50 лет Иосифу Бродскому // Октябрь. – 1990. – №12. – С. 183.

<sup>399</sup> Мотеюнайте И.В. Восприятие юродства русской литературой XIX-XX веков: Автореф. ... дис. доктора филол. наук. – Великий Новгород, 2006. – С.3.

<sup>400</sup> Савицкий С. Хеленукты в театре повседневности // Новое литературное обозрение. – 1998. – №30. – С. 211, 215.

разом, с «театром “идиотизма”», с «развитием литературной традиции абсурда»<sup>401</sup>. Эти важные соображения можно существенно расширить, опираясь на автометаописание «неофициальной» культуры, где термин «юрродство» появляется часто и во вполне определенных контекстах.

Во-первых, юродство трактуется как «*писательский профетизм*» *наизнанку*, как способ построения авторской идентичности, ориентированный на «“поругание” традиционных представлений о функциях писателя в русской жизни»<sup>402</sup>. Как отмечает В. Линецкий, «юрродствующий» автор попирает свою «писательскую гордыню», подрывает «реализацию эстетических потенций юродства для литературы означает целенаправленную работу над своим образом, которая по идее должна завершиться созданием маски, двойника»<sup>403</sup>. Очевидно, что это маска предполагает акцентирование ничтожности автора, периферийности его социального положения, малознания и пр. В. Кривулин, рассуждая о «кенозисе в новейшей русской поэзии», отмечает значимость в ней стремления к аскетическому «снятию покровов видимого мира, обнажению подлинной – и предельно греховной, и радикально обоженной природы человека»<sup>404</sup>. Естественным развитием этих принципов в тексте оказывается «словесная нищета», которая выражается «не только в предельном ограничении лексики, <...> не только в рискованном упрощении основных элементов поэтической речи, <...> но – и главное – в постоянно присутствующем чувстве варнотности и конечности, а значит, неподлинности любого предмета»<sup>405</sup>.

Во-вторых, юродство значимо заключенным в нем *апофатическим пафосом*, несоотнесенностью ни с «готовыми» ценностными системами, ни с «готовыми» формами интерпретации мира. В этом контексте юродство интерпретируется в ряде работ Т. Горичевой. Для философа юродство – это «самая современная, постмодернистская форма святости»: в нем «противоречие между идеалом и действительностью осознано во всей его трагичности»<sup>406</sup>. Юродство в наибольшей степени отвечает современной потребности в радикально «ином», ускользающим от любых категориальных определений: «Юродивые одновременно смешны и серьезны, таинственны и ничтожны, мудры и безумны»; они – предельный случай «сокровенных людей»: «Святость спрятана в них так глубоко, что она не только невидима для душевно-телесных очей, но принимается людьми за свою противоположность». Обличая «мир самодовольного присутствия», юродивый – это

---

<sup>401</sup> Саббатини М. Пафос юродства в ленинградском подполье // Toronto Slavic Quarterly. – 2009. – №28. –

URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/28/sabbatini28.shtml> (дата обращения: 28.08.2012).

<sup>402</sup> Линецкий В. Нужен ли мат русской прозе? // Вестник новой литературы. – 1992. – №4. – С. 229.

<sup>403</sup> Там же, С. 228.

<sup>404</sup> Кривулин В. Кенозис в новейшей русской поэзии // Беседа. – 1990. – №8. – С. 129.

<sup>405</sup> Там же, С.32.

<sup>406</sup> Горичева Т. Православие и постмодернизм. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – С. 57.

«не-сущий»; «соединяя два эона», он «не ведает середины», ибо «живет и в раю, и в аду»<sup>407</sup>.

В современной культуре, замечает Т. Горичева, юродство – это предельный случай «неконвенционального» поведения, типологически встраивающийся в обширный ряд, акцентирующий «буйство, экстравагантность и одиночество». Устремленность современной культуры к трансцендентному, поиск «острых ощущений и пограничных ситуаций», абсолютизация свободы «маргинальной и неуловимой» актуализирует целый набор поведенческих моделей, близких к юродству, среди которых наиболее распространены являются «шизофрения», «протестанство» и «кинизм»<sup>408</sup>.

Искусство эпохи «постнигилизма», как полагает философ, в такой же мере стремится «прервать сон духа», что и культура в целом, и самым действенным инструментом здесь оказывается «обнищание». Сочувственно цитируя Ж.-Ф. Лиотара, Горичева акцентирует «освобождение от ролей, идентификаций, формы», нацеленность художников на «негативную репрезентацию», на погружение в «чистое настоящее» эстетического события<sup>409</sup>. В той мере, в какой это событие есть «мгновение *ничто* или совершенно *другого*», оно «кенотично», ориентировано на катастрофу как преодоление плененности имманентным. Закономерно, что Горичевой оказывается близка интерпретация постмодернизма, предложенная С. Жижекком: если постмодернизм возможно воспринимать как «возвращение от метонимии интерпретации к полноте самой вещи, к барочному богатству переживания», то, очевидно, «апофатичность» и «юродствование» лучше, чем что бы то ни было, выражают его пафос<sup>410</sup>. Искусство, ориентированное на парадигму «юродствования», полагает философ, «возвращается к доисторическому сакральному, не расчлененному еще на добро и зло»<sup>411</sup>, и рисуемый им *рай-в-аду* есть не что иное, как «ностальгия по любви Божией»<sup>412</sup>.

В-третьих, юродство соотносимо с трагическим *переживанием распавшегося мира*, который сводит на нет любые художнические усилия по преобразованию реальности. О. Седакова считает возможными параллели с традицией юродства там, где литература репрезентирует «катастрофическую разомкнутость сознания, состояние человека, увидевшего нечто такое, <...> что после этого рухнет все и, собственно, <...> остается только *пропасть* – или *спасаться*»<sup>413</sup>. «Юродство» в литературе связано с «внелитературностью» экзистенциального опыта, с созданием произведений, статус которых в мире книг оказывается глубоко проблематичным. Средо-

<sup>407</sup> Горичева Т. Юродивые поневоле // Беседа. – 1984. – №2. – С. 57, 54, 61.

<sup>408</sup> Горичева Т. Православие и постмодернизм. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – С. 43.

<sup>409</sup> Горичева Т. Кенозис в современной философии // Беседа. – 1990. – №8. – С. 117-118.

<sup>410</sup> Горичева Т. Православие и постмодернизм. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1991. – С. 56.

<sup>411</sup> Горичева Т. Святое без Бога // Беседа. – 1988. – №7. – С. 155.

<sup>412</sup> Горичева Т. В поискахрая // Беседа. – 1985. – №3. – С. 76.

<sup>413</sup> Седакова О. Несказанная речь на вечере Венедикта Ерофеева // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 737.

точием этой модели авторской самоидентификации оказывается контраст «эстетики безобразия» и «этики потустороннего благообразия»<sup>414</sup>. Готовность выразить «высокое и положительное» через «низкое и отрицательное» отмечает в качестве важнейшей черты «юродствующего» художественного сознания и Д. Бобышев<sup>415</sup>.

Исходной проблемой, определившей современную эстетику «молчания», было, как уже говорилось, разрушение пространства диалога, исчезновение «третьего». Закономерно поэтому, что первые попытки отрефлексировать эту ситуацию были связаны с гипертрофией семантического «шума», с вниманием к «паралогии» как форме смысловой организации текста. Как замечает М. Липовецкий, «паралогия противоположна идеям консенсуса и диалога», ориентирована на деструкцию «структур разумности» и фрагментарность смысла<sup>416</sup>. В поэтике «бронзового века» паралогия впервые была освоена в художественной практике хеленуктов (1966-1972).

Реальность, описываемая хеленуктическими «опусами» (ор.), – это рассыпавшийся мир, мир «дада»: «что-то отшатнулся ты / каждую сощуренную кошку / немного сбежались городские / внезапно денег три сейчас / что-то кружку ты»<sup>417</sup>. Отсутствие смысла априори лишает эту реальность какой-либо событийности – здесь постоянно что-то «не случилось», «не произошло». Единственно значима только художественная креативность, осмысляемая как манипулирование с читательским непониманием. Закономерным образом авторское начало абсолютизируется, но не в силу творческой исключительности, а в силу того, что в тотально опустошенном мире только оно отличается бытием: «Все хеленукты очень красивые, смысленные и умные. <...> Лучше нас никого нет, да и вообще никого нет. <...> Хеленукты – brave молодцы, / а все остальные – паршивые огурцы!» Редукция субъектности к бытию делает сомнительными все попытки как-то ее охарактеризовать; все автохарактеристики хеленукта сводятся к презентации разоренного мира: «Мой милый друг, я только шар, / я круглый дух несоответствий, / крутое яблоко добра, / одетое в личину бедствий / <...> / Прощай, сегодня и вчера, / прощай, ворона-недотрога, / еще немного топора / и выстрела еще немного».

Событием оказывается симулирование события, приписывание значимости факту, заведомо ее лишенному. В этом смысле хеленукты продолжают обэриутскую традицию с ее вниманием к «случаю», то есть к тому, что «не является “происшествием”, не передает информацию», акцентируя «процесс рассказывания как такового»<sup>418</sup>. Типология «не-событий» сводится к двум вариантам: презентации заурядного или неправдоподобного, причем в контексте один и тот же образ может представать в обоих

---

<sup>414</sup> Там же, С. 735.

<sup>415</sup> Бобышев Д. Эстетическая формула И. Анненского // Новый журнал. – 1995. – №198/199. – С. 182.

<sup>416</sup> Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. – С. 285.

<sup>417</sup> Книга Хеленуктизм. Стихи, драматедии, полемика. – СПб.: Призма-15, 1993 (все цитаты приводятся по этому изданию с отсутствующей пагинацией).

<sup>418</sup> Ханзен-Леве О. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // Русский текст. – 1994. – №2. – С. 31.

ракурсах: «На газоне свежевскопанном / лежала кошка белолопая – / то ли лапы загорелые, / то ли морда неумытая» (ор. 208); «Знавал я кошку “Николай Иваныч” / что вечные пространства изменяла / она мне никогда не изменяла / и никуда не уходила на ночь» (ор. 134). Как следствие, все атрибуты, приписываемые тому или иному объекту, оказываются условными и допускают перекодировку: «Я – порох будущих моторов, / хотя, возможно, я и прах, / а все же лучше Исидоров / в их неприкаянных телах».

Стремление что-либо «поведать миру» приводит к «переворачиванию» наличных культурных смыслов: «О чем мы поведаем миру / покрыв позолотой кумира / раздавим ли нынче клопа? // взмахнем полнозвучною лирой / взмахнем полногрудой Пальмирой / поставив ее на попа» (ор. 103). Маркерами такого «переворачивания» оказывается оперирование расхожими лирическими формулами «золотого века» и стереотипными сюжетными ходами городского романа. И то и другое для хеленуктизма означает, используя тыняновское определение, «досадную традицию, традицию стертую»<sup>419</sup> и подлежит последовательному профанированию. Хеленуктический текст строится либо по принципу альтернирования формул, повторяющихся в произвольном порядке, либо по принципу нанизывания абсурдных псевдопоэтических фраз: «Там, где зеленый шар расцвел, / струились ивы, словно тени, / и быстрокрылые олени / скакали вспять со всех сторон». Логическим продолжением такой практики оказывается выход в плоскость полностью десемиотизированного, «заумного» высказывания: «кровавли! натрульные! мозолю / подлицают, то рыженцев отречных; / святоатцы и те тунявые, / мод пошедшие падут в мусс / мена /// ус задрав сует тсс!»

От читателя в таком контексте требуется лишь «выражение крайнего недоумения на лице» (ор. 166), он попадает в разряд «парشوгуров», рассматривается как «шелудивое отребье, нуждающееся в мочалке и мыле» (ор. 167). Инвективы в адрес оппонента переходят в его риторическое убийство: «сейчас / мы ударим кактусом по щеке / ближайшего соседа / сделаем надрез на коже его живота / и вставим туда чайник». Стремление «плюнуть в сторону вытянутых ушей современника» оплачивается, однако, деструкцией образа поэта, в хеленуктической картине мира также вовлеченного в «переоценку ценностей»: «Твой жалкий вид к сочувствию не тщит; / мозгов твоих томительная влага / поэзии отнюдь, – увы! – не пробудит, – / твой череп, как истлевшая бумага» (ор. 127).

Потребность хеленуктов «не вписывать себя в какие-либо дефиниции или категории “pro” и “contra”»<sup>420</sup>, таким образом, оказалась нереализуемой, поскольку возведение абсурда в разряд «интеллектуально-мировоззренческого кодекса»<sup>421</sup> определило применение этой категории не

<sup>419</sup> Тынянов Ю. Промежуток // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 170.

<sup>420</sup> Маурицио М. Вудсток на Васильевском острове, или В поисках пространства: беглый взгляд на несколько стихотворений Владимира Эрля.

URL: <http://www.magazines.russ.ru/detira/2005/3/mm15.html> (дата обращения: 12.03.2009).

<sup>421</sup> Савицкий С. Хеленукты в театре повседневности // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. – С. 211.

только к миру объекта, но и к миру субъекта. Вместе с тем заявленные хеленукизмом эксцентричность авторского поведения и словоупотребления, стилизованность жанровых форм оказались художественной стратегией, получившей активное развитие в 1970-е гг., в частности, в произведениях А. Волохонского и А. Хвостенко. «Всеразъедающая ирония»<sup>422</sup> в сочетании с «ежовыми рукавицами эстетического абсурда»<sup>423</sup> обнаружила значительный потенциал развития.

В наибольшей степени эта линия явлена в лирике А. Волохонского. В ее основе – переживание затерянности в безвременье, опустошенности всех культурных архетипов: «Все в этом крае с рыбой схоже / Страна глядит из-под глубин / Как рыбы мрамор белой кожей / Из-под разбитых коломбин»<sup>424</sup>. «Космическая» законосообразность мира утрачена; все существует на грани развоплощения: «Ужасна месть слепой природы / Какой-то осьминогий спрут / Уже разводит огороды / Там где сверкал зубов редут» (Р).

Мир видится бессмысленным, лишенным узнаваемых форм: «Медведь, наполненный вареньем / Или набитый трутом филин / Коровы с дверью на спине – / Все чудно здесь, все странно мне»<sup>425</sup>. «Приблизительность» и абсурдность окрашивает и миропознание: «Меж лебедей мне мил лишь тот удод, / Кто ворона вороной назовет. / Кто этот миг блаженно проворонит / Кто весь падет, но части не уронит»<sup>426</sup>. Проникновение в законы судьбы – самообман, создаваемый игровой комбинаторикой карт. Единственно подлинна только непросветленная телесность, «червь внутренний, огромный, непомерный» (МЖ).

Желание и невозможность увериться в собственном существовании – один из характерных мотивов лирики Волохонского: «Бес небытия – в каждом событии: / То внутри никто, то вокруг никого / А кто сомневается в собственном бытии – / Ищи, чтобы кто уверил его» (МЖ). Возможность самоосуществления сведена к заполнению времени, заведомо лишённого какой бы то ни было телеологии: «Так жди и не надейся переждать / Плыви плыви пока умеешь плавать / хотя конечно жать не пережать / Живей лепить лупить и лапать в лапоть»<sup>427</sup>. Формула веры также несет черты парадоксальности: «Дыра в кармане, запах ковыля / Галоп кометы, солнца ковылянье – / Все это знак, что взрывом пузыря / Не кончится мирское пузырянье» (А: 31).

---

<sup>422</sup> Никольская Т. Круг Алексея Хвостенко // История ленинградской неподцензурной литературы. – СПб.: Деан, 2000. – С. 96.

<sup>423</sup> Кузьминский К. Песни Волохонского и Хвостенко.

URL: <http://kkk-bluelagoon.nm/tom2a/volohonsky7.htm> (дата обращения: 12.03.2009).

<sup>424</sup> Волохонский А. Девятый Ренессанс.

URL: <http://kkk-bluelagoon.nm/tom2a/volohonsky5.htm> (дата обращения: 12.03.2009) (далее «Р»).

<sup>425</sup> Волохонский А. Анютины грядки. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. – С. 19 (далее – «А»).

<sup>426</sup> Волохонский А. Из книги «Стихотворения».

URL: <http://mitin.com/people/volohon/stihi.shtml> (дата обращения: 12.03.2009) (далее – «МЖ»).

<sup>427</sup> Волохонский А. Воспоминания о давно позабытом. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 5.

Убежденность в том, что «личность – это ее слово»<sup>428</sup>, в обрисованном контексте окрашивается нотами скептицизма. Неверие в силу слова определяет пародийное переосмысление традиции «памятников»: «В пространстве слов отыскивает доски / Мой вечный гроб, мой памятник, мой храм, / И лишь из них – отнюдь не из известки / Я мощный дом навек себе создам» (А: 36). Эта же логика определяет сознательное самоустранение из современного литературного контекста, отчуждение от всякой художественной миссии: «И смешны разумеется мне идиотские детские басни / Будто автор – пропеллером в самой опоре хребта – / Орошает анютиных грядок народные квасни / В рот набрав содержимое дна из ведра решета» (А: 59-60).

«Басни» Волохонского-Хвостенко закономерным образом отрицают не только прямолинейную дидактику, но самую возможность открыто выраженной авторской оценки. Басенные персонажи в их интерпретации откровенно пародийны, а фабула – нарочито невнятна: «Как будто б ехал ближний Белорус... / подъехал под Москву в России сделать Вятку. / Берег Рабочий свой хрустальный гусь, / А приберег к весне лишь яйца всмятку»<sup>429</sup>. Отсутствие связи между сюжетной и формульной частями басни, наряду с подчеркнутой сниженностью материала и языка, приближает ее к скабрёзному анекдоту: «У Пробляди бюстгальтер кто-то спер. / А дело было в многолюдном пляже. / Она же – не заметила пропажи. // Кто на язык остер – тот скор на кражи» (Б). Последовательное разрушение жанровой формы определяет возможность, как в басне «Курва», замены текста – «эквивалентом текста», высказывания – симулякром: «Эта басня всем известна, а потому ни самый текст ее, ни мораль не публикуются» (Б).

Образ поэта, отказавшегося от всех притязаний на истину, создается по законам автопародии: «Нас двое – мудрейших из ныне живущих / Мы в мире как нежные ландыши в гуще / Капусты кипящей в медлительных щах / Нас двое, как две незабудки борща»<sup>430</sup>. Этот принцип выходит на первый план в «Песнях» Хвостенко-Волохонского: «Все люди как люди / А мы как черте-что / Искусства мы не любим / В нас вкусу нет на то»<sup>431</sup>. Их основной мотив – радикальная приватность, «выпадение» из социальности как таковой: «Государственный случай немислимый факт / Верный пес предпочел колбасе / И айдентити-карт и сикьюрити-карт / И грин-карт и лесе и пасе»<sup>432</sup>. Свобода от необходимости обустроивать быт («Игра на флейте»), от репрессивных механизмов социума («Олимпийское проклятие»), от превратностей судьбы («Песня о независимости») оказывается своего рода фетишем песенного цикла, сводит образ идеального бытия к нескончаемому дружескому пиру: «Я говорю вам: жизнь красна / В стране больших бутылок / Здесь этикетки для вина / Как выстрелы в затылок» (БП: 39).

<sup>428</sup> Волохонский А. Набоков и миф личности // Эхо. – 1978. – №1. – С. 114.

<sup>429</sup> А.Х.В. Басни. – М.: Пробел, 2007 (без пагинации) (далее – «Б»).

<sup>430</sup> А.Х.В.+ С.Е. Городские поля. – М.: Пробел, 2007. – С. 9.

<sup>431</sup> Хвостенко А. Верпа. – Тверь: Kolonna Publications, 2005. – С. 440 (далее – «В»).

<sup>432</sup> Хвостенко А., Волохонский А. Берлога пчел. – Тверь: Kolonna Publications, 2004. – С. 78 (далее – «БП»).

Исходная «точка», определяющая развертывание художественного мира А. Хвостенко, – это «"я", уравненное в правах с ядом <...> окончательно извлеченное из скобок нормального существования» (В: 230). Лирический субъект поэта – «подозритель», скептический наблюдатель, стремящийся к самоопределению в выморочном пространстве искаженных человеческих отношений. Его мир безнадежно фрагментирован и элементарен («водка / наркотики / голод»), проникнут духом тотального бунта («не хочу / не могу / не желаю»), осложнен невозможностью расподобить друга и врага («мои друзья знают меня / но я не знаю // кто меня любит // кто гадит») (В: 45, 35, 48). Это мир без событий, каждый день в котором есть попытка утвердиться в собственном бытии («каждый день начинается со скандала» (В: 69)), заведомо безнадежная и обреченная («исходили на говно каждый вечер» (В: 57)). В «Стране Деталии» нет целого; вещи нетождественны сами себе («Поэма эпитафий»), слова балансируют на грани глоссолалии («Верпования»), «апатия – самая сильная страсть» (В: 42).

Декларативно заявляемая позитивность мировидения<sup>433</sup>, таким образом, не оправдывается логикой творчества, подводящего к сознанию «невозможности "самовитого" бытия»<sup>434</sup>. Жажда творческой самореализации оказывается ненасытимой, поскольку слово утрачивает связь с миром вещей: «Поэзия – святая пустота! / голодный блеск в глазах пустого слова / незыблемая пауза основа, / крик вопля слез, открывшего уста» (В: 248). Мир литературы – «госпиталь молчанья», красота которого эфемерна, условна, лишена подлинного бытия: «О шелест слов! Дорог твоих пути / Как тот единый и тернист и тесен / Пусть успокоятся все тени нелюбви – / Мне снится сон, и он как сон чудесен» (В: 283). «Рабочий точки, запятой товарищ» (В: 373), поэт оказывается лишь языковой фикцией, лишенной бытия и развоплощенной.

Стратегия *паралогии*, однако, была отнюдь не единственной формой разрешения проблемы «молчания»; конкуренцию ей составляла стратегия *гротеска*. Для «другой» поэзии содержание этой категории связывалось с презентацией отчужденного мира, в котором стерты границы высокого и низкого, положительного и отрицательного. Тот факт, что «гротеск принципиально адогматичен, всегда оппозиционен, представляет собой воплощенную противоречивость, изменчивость»<sup>435</sup>, сделало его оптимальной формой выражения такого видения. Если паралогия фиксирует несовместимость смыслов как статический факт, то гротеск выражает взаимопереход крайностей, он событийно заряжен. В художественной практике XX века гротескное художественное сознание выражает «лиминальность», переход, а не конфликтность как таковую.

Как замечает Н. Тамарченко, гротеск «представляет собой незамкнутую языковую, смысловую и событийную двойственность и разнород-

<sup>433</sup> Хвостенко А. «Никакое трагическое мироощущение мне не присуще...» // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 72. – С. 251-257.

<sup>434</sup> Кукуй И. Два «пустых сонета»: анализ стихотворений Л. Аронсона и А. Волохонского // Поэтика исканий или поиск поэтики. – М., 2004. – С. 287.

<sup>435</sup> Юрков С. Гротеск как выражение хаоса в культуре // Размышления о хаосе. – СПб.: Эйдос, 1997. – С. 160.



*ность*: как словесный образ, так и персонаж строятся на принципиальном несовпадении с собой и на событии перехода собственных границ»<sup>436</sup>. Поскольку же такая двойственность всегда субъективно окрашена и знаменует противоречивость авторского видения реальности, гротеск, как пишет В. Тюпа, позволяет акцентировать «игру значениями первичного языка, приводящую к вытеснению смысла (концепта) и замещению его субъективной значимостью (оказиональной коннотацией)»<sup>437</sup>.

Содержательное наполнение такой игры составляет переживание дискомфорта бытия, наполненного страхом и неуютом. С этой точки зрения гротеск служит также выражению зыбкости границ между объектностью и субъектностью: «Объективируемые субъекты и субъективируемые объекты суть еще одно рождение мира, явление бытия, комплементарного уже явленному и требующего нового зрения от того, кто расчленяет “я” и “не-я”»<sup>438</sup>. Наиболее полно потенциал гротескового видения реальности оказался реализован в лирике О. Григорьева и Г. Сапгира.

Предмет освоения О. Григорьева – «абсурд жуткого бытия»<sup>439</sup>, первичной характеристикой которого является «выпадение» этического измерения. В этом мире даже равнодушие, противопоставляемое насилию, вменяется в достоинство: «Девочка красивая / В кустах лежит нагой. / Другой бы изнасиловал, / А я лишь пнул ногой»<sup>440</sup>. Неадекватность реакции на боль и страдание, принципиальная неспособность к сопереживанию, непроницаемость внутреннего мира для другого – норма искаженной действительности.

У Григорьева этот мир имеет два варианта. Первый – реальность люмпенизированного быта, где этическое уже поприано: «Было ранее утро, / А уже стучит угрб. / В это ранее Утрилло / мы сидим с ним рыло в рыло» (П: 206). Другой вариант – детский мир, где этическое еще не сформировано: «С ребятками перемигнулись, / Угостили их папиросами. / А утром с другом очнулись / И нагими, и ббсыми» (П: 163). Граница между реальностями весьма условна: «Дети в стихах Григорьева – это окарикатуренные взрослые, с замашками записного обывателя. Взрослые – <...> остановившиеся в своем развитии, невежественные, а то и спившиеся дети»<sup>441</sup>. Совлечение человеческого облика – единственный общий знаменатель, к которому сводится все разнообразие явлений: «Застрял я в стаде свиней, / Залез на одну и сижую, / Да так вот теперь я с ней / И хрюкаю, и визжую» (П: 141).

<sup>436</sup> Тмарченко Н. Эстетика гротеска и поэтика романа // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. – Москва; Тверь, 2004. – С. 10.

<sup>437</sup> Тюпа В. Семиотический статус гротеска // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. – Москва; Тверь, 2004. – С. 6.

<sup>438</sup> Смирнов И. О гротеске и родственных ему категориях // Семиотика страха. – М.: Европа, 2005. – С. 212.

<sup>439</sup> Харламова Р. Абсурд – это смешно! О стихах Олега Григорьева // Детская литература. – 1991. – № 6. – С. 16.

<sup>440</sup> Григорьев О. Птица в клетке. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 155. Далее – П.

<sup>441</sup> Яснов М. Предисловие // Григорьев О. Стихи. Рисунки. – СПб.: Нотабене, 1993. – С. 13.

Поскольку мир О. Григорьева «тесен» – «все уменьшилось в мире, / все везде стало тесно» (П: 159) – он остроконфликтен и зиждется на разных формах бытового «каннибализма» (П: 183), когда насилие предстает как естественная часть повседневности: «Стою за сарделькам в очереди – / Все выглядит внешне спокойно: / Слышны пулеметные очереди, / Проклятья, угрозы и стоны» (П: 164). Антинорма полностью вытеснила норму, перечень возможных событий известен и не предполагает перехода мира в иное состояние. Тотальной обесцененности бытия не удастся противопоставить ничего, кроме загула и дебоша: «С поллитровки мы начали, / А выжрали по галлону. / Пошли и зачем-то раскачивали / У Эрмитажа колонну» (П: 189). «Кромешная» реальность предлагает герою только один выход – смерть: «Я спросил электрика Петрова: / “Для чего ты намотал на шею провод?” / Ничего Петров не отвечает, / Висит и только ботами качает» (П: 171). Попытка «найти опору не во внешнем мире и не в “другом”, но в самосознании»<sup>442</sup> не оставляет шанса для спасения, но обнаруживает неразрешимость конфликта.

В поэзии О. Григорьева катастрофизм имеет не социально-историческую, а онтологическую природу. Мир поэта – рушащийся, оползающий (П: 170), соскочивший с орбиты (П: 156), настраивающий на перманентное сопротивление: «один на один с миром / честно веду войну» (П: 156). Границы между живым и мертвым здесь проницаемы и условны: «Пришел к жене, голодный, / Пустым надулся супом / И точно в гроб холодный, / с живым улегся трупом» (П: 181). Восприимчивость к действительности необратимо утрачивается – чтобы чувствовать боль, нужно «втирать соль в язвы» (П: 203). Одновременно со способностью ориентироваться в реальности редуцируются все человеческие связи, герой оказывается «куклой в детском тире» (П: 204).

«Поэтическое» в таком контексте получает соотносительность с юростью, наложением сверхчеловеческой миссии и бытовой неукорененности: «Поэт ты, а не конь, / Ты *бомж*, а не корова, / Везде под небом дом... / А ты желаешь дома?» (П: 228). Герой О. Григорьева оказывается вовлечен в травестированный круг евангельских ассоциаций, он умеет «ходить по водам и небесам», но несет свой крест, «подгоняемый пинками» (П: 219); он окружен святыми со стигматами и орудиями мученичества, но видит в них только «шарлатанов» (П: 195). В мире, где «сатана представлялся Богом, / А Бог прикидывался сатаной» (П: 213), миссия юродивого недоволотима: он никого не способен ни просветить, ни наставить: «Стыдно гордиться зрением, / Когда ты среди слепых. /<...>/ Всей толпой налетели – / И ослепили меня» (П: 216).

Элементарность человеческого бытия обуславливает особый строй художественного языка. Поэтика Григорьева сродни лубку и примитиву<sup>443</sup>, лирическое высказывание нередко сводится к точечной фабуле, к ситуативной формуле: «Окошко, стол, скамья, костыль, / Селедка, хлеб, стакан,

<sup>442</sup> Хворостьянова Е.В. Поэтика Олега Григорьева. – СПб.: Гуманитарная академия, 2002. – С. 118.

<sup>443</sup> Яснов М. Вослед уходящей эпохе // Григорьев О. Птица в клетке. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 17

бутыль» (П: 193). Ее содержание исчерпывается категориями безобразного и ужасного, эстетическую рамку создает черный юмор, выразительные возможности которого, вполне в традициях позднего авангарда, соотносятся с «эстетической и этической переоценкой мира»<sup>444</sup>: «Топор, сквозь шею ушедший в плаху, / Не может вырвать никак палач./ Он от натуги порвал рубаху, / Раздался хохот сквозь общий плач» (П: 212).

Перерастание ситуации, ее трансформация в иное качество, невозможная на фабульном уровне, осуществляется на уровне эстетическом. Закономерно, что высказывание О.Григорьева, при всей его внешней безыскусности, обнаруживает неоднозначные отношения между «формульно выраженной идеей, ее лексико-семантическим контекстом и образом внетекстовой реальности»<sup>445</sup>. Фабульный материал преобразуется фразеологически, включая заведомо несоотносимые с субъектом высказывания сегменты, – и семантически, обозначая разные ракурсы «кромешной реальности»: «Пропилил окошко / В детский наш сортир / Этот дядя с рожками – / Видимо, сатир» (П: 136). Вместе с тем суть изображаемого не претерпевает никаких трансформаций от смены ракурса изображения; чудо слова не приводит к переустройству мира.

Близкая картина складывается в лирике Г. Сапгира, также тяготеющей к преподнесению лирического «я» в трагикомических тонах, но допускающей трансцендирование косной реальности. Возможность эстетической «деформации действительности», тяготение к «ментальным путешествиям»<sup>446</sup> не без оснований считается важнейшей характеристикой творчества Г. Сапгира. Выражающий его суть «принцип снятия оппозитивных напряжений»<sup>447</sup> мотивирован сосредоточенностью на феномене предельности. Убежденность в том, что рубеж между внутренней и внешней реальностью неопределим, обуславливает интерес к слову, «мерцающему между бытием и небытием»<sup>448</sup>, к освоению «знаков» «пограничных состояний».

Порыв за грань реальности есть реакция на ситуацию духовной несвободы. Ее осмысление в ранней лирике Сапгира заявляет «псалтырные концепты как явления жгучей современности»<sup>449</sup>. Духовный строй бытия непоправимо нарушен, «неправедным» можно только «сокрушить челюсти» и разбить «глиняные головы»: «Мы / достойны Хиросимы / Все же Господи спаси!»<sup>450</sup>. Сапгировский псалмопевец окружен ненавистью («человек хочет поглотить меня»), преследуем («бегу и мыслью на бегу»), ис-

<sup>444</sup> Medarić M. Черный юмор // Russian Literature. – 1986. – Vol. XX/I. – P. 57.

<sup>445</sup> Хворостянова Е.В. Указ. соч., С. 50.

<sup>446</sup> Филатова О. Д. Г.Сапгир: самокритика текста // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. – Иваново: ИвГУ, 1998. – С. 192.

<sup>447</sup> Орлицкий Ю.Б. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. – М.: РГГУ, 2003. – С. 161.

<sup>448</sup> Цит. по: Орлицкий Ю.Б. Холин и Сапгир – пионеры авангарда // Russian Literature. – 2005. – Vol. LVII. – P. 401.

<sup>449</sup> Луцевич Л. Псалтырное слово в современной поэзии (Псалом 1 Генриха Сапгира) // Studia Rossica Posnaniensia. – 2003. – Vol. XXXI. – P. 43.

<sup>450</sup> Сапгир Г. Избранное. – Москва – Париж – Нью-Йорк: Третья волна, 1993. – С. 80 (Далее – «И»).

полнен страха и малодушия: «Господи прояви человечность / почтовой маркой сделай меня» (И: 69). Единственное, что укрепляет его, – Слово Божие: «Господи честное слово / в правде Твоей взираю на Лице Твое / пробуждаясь насыщаюсь образом Твоим» (И: 70). Но в искаженной реальности «пафос канонического псалма» делается «неоднозначным, амбивалентным»<sup>451</sup>. «Сын Господа» неотличим от «сукиных сынов» («валяюсь пьяный на полу я / Аллилуйя» (И: 75)), а дары Бога – от Его ударов («зло добро и доброзло / завязаны узлом» (И: 81)). Псалмопевец безнадежно потерян посреди коммунального «ора», «гама и свиста» (И: 61).

Элементарность быта и механистичность жизни приводят к тому, что реальность распадается на отдельные гротескные образы, приобретает бредовые формы: «У бухгалтера инфаркт / Присудили десять лет / Смотрят а уж он скончался / Я и сам люблю балет»<sup>452</sup>. Непроницаемость бытия для рассудочного постижения актуализирует конкретно-чувственную, исключаящую принцип противоречия, логику мифа. Различия мертвого и живого («Икар»), человеческого и животного («Обезьян»), реального и фантастического («Солдаты и русалки») становятся относительными. Но преобразование бытия этим не совершается; интерпретативная многослойность мифа погружает в замкнутую сферу коллективного идиотизма<sup>453</sup>: «И кажешься сам среди них идиотом / Затянутым общим круговоротом / А может быть это нормально? Природа? / И есть и движенье и цель и свобода?» (М: 87) Утраченные или скрытые причинно-следственные связи замещаются фантомами: «Лимонов! Где Лимонов? Что Лимонов? / Лимонов – обладатель миллионов / Лимонов партизанит где-то в Чили / Лимонова давно разоблачили» (М: 88). Святыни вытесняются фетишами («Молох»), обряды – профанацией («Киносеанс»), слово балансирует на грани немоты: «Я не знаю что сказать что сказать что сказать / Я не знаю что сказать – что сказать неизвестно» (М: 113).

Однако молчание в поэзии Г. Сапгира знаменует не только растерянность, но и выход от искаженных подобий к миру первообразов. Сопровождающий этот переход «дух библейской неудовлетворенности собой, людьми и жизнью»<sup>454</sup> актуализирует для Г. Сапгира жанровые возможности элегии. В интерпретации поэта ядро жанра составляет феноменология смерти, связанная с противопоставлением эроса и танатоса («и мучили друг друга рты <...> два черепа безгубых – я и ты»), духовного и вещного («вместо милого лица злая маска мертвеца»), косности и движения («это *есть* – и только *это* – реальность из которой хода нет»).

---

<sup>451</sup> Давыдов Д. «Псалмы» Генриха Сапгира и современное состояние традиции стихотворного переложения псалмов // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. – М.: РГГУ, 2003. – С. 209.

<sup>452</sup> Сапгир Г. Московские мифы. – М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. Ленина, 1989. – С. 23 (Далее – «М»).

<sup>453</sup> Ср. иную интерпретацию: Двоишнишкова М. П. Элементы карнавальской культуры в сборнике Г. Сапгира «Московские мифы».

URL: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=65998> (дата обращения: 22.05.2011).

<sup>454</sup> Сендерович С. Алтейя. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. – 1982. – Sbd. 8. – S. 141.

Элегическое открывает безмерность и стихийность бытия, вырывает человека из мира «развлечения»: «как будто что полчаса назад наигривала *смерть* на каждом позвоночнике <...> все обернулось консерваторией толпой полузнакомых <...> уже спешат по тротуару – к себе – забыться сном – любовью – чем-нибудь»<sup>455</sup>. Тем самым элегическое «истончает зрение и слух», делает осязаемым то, как «миллион феерических фантазий спешат прожить свою минуту на этом месте и сейчас» (Н: 125). Возможность «застать на месте» красоту обыденности («Радость»), «разрешив» тем самым «треклятые вопросы» («Похмельная поэма»), приподнимает над миром, совмещает в слове времена и пространства: «Кто-то однажды прочтет диалоги Платона под дикою грушей – и некто припомнив – моими ушами услышит – *зной* – и моими глазами увидит – *ветер бегущий*» (И: 109).

Вместе с тем примирение с миром совершается в соответствии с хаотологической логикой: «падение» заменяется «полетом», абсурдное уравновешивается чудесным. Неполнота самосознания сущностна, томление по смыслу неизбежно: «Сквозь боль и бред предчувствуем / себя. Иногда как будто рассветает. Тогда / истина прозревает себя. <...> Не / удержаться на этом ослепительном / острие. Сознание разорвано, как / осеннее дерево» (Н: 168). Утрачено первостепенное, и этот факт имеет определяющее значение: «Нет радости нет совести нет мира <...> И видит Бог! – хоть Бога тоже нет» (Н: 165). Как следствие, в лирику проникает сомнение в бытийной полновесности художественной реальности: «"Поэзия земли не знает смерти" – / Счастливая земля и небо Китса! / Перелистаешь, так и кнет сердце: / Двадцатый век – последняя страница?» (Н: 184).

Выход в иные контексты приводит к неутешительным выводам. «Посвященные историческим личностям – поэтам, сапгировские вирши описывают панхронные, метаисторические ситуации»<sup>456</sup>, суть которых сводится к столкновению культуры и антикультуры, веры и неверия: «Разом сдунуло свет – все погасло / И стояла мгла в соборе как масло / Лишь светила свечечка копеечная / На икону – на лице Ея вечное» (М: 126). Близким по смыслу оказывается и сапгировский опыт варьирования пушкинских черновики, выступающий не только «трансгрессией» культурного опыта<sup>457</sup>, но и обнажением извечного страха перед историческим хаосом и произволом власти: «*И я бы мог как шут* на святки, / В мороз под барабанный бой / Сплясать в петле перед толпой. / На эти пляски люди падки» (Н: 214). Поэзия в этом контексте умолкает, обращается в «из белых звуков сотканный концерт» (Н: 167).

Закономерно, что образ лирического «я» в поэзии Г. Сапгира оказывается амбивалентным: с одной стороны, он кажется растворенным в ролевых «масленичных личинах»<sup>458</sup>, с другой стороны, видится тяго-

<sup>455</sup> Сапгир Г. Неоконченный сонет. – М.: Олимп; АСТ, 2000. – С. 127 (Далее – «Н»).

<sup>456</sup> Ранчин А. «Вирши» Генриха Сапгира.

URL: <http://sapgir.narod.ru/texts/criticism/crit1.htm> (дата обращения: 28.06.2011).

<sup>457</sup> Скоропанова И.С. Повторение как трансгрессия: «Черновики Пушкина» Генриха Сапгира // *Przegląd Rusycystyczny*. – 2001. – №4. – S. 47-62.

<sup>458</sup> Кривулин В. Голос и пауза Генриха Сапгира.

теющим к «единому ... личностному центру»<sup>459</sup>. В исследованиях, посвященных поэту, это противоречие обычно разрешается ссылкой на то, что у Сапгира «герой не останавливается на невозможности познать истину целого, а пытается понять истину частного»<sup>460</sup>. К этому важно добавить, что фрагментированность истины определяет неокончателность авторской самоидентификации. Герой Сапгира тяготеет к «осуществлению телеологической заданности судьбы», к «отождествлению со своим трансцендентным “я”», но, поскольку это «я» «полиморфно и многоименно»<sup>461</sup>, судьба остается недоовощенной, а личностный образ – рассыпавшимся.

Стремление снять конфликтность «юродивого» мышления на рубеже 1970-1980-х привела к нивелировке категории границы, к замене ее категорией поверхности. Стремление «исходить из неценности творческого акта» позволило апологетически воспринимать любые формы социальной общности, в том числе область «анонимности»<sup>462</sup>. Закономерно, что в теории культуры в это время все настойчивее звучит мысль о необходимости посредствующего звена между культурными оппозициями. В западном искусствознании это звено соотносится с категорией «ноубрау» и представляет собой «консенсус элитарного и массового», предполагающий «сглаженность конфликтного заряда», «торжество золотой середины и культура умеренности»<sup>463</sup>.

Стремление к освоению пространства «поп-вкуса» мотивировано при этом не только жаждой признания, но и стремлением сохранить аудиторию, реализовать принцип «демократизации стиля» (А. Шнитке). Немногочисленные попытки апологетического рассмотрения массовой литературы примечательным образом ставят акцент на утраченных элитарной сферой «позитивности отношения к миру», представлении о «безусловности» ценностей, ясности «алгоритмов поведения»<sup>464</sup>. Сфера «массового», таким образом, привлекательна как сфера эстетического консенсуса. Но, как было замечено, «попав в зону беспрестанного ликования, художник вынужден работать на опрощение, а затем и на профанацию своего высказывания»<sup>465</sup>. Знаковым выражением этой закономерности стала поэтическая практика Т. Кибирова.

---

URL: <http://sapgir.narod.ru/talks/mono/mono01.htm> (дата обращения: 28.06.2011).

<sup>459</sup> Ермолин Е. Костер в овраге.

URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2005/4/ee12-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2005/4/ee12-pr.html) (дата обращения: 28.06.2011).

<sup>460</sup> Артемова С.Ю. Об особенностях картины мира в лирике И.А. Бродского и Г.В.Сапгира.

URL: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=66039> (дата обращения: 28.06.2011).

<sup>461</sup> Филатова О.Д. «Строфилус»: лирический автопортрет Генриха Сапгира // Великий Генрих: Сапгир и о Сапгире. – М.: РГГУ, 2003. – С. 178, 174.

<sup>462</sup> Петровская Е. Этика анонимности.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/57/petrovskaya> (дата обращения: 18.03.2012).

<sup>463</sup> Голышко-Вольфсон Д. Агрессивно-пассивный гламур.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/glamour> (дата обращения: 18.03.2012)

<sup>464</sup> Гудков Л. Массовая литература как проблема. Для кого? // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 78-101.

<sup>465</sup> Голышко-Вольфсон Д. Агрессивно-пассивный гламур.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/glamur> (дата обращения: 22.06.2012).

Предмет художнического освоения Т. Кибирова – это «хамский мир», «в котором всем до всего есть дело»<sup>466</sup>, мир, в котором «“я” есть совершенно прозрачный для посторонних глаз “объект всех субъектов”»<sup>467</sup>. Это реальность, где несвобода онтологизирована в самом строе человеческих отношений, где индивидуальное существует в пространстве, не предполагающем сферы интимного: «Пункт за пунктом диктуют уста. / Вправо-влево каретка шагает. / Это к сведенью жизнь принимают / и приветствуют звоном щита»<sup>468</sup>. «Детям карнавала» заведомо не спастись от этой среды и ее родовых грехов, «от барачного, от стенгазетного бреда»; Бог «не может простить ... эту вонь, эту кровь, этот стыд». Пространство тотального унижения создает атмосферу взаимной нетерпимости, предрасполгает к безадресному и саморазрушительному насилию: «За все это вшивое, мелкое горе свое, / за скуку, за то, что с рождения нас наебали, / за то, что страх Божий и образ давно потеряли, / за стыд свой похмельный, за все! Получай же за все!» (599). Раствление сознания идеологическими формулами, абсурдными и убогими, видится неотразимым доводом в пользу несостоятельности субъектности как таковой: «Партия у нас партийна! / Лженаука – лженаучна! / Дети – детские у нас! / Родина у нас родная!» (647).

Развертывание тематики Т. Кибирова определяется переживанием неполноценности духовного бытия, искусственной суженности культурного горизонта. Важнейшими концептами оказываются в этой связи «срам» и «страх», в разных аспектах фиксирующие ощущение личностной незащищенности. «За липкий страх, за непомерный срам» (720) приходится расплачиваться всем; единственное, что остается, – это «жалость и стыд» (732). Даже если примирение с самим собой достигается, перечень оппозитивных противопоставлений не дает гармонической уравновешенности: «стыд» может замениться «блаженством» или «скукой», но страх останется страхом: жизнь предстает либо «смесью блаженств и ужасов» (279), либо единством «ужаса и скуки» (360). И в том и в другом случае уязвимость остается важнейшей характеристикой личности, «выдернутой» из «контекста», не знающей, как «точку опоры нащупать» (629).

Безосновность, «провисание» личностного мира, – результат восприятия мира данности как единственно возможного. Кибиров – последовательный и принципиальный поэт обыденности, его стихи «идут нога в ногу, след в след с действительностью <...> попадая в ее пазы»<sup>469</sup>, что, в частности, определяет отрицание всяких «романтических» попыток трансцендировать реальность, воспринимаемых как бунт против бытия («О, вскроем же фомкою ящик Пандоры» (100)). Не удивительно, что концепт «мещанства», однозначно негативный для серебряного века, подается с обратным знаком и даже осмысливается как «ориентация на личную память

<sup>466</sup> Сопровский А. Privacy и соборность // Сопровский А. Провота поэта. Стихотворения и статьи. М.: «Ваш выбор ЦИРЗ», 1997. – С. 185.

<sup>467</sup> Пурин А. Метаморфоза гармонии (Заболоцкий).

URL: [http://www.newkamera.de/purin/purin\\_0\\_12.html](http://www.newkamera.de/purin/purin_0_12.html) (дата обращения: 18.03.2012).

<sup>468</sup> Кибиров Т. Стихи. – М.: Время, 2005. – С. 613 (далее все цитаты приводятся по этому изданию).

<sup>469</sup> Бавильский Д. Заземление // Литературное обозрение. – 1998. – № 1. – С. 22.

и отдельное личностно-экзистенциальное пространство»<sup>470</sup>. Но попытка преподнести обыденное в наборе «олитературенных», а значит, «наджитейских» и «над-мещанских» образов<sup>471</sup> ничего не меняет в сути смыслового жеста: «мещанство» Кибирова – это образ приватности, равной быту («Вот вам в наколках Корсар, вот вам Каин фиксатый и Манфред» (147)). Как справедливо отмечалось, у Кибирова «„нормальное“ предстает <...> более крупным планом, вырастает в своей эмоциональной значимости»<sup>472</sup>. Этот факт определяет ракурс изображения действительности и характер художественных задач, среди которых разрешение бытийных проблем заведомо кажется излишне претенциозным («Хорошо бы сложить стихи / исключить из чепухи» (414)).

Стремление к «полному приятию жизни <...> к полнейшей идентичности» с самим собой<sup>473</sup> оказывается реакцией на «осыпающийся» советский мир. Кибирова с этим миром связывают амбивалентные отношения. Отношение к недавнему прошлому нередко окрашено тонами «щемящей горько-сладкой ностальгии», поскольку эти «более или менее страшные времена» одновременно были временами молодости<sup>474</sup>. Подобного же рода логика определяет и взаимодействие с культурными реалиями: современность «не может свободно пользоваться плодами отчужденной традиции, но и не мыслит разрыва с ними без окончательной гибели для самого себя»<sup>475</sup>. Противоречие разрешается расподоблением «феноменологического» (личной памяти) и «исторического» (социального опыта). Противопоставление этих аспектов определило двунаправленное развитие поэзии Кибирова.

С одной стороны, кибировская поэзия обнаружила тяготение к «идиллическому» топосу, к «детскости» мировосприятия<sup>476</sup>. Это переформулирование творческих принципов было осознанным: «Я лиру посвятил сюсюканью. Оно / мне кажется единственно возможной / и адекватной (хоть безумно сложной) / методой творческой» (313). Оно обусловило вхождение в орбиту художественного интереса насыщенной деталями детской («Эпитафии бабушкиному двору») и любовной памяти («Романсы Черемушкинского района»). С другой стороны, поэзия Кибирова оказалась посвящена «ироикомическому» эпосу, сатире на советские идеологические

---

<sup>470</sup> Нурмухамедова Р. А. Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. – Автореф. дис.... канд. филол. наук. – М., 2008. – С. 12.

<sup>471</sup> Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века). – СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. – С. 522.

<sup>472</sup> Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. – М.: Изд-во Р. Элинина, 2000. – С. 278.

<sup>473</sup> Бавильский Д. Автономия настоящего.

URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1997/4/68-pr.html> (дата обращения: 15.04.2012).

<sup>474</sup> Левин А. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию // Знамя. – 1995. – № 10. – С. 237.

<sup>475</sup> Архангельский А. В тоске по контексту (от Гаврилы Державина до Тимура Кибирова) // Архангельский А. У парадного подъезда: литературные и культурные ситуации периода гласности (1987-1990). – М., 1990. – С. 328.

<sup>476</sup> Багрецов Д.Н. Тимур Кибиров: интертекст и творческая индивидуальность. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2005. – С. 65-66.



штампы, «обнажению» концептов в момент их саморазрушения<sup>477</sup>: «Летка-енка ты мой, Евтушенко! / Лонжюмо ты мое, Лонжюмо! / Уберите же Ленина с денег, / И слонят уберите с трюмо!» (770). Это направление развития определило появление произведений, связанных с идеологическими «иконами» советской эпохи («Когда Ленин был маленьким»), с движением ее знакового мира («Сквозь прощальные слезы»).

Стремление утвердить в поэзии «пушкинскую лукавую “глуповатость”», противопоставленную и «шарлатанской многозначительности, и незатейливой иронии»<sup>478</sup>, имело свою оборотную сторону: неспособность к экзистенциальному совпадению с собственным словом. «Мировоззренческие установки Кибирова» оказались «сфокусированы в лирическом субъекте его поэзии», главной особенностью которого явилась «внутренняя амбивалентность», балансирование между «ролевой маской и лирическим “я”»<sup>479</sup>. «Наивная простоватость и опрошенная грубоватость» сделали глашатаем хорового интеллигентского сознания персонажа-«дурачка»<sup>480</sup>. Такого рода структура могла обеспечивать равновесие художественной системы, пока установка на предельный демократизм оправдывалась обратной связью. Как только стал ощущаться недостаток читательского внимания, кибировская поэзия оказалась в ситуации системного кризиса, обнаружила зависимость от «сугубой, мелко взятой актуальности <...> азбуки повседневно»<sup>481</sup>.

В поздних книгах Кибирова образ поэта – это образ аутсайдера, жертвы опустошения культурных смыслов: «Посещать дыру срамную / аонидам запахло! / (Раньше задницу такую / звали “вечности жерло”» (561). Свобода пришла «в дешевых шмотках с оптового рынка», и в ее «неверном» свете «все зыблется». Стремление к самореализации в слове оказывается заурядной игрой тщеславия, выход к читателю – обращением в пустоту: «Так какая же жалкая малость, / и какая бессильная спесь / эти буковки в толстых журналах, / что зовутся поэзией здесь!» (166). В культуре «наступил иной эон», и в нем «логомахия» проиграна: «Здравствуй, классная эпоха, / где ни слова, блин, ни вздоха / ни сказать, ни описать, / ни, тем более, услышать!» (564). В изменившихся обстоятельствах самые привлекательные качества поэзии Кибирова – «влажность, неточность», речевая естественность<sup>482</sup> – были осознаны критикой как ориентация на «”испорченную” поэзию»<sup>483</sup>, что фактически засвидетельствовало исчерпанность всех концептуальных игр.

<sup>477</sup> Зубова Л. Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова // Литературное обозрение. – 1998. – №1. – С. 24.

<sup>478</sup> Кибиров Т. Предисловие // Кибиров Т. Общие места. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 5.

<sup>479</sup> Нурмухамедова Р. А. Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. – Автореф. дис. ... канд. фил. наук. – М, 2008. – С.1, 3.

<sup>480</sup> Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века). – СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2004. – С. 537.

<sup>481</sup> Ермолин Е. Сиюминутница. Поэт в постклассическом мире.

URL: <http://magazines.russ.ru/kontinent/2001/107/erm-pr.html> (дата обращения: 24.07.2010).

<sup>482</sup> Воденников Д. Т. Кибиров. Интимная лирика.

URL: <http://vodennikov.ru/essay/kibirov.html> (дата обращения: 24.07.2010).

<sup>483</sup> Новиков В. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии.

URL: <http://magazines.russ.ru/novy-mi/2001/6/nov-pr.html> (дата обращения: 24.07.2010).

Этот факт, однако, был осознан тогда, когда последние связи с традицией «другой» культуры уже были разорваны, и сама проблема субъектности получила совершенно иной вид. Выявление ее параметров, очевидно, невозможно вне учета того теоретического контекста, который связан с постструктуралистской концепцией «смерти автора». Не ставя цель детально проанализировать ее многочисленные изводы, отметим только те ее слагаемые, которые позволят рельефнее выявить специфику отечественной интерпретации кризиса субъектности.

Как известно, важнейшей предпосылкой постструктуралистской модели субъекта стали рассуждения Ж. Лакана о фрагментарности всякого «я», об определяющем значении «другого» для его самоидентификации. В «Семинарах» 1954-1955 г. ученый соотносит психологию «я» с логикой символического обмена: «человек – это субъект, центр которого смещен, и причиной тому – вовлеченность человека в игру символов»; «субъект как таковой <...> представляет собой нечто иное, нежели адаптирующийся к внешней среде организм, и все поведение его говорит <...> совсем из другого места, нежели та ось, которая видна нам»<sup>484</sup>.

Этот факт в дальнейшем будет соотнесен с привычными для литературы инстанциями концепированного и биографического автора. В известном эссе Р. Барта (1968) «смерть автора» интерпретируется как отказ от веры в то, что у текста есть лично обусловленный «фокус»: «Письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности»; именно поэтому «скриптор» «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма»<sup>485</sup>. Барт, формулируя очевидные априори модернистской практики, ни в коей мере не претендует на ниспровержение каких-то истин. Он лишь отказывается видеть в модернистском тексте прямую проекцию психологии творца, акцентирует принципиальную множественность его прочтений.

В дальнейшем эта посылка получила более радикальную интерпретацию, поскольку, как стало казаться, субъект стремится не просто утвердить фикцию субстанциального «я», но благодаря ей реализовать свою «волю к власти». Серия отождествлений, связавшая целостность «я» с универсальностью общеобязательных истин, с логикой подчинения и насилия наиболее отчетливо была обозначена в ряде работ Ж. Деррида и М. Фуко. При этом и у одного, и у другого автора, по замечанию И.П. Ильина, «все попытки <...> теоретической аннигиляции субъекта неизбежно заканчивались тем, что он снова возникал в теоретическом сознании как некая неуловимая и потому неистребимая величина»<sup>486</sup>.

---

<sup>484</sup> Лакан Ж. Семинары. Кн.2. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа. – М.: Гнозис, 1999. – С. 71, 15.

<sup>485</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С. 386-387.

<sup>486</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 148.

В частности, в работе Ж. Деррида «Эдмон Жабе и вопрос книги» (1964) «негативность» субъекта окрашена не столько нигилистически, сколько драматическими тонами: «Бог отделился от нас, чтобы дать нам говорить, нас удивлять и вопрошать. <...> Это различие, эта негативность в Боге – это наша свобода, трансцендентность и глагол, которые обретают чистоту своего негативного истока только в возможности Вопроса»<sup>487</sup>. В поздней серии лекций М. Фуко «Герменевтика субъекта» (1982) критический пафос обращен не столько на субъекта как такового, сколько на вытеснение в истории европейской мысли принципа «заботы о себе» императивом «познай самого себя»: «Истина дается субъекту только ценой введения в игру самого существования субъекта. Ибо такой, какой он есть, он не способен к истине»<sup>488</sup>.

Таким образом, «смерть автора» предполагает не столько деструкцию субъектности как таковой, сколько постановку под вопрос самотождественного субъекта, его замену «субъектом-в-процессе» (*sujet en proces*)<sup>489</sup>, принципиально «неготовым», фрагментарным, утверждающим себя через сомнение. Русская литература 1980-1990-х развивалась в параллельном направлении, но и постановка вопроса о кризисе субъектности, и формы его преодоления в ней были немного иными.

В «другой» и «актуальной» поэзии складывание нового представления о лирическом «я» проходило в два этапа. Для 1980-х проблема субъекта – это проблема авторитетности высказывания, проблема «власти». Главный предмет пересмотра – представление о художественном тексте как об артикуляции *общезначимого опыта*. Наиболее показательные тексты, в которых эта проблематика была проработана – эссе В. Кривулина и М. Берга.

Кривулин, констатируя, что в XX веке «человеческая личность последовательно и безуспешно вытеснялась из поэзии на протяжении всего столетия», обозначает три основных направления ее редукции: выход во «внеличное», в мир «не-я» – предметов и феноменов культуры», выход в «безличное», предполагавший апелляцию к коллективу и коллективному бессознательному, выход в «надличное», когда сквозь «я» «просвечивают высшие смыслы и вневчувственные среды»<sup>490</sup>. Опыты конца 1970-х – начала 1980-х, как полагает критик, «повторили указанную схему развития – но повторили как бы в кривом и мутном зеркале, доведя до абсурда, самоотрицания и беспредельного эгоцентризма самое понятие “надличностного”, <...> обнаружив полнейшую бессосновность “внеличного”, вещественно-культурного фона нашего существования, <...> и, наконец, превратив футуристическое “безличное” из глобального мифа в миф узко-личностный»<sup>491</sup>.

<sup>487</sup> Деррида Ж. Эдмон Жабе и вопрос книги // Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 86

<sup>488</sup> Фуко М. Герменевтика субъекта. – СПб.: Наука, 2007. – С. 28.

<sup>489</sup> Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 141, 148.

<sup>490</sup> Бережнов А. В час тоски невыразимой // Обводный канал. – 1983-1984. – №5. – С. 274.

<sup>491</sup> Там же, с. 275.

Альтернативную модель описания культурных процессов, тоже триадическую, предложил М. Берг. С его точки зрения, в литературном процессе рубежа 1970-1980-х целесообразно различать три способа легитимации высказывания и, соответственно, три «литературы»: «металитература», «бестенденциозную» и «неканонически тенденциозную». «Металитература» исходит из предпосылки, что «литература кончилась»; характерными чертами этой модели оказываются «невозможность “лирического голоса”», «пристрастие к стертой речи» и «чужой интонации»<sup>492</sup>. «Бестенденциозная» литература характеризуется «бестрастием, антипсихологизмом, отсутствием утверждений, приговоров, оценок», но в ней возможны «личное писательское слово и самоценный образ». Литература «неканонически тенденциозная» работает с «готовыми» ценностями, но, в отличие от двух других вариантов, в ней «мимическое обещание “открытия” никак не исполняется, но и не берется назад», ее герою «открыты все истины», но он слишком «эксцентричен», чтобы отождествить себя с какой-то из них<sup>493</sup>.

Попытки разрешить противоречие между значимостью сообщения и скомпрометированностью субъекта увенчались переходом в иную проблемную плоскость. Проблема «власти» была решена, когда идентичность субъекта стала мыслиться производной от коммуникативной ситуации, от взаимодействия с «ты». Так, В. Линецкий, анализируя литературу конца 1980-х – начала 1990-х, пишет о появлении «коммунитарной» модели «я»: «В отличие от классической модели (*я* существую, следовательно, существует и все остальное, в том числе и *ты*) тут: существуешь *ты* – и только поэтому существую *я*»; при этом «интерсубъективность делает акцент на пространстве, возникающем между двумя *я*»<sup>494</sup>. Закономерным образом в эссеистике 1990-х настойчиво звучит мотив «диалога», распределенности истины между участниками общения: «Поэт, – пишет В. Кулаков, – предпочитает не “творить”, а наблюдать, не учить, а учиться. Он не стремится изрекать “вечные истины”, он стремится к разговору на равных, к диалогу»<sup>495</sup>.

Однако та же «коммунитарная» логика поставила под вопрос и значимость «произведения» как феномена, обладающего пластической и смысловой завершенностью, независимой от контекста. Как отмечал О. Аронсон, «сегодня существует вне зоны “здесь и сейчас”», и, следовательно, более «нет никаких произведений современного искусства, а есть средовая коммуникация»<sup>496</sup>. В ситуации абсолютизированной интерсубъективности возникает кризис вкуса, утрачивается способность «сравнивать, замечать, помнить»<sup>497</sup>. Утопия «тотального либерализма

---

<sup>492</sup> Северин И. Новая литература 70-80-х // Вестник новой литературы. – 1990. – №1. – С. 224-225.

<sup>493</sup> Там же, С. 228, 237.

<sup>494</sup> Линецкий В. Постмодернизму вопреки // Вестник новой литературы. – 1993. – №3. – С. 247.

<sup>495</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 102.

<sup>496</sup> Аронсон О. Участие в сообществе – неучастие в произведении.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/41/aronson> (дата обращения: 24.07.2010).

<sup>497</sup> Долгин А., Подорога В. «Быть возвышенным сегодня – это быть немодным».

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2003/3/fil-pr.html> (дата обращения: 29.11.2010).

<...> мира вне силы, вне различий, вне сопротивления и влечения»<sup>498</sup> приводит к тому, что поэтическая «правота» аннигилирует: «правыми» оказываются все без исключения. Тем самым диалогическая ситуация снова разрушается, но по другой причине: в условиях «аксиологического хаоса» «никто никому не указ»<sup>499</sup>.

Закономерным образом в 1990-е под вопросом оказалась уже не авторитетность высказывания, а сама *способность субъекта артикулировать истину*. Предпосылкой творчества стало «ускользание» от любой необходимости так или иначе определять себя: «Я-сознание ощущает где-то вблизи невидимого преследователя», ему необходимо «бежать, менять дом, имя, язык»; в результате «мы не можем заставить мыслящего на месте преступления, он ускользает в недоступное нашему взору не-место, которое его инициирует»<sup>500</sup>. Полноса осмысления субъектности в новых условиях – эссеистика А. Уланова и Г. Дашевского.

Для Г. Дашевского субъект полностью дискредитирован; ничто из того, что говорит этот «идол», не является и ни при каких обстоятельствах не может стать истинным. «"Я" стоит за спиной пишущего и присваивает себе то, что он пишет»; при этом «просто стихи» никогда не будут речью «от собственного имени» – как в силу неустранимого «фарисейства самосознания», так и в силу невычленимости из «я» родового и коллективного. Все «я», «взятые извне и скопом, виноваты и одинаковы», и единственное, что остается поэту – «трезвое рабство у иллюзии», понимание того, что «общие слова одинаково смешно и ставить в кавычки, и считать своими собственными»<sup>501</sup>.

В очерченной системе координат, разумеется, более нельзя говорить о какой-либо «поэтологии», поскольку редукция субъектности делает неуместными любые формы авторской самопрезентации: «Называя свои занятия, люди сообщают нам: вот каково мое место в мире. Назвав же себя поэтом, человек либо сообщит нам, что у него этого места нет, либо что он живет в исчезнувшем мире»<sup>502</sup>. Функции поэтического высказывания тем самым оказываются существенно сужены: «Главных функций у лирики две: первая, исходная – сохранять в сознании людей образ важной речи, то есть речи, звучащей в важные, переломные, моменты <...> вторая – учить распознавать или даже создавать сами эти важные моменты»<sup>503</sup>.

А. Уланов менее радикален в своих выводах. Для него «автор все-таки жив» – «например, потому, что он тоже читатель собственного

---

<sup>498</sup> Седакова О. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Седакова О.А. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 341.

<sup>499</sup> Новиков В., Новикова О. Об эстетической совести.

URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/9/no19-pr.html> (дата обращения: 29.11.2010).

<sup>500</sup> Орлов Д. Смещение: к структурной поэтике дискурса // Символы, образы, стереотипы современной культуры. – СПб.: Эйдос, 2000. – С. 163.

<sup>501</sup> Дашевский Г. Дума Иван-чая. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 11-13.

<sup>502</sup> Дашевский Г. Признак как признак.

URL: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1030052> (дата обращения: 21.11.2011).

<sup>503</sup> Дашевский Г. Мария Степанова. Счастье.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html> (дата обращения: 21.11.2011).

текста»; однако теперь его речь «начинается с переполнения услышанным», а не с «желания быть услышанным». Текст «становится для автора <...> способом увидеть, взглядом»; «освобожденный от искушения проповедью и / или властью», он предстает как образчик «чистого диалога с языком, культурой, миром», и только в силу этого – «средство самостроения»<sup>504</sup>. Автор – это «private», «просто пишущий человек, не исключаяющий читателя, но и не навязывающий себя ему»; он свободен «от придания себе слишком большой значительности», от чужого мнения, от «литературного процесса»; его сфера – «уединение и тайна», его цель – «разомкнутость в мир»<sup>505</sup>.

Позиция «слушающего» также сводит на нет представление о какой-то «миссии»: «Исчезло особое положение поэта. <...> Это, кстати, сняло и альтернативу “жить или писать” – стихи становятся просто одним из способов мировосприятия». При этом «отказ от идеи самовыражения» отнюдь не отменяет «понимания поэзии как поиска индивидуальной речи, вообще способов сохранения индивидуальности»<sup>506</sup>. Цель поэзии состоит в обнаружении зон «подлинного»: «Литература – не информация. Есть смысл писать о том, что ни автор, ни читающий не понимает отчетливо», но что перемещает в «позицию», где возможна «индивидуальность взгляда»<sup>507</sup>.

Сдвиг координат, таким образом, привел к окончательному отказу от такой трактовки текста, в центре которого непременно находится личность автора, трансцендирующая и себя, и мир. Заменой этой операциональной структуры в лирике стали категории *события* и *топоса*.

«Событие» в актуальном художественном контексте – это факт, способный изменить всю конфигурацию ценностей, перестроить эстетическую парадигму: «Событие – изменение характера субъективности, изменение отношений производство-потребление, прерывание закона функционирования произведения по заданным условиям»<sup>508</sup>. Функции поэзии, как и искусства в целом, сводятся к поиску такого рода «событий». «Топос» – это пространство, наделенное особым эмоционально-смысловым зарядом, своеобразной аурой: «То, что отличает современное искусство от искусства прежних времен, – это то обстоятельство, что оригинальность искусства устанавливается не посредством его собственной формы, но через <...> через его топологическую фиксацию»<sup>509</sup>. Текст тоже оказывается вплетен в «ситуацию»: «Пытаясь представить феномен общения в его целостности, мы ... чувствуем ситуативность происходящего»; «предлагае-

---

<sup>504</sup> Уланов А. Автор как собственный читатель // Цирк Олимп. – 1996. – №12. – С. 12.

<sup>505</sup> Уланов А. Автор как private // Цирк Олимп. – 1996. – №3. – С. 6.

<sup>506</sup> Уланов А. Общие места.

URL: <http://www.magazines.russ.ru/voplit/2001/3/ulanov.html> (дата обращения: 13.05.2010).

<sup>507</sup> Уланов А. Речь при получении премии // Премия Андрея Белого (2009-2010): Альманах. – СПб.: Амфора, 2011. – С. 122.

<sup>508</sup> Аронсон О. Современное искусство и его изгой.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/69/isk-izg> (дата обращения: 13.05.2010).

<sup>509</sup> Гройс Б. Топология современного искусства.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologia> (дата обращения: 13.05.2010).

мые обстоятельства» впервые приобретают значение «конституирующих контуров высказывания»<sup>510</sup>.

Из «событийно-топографического» прочтения эстетического опыта проистекают два важных следствия. Во-первых, этот опыт начинает мыслиться как некое «*зарастающее*» пространство, в которое невозможно попасть дважды: «Закон тяготения слов нужно каждый раз открывать заново»<sup>511</sup>. Во-вторых, этот опыт конституируется как «*неожиданное*», в нем существует парадокс неузнавания «своего». Занятие стихотворца в этой связи предстает «выращиванием неведомых растений из зерен поэтической мысли, попадающих в сознание откуда-то извне»<sup>512</sup>. Типология форм субъектности в такой ситуации оказывается подчинена идее условности, «инструментальности» любого «я», появляющегося в тексте.

При этом «я» в тексте подчиняется двум прямо противоположным требованиям. Так, с одной стороны, самоочевидной представляется мысль, что «поэзия скорее феноменологична, чем психологична» и, следовательно, всегда расположена к мифотворчеству там, где появляется «твердый» образ «я» (А. Парщиков)<sup>513</sup>. Закономерным образом в описании художественного сознания идея «собираания себя» оказывается неотделима от сознательного моделирования своего образа: «в процессе структурирования “я” в целостную систему происходит формирование личностного мифа»<sup>514</sup>.

В то же время «топологическое» восприятие эстетического опыта предполагает ревизию всего априорно «данного», в связи с чем субъект оказывается «функцией» ситуации: «”Я”, которое находится у нас в ясном поле самочувствия, – не последняя реальность», и в момент творчества оно замещается «”моментальной личностью”»<sup>515</sup>. Не случайно в опросе о роли авторского «я» его «рождение» и «смерть» в тексте оказываются одномоментны: «Когда возникает поэтическое высказывание, здесь есть отречение от собственного “я” и одновременно его первородный крик» (В. Іванів)<sup>516</sup>.

Такое балансирование между условностью и реальностью, между мифом и ситуацией определило двунаправленность современного художественного поиска, связанного с ревизией модернистской поэтологии.

Первое направление связано с построением некоего фикционального «я», далеко отстоящего от авторской личности. В ситуации, когда «все, что нам говорит почти любое “я”, кажется незаконно добытыми

---

<sup>510</sup> Шифрин Б. О ситуационных аспектах коммуникации // Проблема общения в тотальной коммуникации. – СПб.: Эйдос, 1998. – С. 254.

<sup>511</sup> Айзенберг М. «Уже скучает обобщение...» // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Valtrus, Новое издательство, 2005. – С. 14.

<sup>512</sup> Амелин М. Краткая речь в оправдание поэзии // Амелин М. Гнутая речь. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. – С. 456.

<sup>513</sup> О психологизме в поэзии // Воздух. – 2007. – №4. – С. 162.

<sup>514</sup> Вязмитинова Л. «Репейник», «войско» и многое другое. –

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/about/about-7.html> (дата обращения: 28.04.2012).

<sup>515</sup> Седакова О. «Чтобы речь стала твоей речью...» // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 885, 887.

<sup>516</sup> О психологизме в поэзии // Воздух. – 2007. – №4. – С. 164.

сведениями», особый интерес вызывают случаи, когда право на высказывание дается «такому же, как я, человеку, но постольку, поскольку он – “не-я”»<sup>517</sup>. В наиболее чистом виде эта тенденция приводит к «эпизации» высказывания, в котором сюжет возникает в результате «полного отчуждения, абстрагирования автора от высказываний и действий героев», а равным образом – и от реальности / нереальности событийного ряда<sup>518</sup>.

Второе направление ориентировано на такое построение высказывания, в котором «лирический субъект не сконцентрирован в одной точке», но и не сведен на нет в силу желания сохранить в высказывании «экзистенциальное напряжение»<sup>519</sup>. Так возникает поэтика, балансирующая между «переоткрытием языка новой чувственности» и рефлексией над опытом культуры, между эффектом непосредственного высказывания и подчеркнутой конвенциональностью, между «стилевым блеском и метафизическим скептицизмом»<sup>520</sup>. Образчиком первой модели в рамках данной работы послужит лирика А. Родионова, образчиком второй – поэзия К. Корчагина.

«Я» в поэзии А. Родионова – функция того специфического – помраченного и гротескного – мира, который поэт описывает. При этом едва ли помещенность в такую реальность может быть истолкована как позиция «включенного наблюдателя»<sup>521</sup>, поскольку реконструкция причинно-следственных связей не самоценна и не выводит у Родионова ни на какие обобщения. На первом плане, скорее, деструкция психологической границы между авторским «я», «поэтом из огов-пирогов», и представителями социального «дна». В этом смысле случай Родионова интересен как «чистая» попытка выстроить образ субъекта на интериоризации «отвратительного». К текстам поэта, как представляется, в полной мере приложима формулировка Ю. Кристевой: «Отвратительное одновременно созидает и разрушает субъект. <...> Благодаря отращиванию к себе, высшей форме этого опыта, субъекту открывается, что все объекты опыта основываются на первоначальной потере, созидающей его собственное существование»<sup>522</sup>.

Создаваемое поэтом «я» вобрало в себя распавшийся мир без этический цензуры и какого-либо внутреннего сопротивления. Если в «кенотической» традиции «неофициальной» литературы «отвратительное», приобретающее статус центра личностного дискурса, создавало в речи «слепые пятна стыда», определяло «напряжение культурных акцентов микро- и макро-

---

<sup>517</sup> Дашевский Г. Мария Степанова. Счастье.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html> (дата обращения: 21.11.2011)

<sup>518</sup> Сваровский Ф. Несколько слов о новом эпосе // РЕЦ. – 2007. – №44. – С.4.

<sup>519</sup> Правила акцентуации // Акцент: альманах. – М., 2011. – С. 9, 11.

<sup>520</sup> От редакции // Русская проза. Литературный журнал. – 2011. – Вып. А. – С. 5.

<sup>521</sup> Кукулин И. Работник городской закулисы // Родионов А. Игрушки для окраин. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 132.

<sup>522</sup> Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетей, 2003. – С. 40.



означения»<sup>523</sup>, то у Родионова этой коллизии не возникает; дистанцирование от реальности носит временной, но не оценочный характер. Размежевание с традицией можно обнаружить и еще в одном пункте. В «кенотической» линии «неподцензурной» литературы «ошибка» – дискурсивная, этическая, поведенческая – была очень значима, поскольку обнаруживала нецелостность «объектного поля действия»<sup>524</sup>, невозможность абсолютно-го самоконтроля, и, следовательно, вписывала авторское «я» в пространство общей вины. В поэзии А. Родионова помраченный характер реальности не является результатом действий субъекта, а потому «отвратительное» здесь принимается как данность.

Описываемый Родионовым мир – это «город зла», «город грехов»<sup>525</sup>. Любой опознаваемый топографический элемент вписан в общую логику распада и разрушения: «яблочный уксус освежает полости рта» («Под яблонями севера Москвы» (131)), «старый фонарь» «освещает убийство бабы» («Фонарь» (17)), «тяжелый бетонный тын» «не продаст, не заложит, он плоть от плоти» («Забор» (7)). Топография зла при этом получает два смысловых кода: *маргинальный* («херово тут жить тем, кто раньше жил в центрах») (12) и *инфернальный* («за черным окном асфоделевый суп, асфоделевый рэп» (94)), причем «окраинность» и «потусторонность» эквивалентны и работают на образ мира, «где скачет конь сраный бледный» (35).

Родионов описывает мир, где «каждый день миллениум» (55), где «невозможно выиграть в конкурсе “кого закопают глубже”» (12). Главный закон существования в нем – неразрываемая цепь насилия, в которой «на определенной скорости удара / уже не контролируется ответное причинение зла» (20). В городе «люди прячутся от людей» (76), поскольку здесь «могут убить просто так, а не за кражу козы» (41). Однако привычка к тому, что в этой «фиесте» «в каждом мусорном баке <...> лежат улыбающиеся мертвецы» (102) снимает остроту страха: «страх наподобие банного обмылка / выскальзывает из рук и в водовороте чувств тонет» (30). «Переулок упирается в болото / в этом кайф и нирвана / в скорую помощь загружают кого-то / в маечке дольче габана» (49); побег отсюда невозможен; стремление жить «в мире простом не гламурном и, боже, не глянцево-м / ходить по улицам не как ноль, а как единица» дешифруется как желание «тихонечко спиться» (11).

В рамках «*маргинального*» сюжетного кода существует два варианта трансцендирования реальности – «инфернального креатива» (102): *драка* и *наркотики*. Первый мыслится прямым продолжением искаженного быта: «охраннику кафешки прямо в лицо / работающий каменщик вложил как камень / кулак свой рабочий заподлицо» (48). Второй расценивается как бегство от реальности: «героин и зовут так – медленный / ох, поймают вас,

---

<sup>523</sup> Матвеева А. Запрет и производство идентичности // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Философский и метафизический опыт. – СПб.: ФКИЦ «Эйдос», 2000. – С. 138-139.

<sup>524</sup> Смирнов И. Ошибка, бог и литература // Семиотика безумия. – Париж, М.: Изд-во «Европа», 2005. – С. 30.

<sup>525</sup> Родионов А. Игрушки для окраин. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 17, 35 (далее все ссылки приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

генацвале / спросит мент: чего спящие едите? / вы ответите: вах, устали» (32). Оба варианта, однако, приводят к слову персонажа или его смерти. Так, для одного из героев «кровавые месячные» заканчиваются сменой идентичности: «с тех пор он не любит куриное мясо / и драться практически перестал / по характеру стал чем-то сродни пидарасу / и ликвидировал живой журнал» (15). Для другого «парня с окраин» опьянение становится причиной смерти: «порывистый, точный, чуть-чуть напоказ / сгущенка, опиум и Булгаков / погода нелетная, но я – ас, / напился, замерз, подох как собака» (44). Единственная возможность выжить – принять «наоборотную» реальность: «серые раковины чужих аномалий / ... открылись ему своим перламутром» (22).

В «инфернальном» контексте трансцендирование «неторного пространства страха» (94) связано с переходом границ потусторонности с помощью *соблазнительницы* или *проводника*. Оба варианта также оказываются губительными. Соблазнительница, обманывая, оставляет героя в аду: «кончусь я в брюхе у клювонога / и в жмурки теперь не поиграть ни хуя / спросит привокзальная блядь у другого / – извините, у вас сие найдется два рубля?» (29) «Рыцарь-эльф» превращает персонажа в пленника: «я уже семь лет в их тусовке / попил из той хрустальной чаши и теперь обречен / семьдесят семь лет без остановки / бухать эльфийский их самогон!» (98) Ни «магическая сабля» (125), ни «алхимические лыжи» (90) не спасают от экспансии зла. Даже возможность уклониться от встречи с вестниками потусторонности оплачивается непоправимой утратой спокойствия: «овощи и фрукты мировых религий / за стеклами киосков таинственных / продают вежливые, на первый взгляд, барыги / киви похоти, ядовитые яблоки истины» (108). Более того, «шепчущий голос» (54) оставляет после себя «способность / чувствовать витающую поблизости смертельную тьму» (53).

«Перламутр аномалий» и «смертельная тьма» образуют у Родионова два полюса, вокруг которых выстраивается все его «баллады» и «былины». В авторском взгляде это не столько «стихотворения», сколько «песни» (70), несущие «*адский катарсис*» (62). Последний момент немаловажен, поскольку Родионов принципиально не приемлет позицию писателя-«убийцы»: «любимая мысль у такого вот сноба – / что мир болен, а это не лечится / и читатель послушно для нового гроба / подставляет заточенное под смерть плечико» (115). Природа «катарсиса» связана с освоением «отвратительного»: «как раз хорошо как раз отвратительно» (28), с попыткой войти в «мир нового, пока еще не понятного порядка» (22). В текстах Родионова это вхождение осуществляется с помощью лирического субъекта с «двойной пропиской» – в мире культуры и в мире социального «дна».

Как пишет В. Іванів, «герои Родионова словно бы балансируют на грани реальности и вымысла: они не менее реальны и портретны, чем литературны и персонажны»<sup>526</sup>. Логика такого «авторского театра» в полной мере применима и к описанию лирического субъекта, поскольку текст, в котором появляется «я», неизменно предполагает гротеск, превосходство меры достоверности: «я старый но не опытный и очень бедный / я уже по

<sup>526</sup> Іванів В. Погибель *pénible*: Об Андрее Родионове // Воздух. – 2012. – №1-2. – С. 175.

жизни неудачливый менеджер / я дружу с безобразными лысыми скинхедами / моя жизнь похожа на разорвавшийся челленджер» (111). Однако гротесков и тот мир, в котором оказывается герой; недаром «я» обнаруживается прежде всего там, где нужно удостоверить ирреальность совершающегося – будь то дерзкое «ограбление земляничной поляны» (42), клуба игровых автоматов, или «лишение девственности» (59) при встрече с превосходящей разумение роскошью.

И все же формула «здесь это я увидел однажды» (74) оказывается не единственным мотивом появления субъекта; не менее существенна и «настоящая и не поучительная бль» (121), как правило, увиденная сквозь призму фрагментированной памяти: «Идентифицировать Кукулин сад / с реальным топонимом не удалось» (67). В реконструируемом образе «я» Родионов прежде всего акцентирует парадоксальную самоидентификацию, способность сделать нечто, принципиально расходящееся с собственными представлениями: «а я чувствовал себя как Бен Ладен в Нью-Йорке / В зале, где не было свободных мест / русскому менту на грязной восьмерке / я только что помог произвести арест» (47). Субъект у Родионова – не только свидетель, но и актер, и эта его роль не ограничивается случаями формального ввода в некую ситуацию («а наверху я снимал комнатенку» (76)). Текст акцентирует идею постоянной смены моделей самоидентификации, возможности одновременного пребывания в несоотносимых контекстах: «город тупиков гаражей и заборов / рождает иллюзии одна паршивее другой / я стою на пустыре с трудовой книжкой вора / и пою – под небом голубым есть город золотой» (10). Такая модель построения «я», где ситуация первичней того, кто в ней оказывается, универсальна для текстов Родионова, но она же накладывает ограничения на саморефлексию, не дает возможность «проверить орфографию» (78).

Практика К. Корчагина в рассматриваемом контексте – вариант, обратный родионовскому. И тем не менее «последовательная работа, связанная с обнаружением оснований, на которых строится идентичность автора здесь и сейчас»<sup>527</sup>, обнаруживает с ним ряд перекличек. Для Корчагина его опыты связаны с «отказом от явно выраженной “позиции автора”» при сохранении «границ собственно лирического высказывания»; «лирическое» соотносено с исследованием того или иного «коллективного мифа» при отсутствии «всякой прямой референции»<sup>528</sup>. Книга «Пропозиции» (2011) показывает, к каким противоречивым результатам приводит нацеленность на последовательную редукцию авторского «я».

В той мере, в какой в книге срабатывает установка на «непрямое высказывание», и, следовательно, сводится на нет «завершающая» потенция текста, о ней можно говорить как об успешной попытке «отменить» необ-

---

<sup>527</sup> Ларионов Д. Кирилл Корчагин. Пропозиции. –

URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/31839/?expand=yes#expand> (дата обращения: 12.09.2012).

<sup>528</sup> Корчагин К. Автокомментарий // Транслит: литературно-критический альманах. – СПб., 2011. – №9. – С. 68-69.

ходимость, предъявить «алиби»<sup>529</sup>. Однако сведение субъекта к позиции наблюдателя, пафос дистанцирования, «изъятия» себя из реальности обнаруживает ряд не предполагавшихся автором импликаций. Одна из них раскрыта С. Огурцовым – это установка на «трансцендентализм», предполагающий возможность «витать, как дух над водами, среди разрушений и боли других», что превращает «не-осуждение» в «отказ от истины»<sup>530</sup>. Обратная сторона этой установки – страх собственной уязвимости. Если у Родионова скрепой субъектного поля оказывалось «отвратительное», то у Корчагина в ее роли выступает страх – как правило, безобъектный или спроецированный в условные исторические декорации: «башни горящих домов оседают в пыль / небо открывается в просветах / и вновь скрывает свои дворцы и могилы / <...> / прости меня за мой страх»<sup>531</sup>.

Личностный мир в книге – это зияние; в нем отчуждено все, включая «песни», которые «по ночам выползают изо ртов спящих / влажными насекомыми» (13). И тем не менее книга строится вокруг него – вокруг его отсутствия – бытия, сведенного к своему следу («*force of the sound-imitated words* / колеблет пыль в вентиляционных шахтах / ворс твоего пиджака ставший давно / удобрением этого штата» (40)) или полностью развоплощенного («сравняет постройки тифозная вошь / составы на всех перегонах / только прах распыленный / от тебя не останется праха» (10)). В таком мире единственное событие – смерть, отчего сюжет сводится к обозначению концентрических кругов несчастья, где смерть видится далекой (гастарбайтеры, исчезающие «во внутренностях земли» (14)), обнаруживающейся рядом («ты поднимаешь трубку / слышится выстрел» (16)), наконец, своей («они забыли выключить телевизор / и танки катятся через поверхность экранов» (28)).

Исследование «коллективных мифов», будь то мифы «комсомольские» или «нордические», сводится к обозначению нежизнеспособности всех конструкций, которые стоят между человеком и смертью: «когда падает на ступени / протоколно тело / венского сада цветы разрывают / легкие влюбленных» (31). В этом смысле «меланхоличная гибель», удел Анаит и Ваагна, Коридона и Алексиса – это общая судьба, свидетельствующая об уязвимости культуры, о ее метафизическом поражении: «холод снаружи / бумаги беспощаден и сквозь оледенелые / стекла не видно как неизменна / поверхность как безгранична и потому не / твоя ничья» (23). Характерно, что в «Пропозициях» появляется набоковский мотив «картонного» мира: «и вокруг плавают декорации / обнажая кирпичные стены / протянутые наверху провода // смотри как мир проникает в тебя» (44).

Тотальность и неотвратимость гибели парадоксальным образом трансформирует временные координаты. Так, полюс прошлого – это *развертывание совершившегося*: событие, уже оттесненное в памяти куль-

---

<sup>529</sup> Здесь мы используем формулировки из работы: Аверин Б. Страх прямого высказывания // Семиотика страха: сб. статей. – М.: Русский институт, Изд-во «Европа», 2005. – С. 173-176.

<sup>530</sup> Огурцов С. Стиль зла // Транслит: литературно-критический альманах. – СПб., 2011. – №9. – С. 71.

<sup>531</sup> Корчагин К. Пропозиции. – М.: Арго-риск, 2011. – С. 28 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

туры в плюсквамперфект, в тексте рисуется как еще обозначающееся: «столы ломаются от яств / близится празднество / <...> / и мои друзья / лежащие в долине / успеют в срок» (22). Полюс будущего, напротив, трактуется как *самозамыкание несостоявшегося*: событие, которое является лишь версией будущего, рисуется как неотвратимое и уже пережитое: «и ты поднимешься со стула в ответ на стук в дверь / они покажут документы и поправят оружие / но сколько ни вглядывайся не разглядишь / имен отцов на их почерневших лицах» (28). Настоящее в такой системе возможно только одно – это *агония*, увиденная в крайнем замедлении: «и жилы пронзенные свистом шпицрутенов / скрупулы в легких стеклянный песок в трахее / раскаленными когтями разрывает кожу / красный цветок внутренней жизни» (33).

В таком контексте позиция «я» зарезервирована только за мертвым: «собери же меня из пыли / рассредоточенной в воздухе» (30). Функции субъекта распределены между другими местоименными позициями, наиболее важными из которых являются «мы» и «ты». «Ты» в книге Корчагина – это позиция чистого присутствия, позиция объектная и не предполагающая какой-либо активности: «тело твое очерченное ветвями / опавшими листвою взято на небо» (33), «от тебя не останется праха» (10). «Мы» – недифференцированное, обезличенное множество, субъектность которого явлена в архетипичности действия или слова: «о северный хронос / согрей нас / в утробе» (20), «мы укутанные молекулами воздуха / вздыхаем среди иссушенной травы» (11).

Распределение ролей между объектным «ты» и субъектным «мы» изымает из поэтического текста всякую оценочность, а вместе с ней – и возможность смыслового ключа к изображенному. Таким образом, пафос «исследования» превращает книгу в ряд феноменологических экзерсисов, где изъятие субъектного центра мира приводит к его окончательному рассыпанию: «заздравные кубки расколоты / кентавры разъятые среди обьедков / с черной пингвиньей кровью» (20).

### § 1.3. Эстетический идеал и моделирование будущего

Порыв к трансцендентному в русском модернизме, возможно, ни в чем не проявился так полно, как в представлениях об эстетическом идеале. Для нового художественного сознания совершенство должно было быть осязаемым и достижимым. Не случайно в автометаописании модернизма одной из важнейших становится метафора «пресуществления», превратившая художников в «вольноотпущенников идеи искупления»<sup>532</sup>. «Евхаристическое» видение творческого акта обуславливалось парадоксальным намерением сделать идеал данностью, а не просто творческим ориентиром. «Совершенное воплощение духовной полноты в нашей действительности»<sup>533</sup>, понятное как цель, предопределило направление развития теории искусства. Эстетическому переосмыслению и переоформлению подлежали все базовые координаты реальности и, прежде всего, время.

Категория времени в русском модернизме, «насыщаясь конкретным содержанием <...> выявляла свой миромоделирующий потенциал», в связи с чем «сквозь временную призму стали осмысляться разнообразные аспекты соотношения реальности и идеала как основных составляющих концептуальных построений»<sup>534</sup>. Представление о времени было приведено в соответствие с идеей, согласно которой «только искусство в состоянии внушить человеку новые формы и новый модус существования»<sup>535</sup>. Прошлое, настоящее и будущее обнаружили неодинаковую ценностную нагруженность. Нереализуемое, но желаемое было спроецировано на временную ось, сфера мечты и сфера «грядущего» совпали, что привело к системной перестройке представлений об эстетически ценном.

Устремленность в будущее – во многом традиционная для русской мысли с ее сотериологическим пафосом и жаждой личного спасения<sup>536</sup> – в контексте серебряного века приобрела особое значение. Предчувствие «нового мира» – при всем различии связанных с ним ожиданий – обусловило расширенно-метафорическое истолкование «*грядущего*». Для модернизма начала XX века «грядущее» – это «сфера эстетически невостребованных возможностей», противостоящая настоящему как «инобытие»<sup>537</sup>. Одновременно «инобытие»-«грядущее» мыслилось как сфера соединения реальности и идеала, переживания и выражения. Воплощаемое в слове,

<sup>532</sup> Мандельштам О.Э. [Скрябин и христианство] // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т.1. – С. 1991 Т.2. – С. 203.

<sup>533</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 83.

<sup>534</sup> Ильев С.П. Цифровая символика в поэме «Двенадцать» // Acta Universitatis Wratislavenensis. – 1976. – № 3. – С. 80.

<sup>535</sup> Поморска К. Маяковский и время (к хронотопическому мифу русского авангарда) // Slavica Hierosolymitana. – 1981. – Vol. V/VI. – P. 344.

<sup>536</sup> См., напр.: Сабиров В. Ш. Идея спасения в русской философии. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2010.

<sup>537</sup> Лазаренко О.В. Категория будущего в литературе и философии начала XX века // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. – Пермь: Перм. ун-т, 1993. – С. 80.

«грядущее» воспринималось как условие интенсификации его возможностей, полного «раскрытия внутреннего потенциала»<sup>538</sup>.

Преодоление косности материального бытия не ограничивалось одним только «воскрешением слова» – это была многосоставная эстетико-философская программа, нацеленная на избывание всех естественных ограничений человеческой свободы и, в предельном варианте, – смерти: «Ищущие Бога символисты, аморальные декаденты, потерянные между добром и злом, богоборческие футуристы <...> – все они исходили из мифа о спасении, основанном на обожении и иммортализации человека»<sup>539</sup>.

Максимализм жизнотворческой программы, как и ее устремленность в будущее, были теснейшим образом связаны с философией. Существенным стимулом к переосмыслению реальности с точки зрения «грядущего» явилась этика «любви к дальнему» Ф.Ницше. В ее основе, как отмечает один из русских интерпретаторов философа, – идея «созидания условий для свободного развития всех духовных способностей человека», относящая идеал объективной моральной красоты, в «бесконечно удаленную» от «среднего уровня духовного развития» сферу<sup>540</sup>. Эта идея предполагает отвержение всех промежуточных ступеней к этическому идеалу, отказ от сострадания в пользу борьбы с ближним в целях его духовного совершенствования. Нравственная отчужденность от современности – естественное следствие «любви к дальнему», конечная цель которой – активизация «творческой воли, стремление изменить настоящее и приблизить к нему “будущее и дальнее”»<sup>541</sup>.

При всей неприязни к Ф. Ницше в оценке «грядущего» с ним совпали В.Соловьев и Н.Федоров. Для В. Соловьева будущее – сфера реализации положительного всеединства; эстетическая реальность значима постольку поскольку способна его предвосхищать. «Высшая задача искусства» – «создание вселенского духовного организма»; совпадая с «концом всего мирового процесса», эта цель видится бесконечно удаленной; «существующие ныне искусства <...> предваряют <...> грядущую для нас действительность»<sup>542</sup>. В связи с этим высшим критерием оценки художественного произведения оказывается его способность предвосхищать будущее; собственно, произведение и есть «всякое осязательное изображение <...> явления с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира»<sup>543</sup>.

Футурологическая устремленность обнаруживается и в концепции «эстетического супраморализма» Н.Федорова. Искусство, с точки зрения философа, в своей конечной устремленности есть часть «общего дела». Питаемое острым сознанием смертности, оно ни в коей мере не есть «иг-

---

<sup>538</sup> Там же, С. 80-81.

<sup>539</sup> Masing-Delić I. *Abolishing death: A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*. – Cambridge, 1992. – P. 18.

<sup>540</sup> Франк С.Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // Франк С.Л. *Непостижимое*. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С. 70, 73.

<sup>541</sup> Там же, С. 17.

<sup>542</sup> Соловьев В.С. *Общий смысл искусства* // Соловьев В.С. *Философия искусства и литературная критика*. – М.: Искусство, 1991. – С. 83.

<sup>543</sup> Там же, С. 83.

ра); его главная цель – «воссоздание действительное, живое, личное всех наших от века утрат и невозможность <утрат> новых»<sup>544</sup>.

Мечта о полностью гармоничном бытии, в котором были бы отменены косные законы естества, – вот тот ориентир, в соответствии с которым должны быть пересмотрены конечные цели творчества. «В ответе на вопрос – ”чем должно быть искусство” – нужно сказать, что оно должно быть воскрешением»; «мир до искусства не есть мир, и только искусство, каким оно должно быть, может сделать его миром, согласием»<sup>545</sup>. Модус долженствования обозначает дистанцию между «священным искусством» и искусством «блудных сынов», а вместе с тем ориентирует в направлении восстановления отвергнутой нормы, в направлении «грядущего».

Все эти построения основывались на представлении об исключительной «пластичности» реальности. Не случайно важнейшей характеристикой нового сознания стал *утопизм*: «Дух утопизма веет <...> над русской мыслью, – и это есть свидетельство столько же радикальной обращенности ее к “последним целям” истории, сколько и неумения связать с живой исторической реальностью <...> эти цели»<sup>546</sup>. Философия в модернистскую эпоху воспринимается как «искусство, стремящееся прорваться сквозь логическую цепь умозаключений <...> в безбрежное море фантазии»<sup>547</sup>; любые препятствия на пути реализации философского проекта кажутся условными, сопровождаются вопросом, «кто установил эти пределы»<sup>548</sup>. В таком контексте всякая попытка концептуального освоения действительности была самореферентна, связывала философские положения только отношениями долженствования. В то время как литература перерастала в парафилозофию, философия обретала признаки литературы; при этом «размывание границы» между тем и другим было «обусловлено не столько общим для обоих дискурсов “актом письма”, <...> сколько степенью интенсивности проявления в “акте письма” эстетического и игры воображения»<sup>549</sup>.

В новой системе координат на первый план вышла декларативность авторского задания. Самоидентификация в контексте культуры стала неотделима от обозначения уровня творческих притязаний, от пафосной оценки проблемного поля. Модернистское художественное мышление, пропитанное логикой утопии, по сути своей тяготело к *манифестарности*. Предъявляя определенный набор художественных решений, «манифест был подчас равнозначен художественному произведению»; но манифест –

---

<sup>544</sup> Федоров Н.Ф. Вопрос о заглавии // Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: в 4-х тт. – М.: Традиция, 1997. – Т. III. – С. 286.

<sup>545</sup> Федоров Н.Ф. Эстетический супраморализм // Федоров Н.Ф. Собрание сочинений: в 4-х тт. – М.: Традиция, 1997. – Т. III. – С. 354.

<sup>546</sup> Зеньковский В.В. История русской философии. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 574.

<sup>547</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2000. – С. 474.

<sup>548</sup> Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 89.

<sup>549</sup> Буренина О. Русская «фантастическая» философия (о границах философского и фантастического) // Интеллект, воображение, интуиция: размышления о горизонтах сознания (мифологический и художественный опыт). – СПб.: Эйдос, 2001. – С. 158.



это не просто «литературно-эстетическое прозрение», а «поведенческий акт <...> поступок, жест», вписанный в мифологию житнетворения<sup>550</sup>.

В контексте восприятия слова как «имени», призванного обнажать суть вещей и открывать возможность для «магического» воздействия на них, манифестарность обретала вид «подчинения» реальности, «проникновения» в нее. В этой связи на первый план выступали две ассоциативные линии: «сексуальная» и «властная». Если «слово мы сопоставляем с семенем, словесность с полом, говорение с мужским половым началом, а слушание – с женским», «действие на личность» оказывается соотносимо не с чем иным, как «с процессом оплодотворения»<sup>551</sup>. Творчество – это жизнестроение, оно органично и по своей сути, и по способу бытия. Но одновременно оно программируемо, и вектор его развертывания задан авторской интенцией. Поэтому, наряду с «эротическим», манифест допускает и «властный» регистр. «Приказ» как особая жанровая форма – это тоже маркер замороженности «грядущим», его логика тоже определяется диктатом идеала, «перекраивающего» косное бытие<sup>552</sup>.

Итак, для нового художественного сознания «только грядущее – область поэта» (В. Брюсов), день сегодняшней видится лишенным субстанциональности: «Нет настоящего. Жалкого – нет» (А. Блок). В соответствии с этим эстетически значимым оказывается то, в чем можно увидеть антиципацию грядущего и, прежде всего, – *юность*: «Прекрасный человек – вот цель; прекрасная жизнь – вот задача. Если ее применить к мужскому идеалу, – пишет В. Розанов, – то это будут “сильный человек” и “сильная жизнь”. Но: наиболее сильная жизнь – это жизнь, наиболее далеко отстоящая от смерти, от конца»<sup>553</sup>. Семантика юности в контексте модернистского и авангардного мышления организовывалась по нескольким векторам, каждый из которых раскрывал какой-то аспект «грядущего». Одним из таких аспектов была идея перманентной креативности: «Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору. Мы сорвали печати и убедились, что груз – могильные плиты для юности»<sup>554</sup>. В предельном воплощении «грядущее», призванное преобразить мир в целом, вовлекало в поле своего влияния все ставшее и определенное. Юность была призвана не только приблизить будущее, но даже прошлое сделать «грядущим»: «Вчерашний день еще не родился»; «всякая поэзия <...> воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что

<sup>550</sup> Карасик И. Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 130.

<sup>551</sup> Флоренский П. У водоразделов мысли // Флоренский П. Сочинения: в 4-х т. – М.: Мысль, 2000. – Т. 3 (1). – С. 248.

<sup>552</sup> Сироткин Н. С. Жанр «приказа» в авангардистской поэзии (футуризм и левый экспрессионизм)

URL: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/ns\\_befehl.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/ns_befehl.htm) (дата обращения: 24.09.2009).

<sup>553</sup> Розанов В. Неоцененный ум (о Константине Леонтьеве) // Розанов В. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 517.

<sup>554</sup> Хлебников В. Труба марсиан // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 604.

уже было»<sup>555</sup>. Принцип тотального переустройства мира – последнее логическое звено в этой смысловой цепи: «Вы – ювелиры жеста, разносчики краски и линии, гранильщики слова. <...> Нам противно, тошно от того, что вся молодежь, которая должна искать, приткнулась своей юностью» к тому, что считается «хорошим тоном», привилегией дилетантов»<sup>556</sup>.

Выход в настоящее и прошлое через будущее актуализировал в литературе образ «предтечи». Вся современная словесность казалась предвосхищением «грядущего»: «Новое искусство, – замечал А.Белый, – менее всего искусство. Оно знамение, предтеча»<sup>557</sup>. Эта же роль отводилась и творцам нового искусства: «Будетляне, – писал В.Маяковский, – это люди, которые *будут*. Мы накануне»<sup>558</sup>.

Переживание кануна, мобилизуя творческие силы, в то же время создавало ощущение рассогласованности замысла и воплощения. Чем более грандиозные цели выдвигались, тем очевиднее оказывалось расхождение реальности и эстетического проекта. В связи с этим универсалия «грядущее», сохраняя свой особый статус, обретала новые, нередко противоположные уже утвердившимся оттенки. Будущее стало рассматриваться не просто как «прекрасное» будущее, связанное с «иными мирами», но как «путь неизбежных потерь», который «грабит» человека»<sup>559</sup>. Это безыдеальное будущее земного мира, в котором торжествует логика утраты и распада.

Одновременно стала очевидной и та диспропорция смысла и реальности, которая предполагалась идеей «грядущего»: «Предстоящая *цель* действия разлагает данную наличность внешнего предметного мира», в связи с чем «вся временность, длительность противопоставляется смыслу как *еще-не-исполненность*»<sup>560</sup>. Идея художника-«предтечи» оказалась амбивалентной: антиципация «грядущего» ценностно возвышала, но одновременно отнимала самозначимость и у поэта, и у каждого созданного им произведения. Сущность творчества составлял «отказ, выбрасывание, вымарывание»<sup>561</sup>, каждый новый текст отменял все ранее написанное. Обратной стороной перманентной креативности стала саморастрата, изнанкой «грядущего» оказалось *самоубийство*.

В исторической перспективе суицид поэта получил спрямленную интерпретацию как проявление малодушия, неспособности стать выше обстоятельств. Самоубийство, воспринимаемое как импульсивный акт, виде-

<sup>555</sup> Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. I. – С. 213.

<sup>556</sup> Декларация // Поэты-имажинисты. – СПб.: С. -Петербург. писатель, Аграф, 1997. – С. 7.

<sup>557</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. – С. 248.

<sup>558</sup> Маяковский В.М. Будетляне (Рождение будетлян) Хлебников // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 1. – С. 329.

<sup>559</sup> Кандыбина Е.Л. Художественное мироздание А.Блока («Миры иные», «Жизнь», «Дух музыки», «Грядущее»). – Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1998. – С. 93.

<sup>560</sup> Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 42, 107.

<sup>561</sup> Гаспаров Б. М. Gradus ad Parnassum (самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // Wiener Slawistischer Almanach. – 1992. – Bd. 29. – S. 86.

лось воплощением несвободы и безответственного отношения к лирическому дару. «Приходя к мысли о самоубийстве, – писал в «Людах и положениях» Б. Пастернак, – ставят крест на себе, отворачиваются от прошлого, объявляют себя банкротами <...> Непрерывность внутреннего существования нарушена, личность кончилась»<sup>562</sup>.

Изнутри литературной эпохи проблема виделась несколько иначе. Самоубийство рассматривалось сквозь призму жизнотворчества – как креативный акт особого рода, не отрицающий логики искусства, но непосредственно мотивированный ею. Предельное воплощение этого взгляда – ранняя дневниковая запись А.Блока: «Высшее телеологическое стремление человека – применить наибольшую из своих способностей к наибольшему, что у него есть. <...> Человек может кончить себя. Это – высшая возможность (власть) его (suprema potestas)»<sup>563</sup>.

Закономерно, что в статье «Как делать стихи?» В. Маяковский пишет о самоубийстве как «совершенно естественном и логичном конце» саморазрушительного жизнотворческого проекта; рассматривает его как «литературный факт», эстетически мотивированную поведенческую модель, способную «подвести под петлю и револьвер»<sup>564</sup>. Окруженное сакральным ореолом, самоубийство в контексте серебряного века мыслилось как «акт религиозный», особое «дело между человеком и Богом»<sup>565</sup>. В эстетическом плане оно рассматривалось как возможный вариант разрешения конфликта настоящего и «грядущего». «Клеймо мучений выжжено. Способов досрочной победы нет. Поэт – обреченный изгой “нынчести”»<sup>566</sup> – в такой формулировке суицидальных предпосылок самоубийство отчетливо выступает как граница, обозначающая распад футурологически ориентированного эстетического контекста, как конец художественной утопии.

Эстетизация самоубийства в высоком модернизме опиралась на весьма разветвленную систему ассоциаций, связывавших креативность со смертью. Одним из таких ассоциативных компонентов была идея аскетизма, восходившая к А. Шопенгауэру. В системе рассуждений философа человек, являя собой форму объективации воли, способен утвердить свою независимость от нее только ценой отказа от желаний. Такое «преднамеренное сокрушение воли через отказ от принятого» и есть «аскетизм»<sup>567</sup>. Самоубийство, являя собой нечто прямо противоположное, – акт, в котором субъект «отказывается вовсе не от воли к жиз-

---

<sup>562</sup> Пастернак Б.Л. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 225.

<sup>563</sup> Блок А.А. Дневник 1901-1902 г. // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1963. – Т. VII. – С. 54.

<sup>564</sup> Маяковский В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1955. – т. 12. – С. 95-96.

<sup>565</sup> Кузмин М. <Анкета о самоубийстве> // Кузмин М. Проза. Том XI. Кн. 1. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 2000. – P. 288.

<sup>566</sup> Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Блок А., Маяковский В., Есенин С. Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1991. – С. 676.

<sup>567</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Московский Клуб, 1992. – Т.1. – С. 362.

ни, а от самой жизни», – подлежит осуждению; исключение составляет только случай, когда оно мотивируется достижением «абсолютной резиньяции»<sup>568</sup>. Именно это исключение оказалось отправным пунктом в интерпретации самоубийства молодым Б. Пастернаком.

Для поэта неотъемлемой чертой всякого художественного сознания является способность «отчуждать все бытие вокруг себя и в себе» ради освобождения бытия от налета субъективности. Такое «отрешение от непосредственной интуиции» оказывается априорным условием вхождения реальности в пространство культуры, в пространство родовой памяти. «В культе ... постоянных разрывов с естественным, в этом своеобразном аскетизме» художник открывает «путеводную нить лиризма: красоту»; в том случае, если вычитание себя из бытия оказывается для него самоцелью, он «вырисовывается как самоубийца»<sup>569</sup>. Подобное балансирование между отрицанием внешнего бытия и утверждением бытия внутреннего станет в дальнейшем неотъемлемой характеристикой модернистского мировидения. Суицидальные настроения станут лейтмотивом рассуждений о самосознании и его природе: «Уже много лет, – пишет Я. Друскин, – я живу как на полустанке: жду событий <...> жду решения; я не принял даже решения жить. Может, так всю жизнь проживу, не приняв решения жить»<sup>570</sup>.

Немаловажным стимулом к созданию эстетики суицида оказался образно-смысловой комплекс, связанный с идеей *искушения судьбы*, познания мира через игру жизнью. Н. Бердяев, сурово осудивший самоубийство как «проявление непросветленной любви к жизни и ее благам», как «погруженность в себя и рабство у мира», тем не менее отметил, что «человек способен осознать притяжение смерти как величайшую сладость»; поскольку «сила жизни и сила смерти» могут «отождествляться»<sup>571</sup>. Эстетическая привлекательность опасности и гибели позволяла рассматривать суицид как акт превозмогания естества, в котором утверждается бесстрашие и свобода.

С другой стороны, самоубийство приобретало эстетическую окрашенность, поскольку смерть могла рассматриваться как грань, отделяющая человека от познания тайны бытия. Для скептика, как замечает Г. Шпет, истина не соотносима ни со словом, ни с сознанием, в связи с чем его «затаенная мечта» заключается «не в том, чтобы познавать вещи и истину <...> а в том, чтобы *быть ими*». В таком контексте самоубийство – «это лучший путь к осуществлению ... замысла в познании: быть вещью», безотносительно к тому, вызывает такой путь «трепет» или нет<sup>572</sup>.

---

<sup>568</sup> Там же, С. 367, 370.

<sup>569</sup> Пастернак Б.Л. Г. фон Клейст. Об аскетике в культуре // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 250-251.

<sup>570</sup> Друскин Я. С. Сон и явь // Друскин Я.С. Вблизи вестников. – Washington: H.A.Frager & Co, 1988. – Р. 46.

<sup>571</sup> Бердяев Н.А. О самоубийстве. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1991. – С. 11, 18.

<sup>572</sup> Шпет Г.Г. Скептик и его душа // Шпет Г.Г. Философские этюды. – М.: Издат. группа «Прогресс», 1994. – С. 170, 214.

Самоубийство как искушение стихиями, погруженностью во внечеловеческую бытийную среду – постоянный предмет авторской рефлексии художника-модерниста. Закономерно, что саморазъятие и самосотворение лирического «я» в творчестве нередко отображалось именно сквозь призму суицида. «Мало, беспредельно мало <...> нужно, чтобы не погибнуть, не дать увлечь себя в небытие <...> Нельзя говорить стихиям: твой. Они только и ждут этого»<sup>573</sup>, – пишет М. Цветаева и, противореча себе, отмечает: «Уметь умирать – суметь превозмочь умирание – <...>: *уметь жить*»<sup>574</sup>.

Наивысшее оправдание для модернистского сознания имеет жертвенное самоубийство, интерпретируемое как последняя доступная художнику возможность сущностного преобразования бытия. Такое понимание суицида отчетливо восходит к ницшеанской идее «свободной смерти» как художественного акта. Утверждая единство силы и красоты, Заратустра призывал «умирать вовремя», пока еще способны гореть «дух и добродетель». Только в этом случае возможно превратить саморазрушение в созидание, приближение к сверхчеловеку: «Совершенную смерть показываю я вам; она для живущих становится жалом и священным обетом»<sup>575</sup>. В амбивалентной смысловой системе русского модернизма эта идея совпала с кенотипической традицией русского православия, допускавшей – хотя и не напрямую – ассоциирование добровольной смерти как *imitatio Christi* с представлением о смерти Христа как о самоубийстве<sup>576</sup>.

Синтез двух разнопорядковых традиций был отчетливо явлен О.Мандельштамом в статье «Пушкин и Скрябин»: «Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее заключительное звено»; «если сорвать покров смерти с ... творческой жизни, она будет свободно вытекать из своей причины – смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет»<sup>577</sup>. Закономерно, что ядром авторской мифопоэтики, показательной и для типологии модернистского мышления в целом, оказался в этой связи «лиро-эпический миф умирающей кенотипической смертью поэта»<sup>578</sup>, приведший на сюжетно-смысловом уровне к культивированию своего рода «искусства умирания»<sup>579</sup>.

Как было отмечено А.Камю, мир, предрасполагающий к суициду, – это мир «без иллюзий и познаний», мир без «должного»<sup>580</sup>. Для русского

<sup>573</sup> Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т.5. Кн.2. – С. 376.

<sup>574</sup> Цветаева М. Смерть Стаховича // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4. Кн.2. – С. 88.

<sup>575</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1990. – С. 64.

<sup>576</sup> Паперно И. Самоубийство как культурный институт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 12.

<sup>577</sup> Мандельштам О.Э. [Скрябин и христианство] // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. I. – С. 213.

<sup>578</sup> Фрейдин Г. Сидя на саях: Осип Мандельштам и харизматическая традиция русского модернизма // Вопросы литературы. – 1991. – № 1. – С. 17.

<sup>579</sup> Hansen-Löve A. A. Mandelstam's Thanatopoetics // Readings in Russian Modernism. To honor V. F. Markov. – М.: Nauka, Oriental Literature Publishers, 1993. – P. 121.

<sup>580</sup> Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. – С. 26.

модернизма сфера «должного» определяется «непрестанным устремлением к достижению возможностей Будущего в Настоящем» – к «достижению человеком божественности»<sup>581</sup>. В зависимости от того, насколько сильна была убежденность в достижении конечных целей модернистского житнетворения, видоизменялась и оценка самоубийства. Идея «почтительного возвращения билета» обнаруживает отчетливую зависимость от перспектив эстетического пересоздания бытия. «Чтобы иметь возможность жить», по Ф.Ницше, человек должен «заслонить себя от ужасов существования порождением грез»<sup>582</sup>. Для русского модернизма неспособностью искусства служить защитой от бытия оказалась априорным условием перевода суицида из разряда эстетического конструкта в разряд жизненного факта.

Представление об искусстве как «власти над смертным пределом, пределом всякой власти»<sup>583</sup> оказалось в какой-то мере релевантным и для поэзии «бронзового века». Восприятие самоубийства как высшего креативного акта, отменяющего законы естества, сохранило свою актуальность и в новом эстетическом контексте: «Я бы хотел умереть, зная, что я умираю / смертью свободной, ничем не навязанной смертью. /<...>/ Две несказанные вести сегодня со мною, / одна из них – самоубийство»<sup>584</sup>. Как и несколькими десятилетиями ранее, самоубийство рассматривается как последняя возможность поставить себя над жизнью, трансцендировать экзистенциальный тупик: «Поодаль, как уступка белизне, / клубятся, сбившись в тучу, олимпийцы, / спиною чужа брошенный извне / взгляд живописца – взгляд самоубийцы»<sup>585</sup>. Вместе с тем суицид во многом утратил то, что можно было бы назвать нарративной привлекательностью.

Эстетизация образа мертвого поэта, связанная с представлением о трагическом противостоянии бытию, в новом контексте оказалась проблематичной. «Эволюция от бритвы к петле» перестала рассматриваться как результат свободного выбора, отождествление «рая» и «смерти» обнаружало более глубокую, нежели крах эстетического проекта, мотивацию – разрушение в культуре этического пространства<sup>586</sup>. В этой связи соотношение самоубийства и мифологемы «грядущего» распалась, на новом витке развития модернистского сознания взаимодействие сущего и должного стало строиться на иных основаниях.

Для новой художественной эпохи актуальной оказалась идея «разорванного» времени, фактически – *безвременья*, в котором отсутствует преемственность в смене событий, а значит, и направленность. Для

<sup>581</sup> Игнатъев И. Эгофутуризм // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наука, 2000. – С. 136.

<sup>582</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 63.

<sup>583</sup> Бланшо М. Смерть как возможность // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. III. – С.196.

<sup>584</sup> Кривулин В.Б. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. – С. 152.

<sup>585</sup> Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. III. – С. 292.

<sup>586</sup> Соснора В. Апология самоубийства // Соснора В. Камни Negerep. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999. – С. 46-54.

«бронзового века» очевидно только перманентное настоящее, не выводимое из прошлого и не предопределяющее будущее: природа жизни «текуча и аморфна», а значит, в ходе времени невозможно «различить никаких вех»<sup>587</sup>.

Характерно в этом отношении признание В. Кривулина, относимое к середине 1980-х: «Сейчас, как мне кажется, мы вступили в такую эпоху, когда утрачено не только историческое самосознание, но и сознание истории как субъекта осмысления. Мы – люди, живущие в принципиально другом, *внеисторическом* измерении. Человек исторический полагает, что от его действия, от его движения зависит судьба какого-то исторического пассажа, что он может что-то решить в истории. Мы живем в совершенно другую эпоху, когда мы начинаем играть роль не столько в истории мира, сколько в его *метафизической* структуре, в метафизическом строении. <...> Тенденция такова, что время вообще как бы перестает течь»<sup>588</sup>.

Закономерно, что одной из самых существенных проблем оказывается в этой связи проблема идентичности – как применительно к отдельному человеку, так и к культуре в целом. Мир разрушенной памяти, в котором невозможно антиципировать будущее, – это мир *без судьбы*. Смысловое единство жизни непредставимо там, где нет внеположной настоящему точки отсчета, а значит, невозможно иерархическое упорядочение явлений. По этой же самой причине пребывание в перманентном настоящем делает условностью идею литературного процесса: «Время, которого как бы не было, не способно стать историей. Оно сделано из другого материала и остается не прошедшим: не вполне-прошедшим»<sup>589</sup>. Для свободного освоения открыты все эпохи в жизни культуры, но именно поэтому определить собственное место на хронологической оси не представляется возможным: «Где же, собственно, находимся мы, улизнувшие с “корабля современности”? В прошлом? В будущем? Впереди или позади календарного времени?»<sup>590</sup>

Невосприимчивость «неофициальной» литературы к своей связи с эпохой означала невосприимчивость к историчности культуры как таковой. Феномены культуры в принципе утратили конкретно-историческую «прописку», связь с ценностями и смыслами своего времени. Характерна в этой связи трактовка традиционности Г. Пеевым: «В любой культурной традиции мы будем различать два взаимосвязанных аспекта: исторический и ценностный, тяготеющий к вечности»; «каждая составляющая стремится исключить противоположную или включить ее в себя в несобственной форме»: «Пространственно-временной аспект тшится представить себя единственным, предлагая человеку круг оценок, связанных с полезным, рациональным и т.д. Поток вечного, напротив, втягивает в

---

<sup>587</sup> Бродский И. Меньше единицы // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 16.

<sup>588</sup> Пути культуры 60-80-х гг. // Часы. – 1986. – № 62. – С. 210, 212.

<sup>589</sup> Айзенберг М. [и др.] Андеграунд вчера и сегодня.

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/krit-pr.html> (дата обращения: 14.06.2012).

<sup>590</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 1.

себя пространственно-временное, распредмечивая его, преобразуя в творческом становлении»<sup>591</sup>.

Соотнесение ценностного с вечным ориентировало художественное сознание на абсолютизацию прошлого, предрасполагало к трактовке собственной эпохи как лишенной позитивного содержания. Логика такого рода наиболее отчетливо была выражена Ю. Колкером, резко противопоставившим «новаторство» как «ширму безжизненного и архаичного содержания», заведомо связанную с «коллективизмом», и «пассеизм», отрицающий «деструктивный прогресс» и апеллирующий к «надвременной и надпространственной субстанции» – душе<sup>592</sup>. Эсхатологическая ориентированность работы Колкера была спародирована в заметке А. Драгомощенко, отметившего логическую несообразность «баритональных прорицаний, обрамленных оперной мочалой»<sup>593</sup>; «склонность [Ю.Колкера – А.Ж.] усматривать в прошлом образцы и идеалы, *полностью* соответствующие запросам современности»<sup>594</sup>, была подвергнута сомнению также А. Кобаком и Б. Останиным.

Последний охарактеризовал уязвимые стороны подобного «перфектизма» на примере лирики другого поэта – А. Кушнера. Для него, как указывает Б. Останин, открыто декларированная «зависимость от чужих форм» мотивирована «гипертрофированным страхом перед хаосом». Именно по этой причине время поэта – «это не время историка, которое движется как бы в прошлом, а застывшее и отсутствующее время архивариуса», а его образный мир – это «мир элейской вечности, вселенский некрополь»<sup>595</sup>. «Стеклянное чрево» культуры в лирике Кушнера полностью вытесняет все проявления «стихийности», ориентируя читателя на рецепцию априорно данных «образцовых форм». Однако оппозиция «добрая мать-культура» / «злая природа-мачеха», как отмечает Останин, – не единственная идея, предлагаемая «перфектизмом». Не менее существен программный «анти-экзистенциализм» А. Кушнера, изымающий из поля актуальности вопрос о том, как следует совершать выбор между ценностными полюсами и следует ли его совершать вообще. Позиция поэта – это позиция «либеральной интеллигенции», которая «"все знает" и "ничего не предпринимает"», и в принципе чужда каких-либо «экзистенциальных развилок»<sup>596</sup>.

Этот аспект «вневременности» стал предметом специального анализа в ряде работ Б. Гройса 1981-1983 гг. и, в частности, в статье «Истоки и смысл русского структурализма». Философ указывает, что фак-

<sup>591</sup> Пеев Г.И. Метаморфозы культурной традиции в индустриальном мире // Часы. – 1987. – №66. – С. 152.

<sup>592</sup> Колкер Ю. Пассеизм и гуманность // Часы. – 1981. – № 31 (без пагинации).

<sup>593</sup> Драгомощенко А. Эксгумация мнимой собаки // Часы. – 1981. – № 32. – С. 247.

<sup>594</sup> Останин Б., Кобак А. В тени айдеесской прохлады // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2003. – С.62.

<sup>595</sup> Останин Б. Одежды Кушнера // Останин Б. На бреющем полете. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 110, 124.

<sup>596</sup> Там же, С. 126-129.



тический «провал времени» в 1970-е был переосмыслен как «вершина, с которой видна вся мировая культура». «Утешительный миф структурализма», ставшего де-факто «идеологией интеллигенции», допускал при этом двойную интерпретацию: первый вариант убеждал, что «собственная эпоха и культура ни к чему не обязывают: можно жить душой где угодно и когда угодно», и тогда хетты могут быть «интересней, чем соседи по лестничной площадке»; второй вариант строился на предположении, что каждая культура, включая свою собственную, равно «далека от знания и от истины», а потому можно с чистой совестью «участвовать в строительстве и функционировании культуры», с которой себя не идентифицируешь<sup>597</sup>.

Инструментом, позволявшим «приобщиться к мировым культурным эпохам», преодолевая свой культурный изоляционизм, выступала «аналогия»; обобщенно-типологическое видение культур позволяло выносить за скобки несводимые различия исторических контекстов. Ощущение «господства над другими культурами и над своей собственной» вносило в творческое мышление ноту научного объективизма, делая нормой «внешнее и стилизаторское отношение к форме», осознание «всей предшествующей культуры как исчерпанной», а «всей последующей – как лишенной ценности»<sup>598</sup>. В этом смысле, как полагает Б. Гройс, идеология структурализма типологически воспроизводит модель «вневременного» соцреалистического искусства 1930-х, когда, по мнению философа, сложился «эклектический стиль мышления», воспринимавшийся как «окончательный на все времена»<sup>599</sup>.

«Ревизия истории с позиций культурной типологии» в контексте рассуждений Б. Гройса имеет двойную «прописку», отсылая, с одной стороны, к ситуации противостояния разных научных концепций, а с другой, – к ситуации взаимного вытеснения художественных направлений в авангардную эпоху. «Безвременье» в этом смысле оказывается производным от ситуации *множественности истин*, когда невозможно определить степень достоверности той или иной картины мира. «Историк-культуролог» принужден к пониманию того, что любая теория неизбежно вытесняется новой – и не потому, что хуже объясняет мир, а потому, что «образует в мире новую область, новую сферу фактов и языка», которую сама объяснить не может<sup>600</sup>. Язык объяснения всегда связан с мифотворчеством, так как всякая истина «уже в свое время была фикцией»; поиск себя на хронологической оси – лишь попытка дать отчет, что видится в сотворенной традиции живым, а что – мертвым<sup>601</sup>.

Временное измерение, по Гройсу, изъято из логики смены разных художественных явлений, в связи с чем проблематика развития просто снимается с повестки дня: «Концепция авангарда подразумевает, что каждый следующий шаг делается в одном и том же определенном направ-

---

<sup>597</sup> Суицидов И. Истоки и смысл русского структурализма // 37. – 1981. – №21. – С. 27-28.

<sup>598</sup> Там же, С. 8, 20.

<sup>599</sup> Там же, С. 26.

<sup>600</sup> Суицидов И. О сократичности историка // Часы. – 1983. – № 43. – С. 163.

<sup>601</sup> Там же, С. 169, 176.

лении»; между тем в действительности «новое направление вовсе не углубляет представление об искусстве», но лишь «дискредитирует» предшествующее направление<sup>602</sup>. Логика авангарда – это логика порождения новых проблемных областей, между которыми можно установить только топологические, но не временные связи: «Давая объяснение, объясняющий творит новый язык. Акт объяснения тождествен акту творчества. Новый язык не объясняет по-новому уже имеющийся мир, но проектирует новый мир»<sup>603</sup>. Оттого «искусство, – пишет Б. Гройс, – никогда не воспринимается по его собственным законам. Оно всегда понимается по законам другого произведения искусства, созданного для того, чтобы сделать понятным первое»<sup>604</sup>.

Стремление к «всепониманию», мотивированное безвременьем и «структуралистским» видением мира, в 1970-е, как полагает Гройс, фактически *дискредитировало новизну*. Поскольку «в первую очередь претендовал на крайнюю новизну» соцреализм, неофициальные художники «выступили против самой концепции новаторства». Приметой эпохи стало не стремление «сказать новое слово», но готовность «связать свой личный опыт с мировыми культурными формами», «стилизировать эмоции под универсальные культурные схемы»<sup>605</sup>.

В работах, написанных несколькими годами позже, эта модель культурного времени будет скорректирована. В книге «Стиль Сталин» (1988) уже не «структуралистская» идеология видится производной от «постисторического» советского бытия, но соцреализм рассматривается как завершение жизнестроительных претензий авангарда. Авангард, полагает Гройс, представлял собой попытку «забежать впереди прогресса и найти ... оборонную линию, которую можно было бы с успехом защищать»; при этом выход во «внепространственное, вневременное и внеисторическое» был мотивирован желанием «компенсировать разрушительное действие, произведенное вторжением техники»<sup>606</sup>. «Неофициальное» искусство 1970-х рассматривается как частичная ревизия этого проекта, но ревизия «ретроспективная» и неудачная: «Единая утопия классического авангарда и сталинизма сменялась ... множеством частных индивидуальных утопий», каждая из которых «претендует на последнюю истину о мире»<sup>607</sup>. Отрешение от такого анахронического мышления связывается Гройсом с «постутопическим» искусством, разоблачающим любые «властные» притязания речи.

Столь радикальная смена оценок во многом типична для рубежа 1980-1990-х, изобиловавшего различными «разоблачительными» публикациями. Внутри эпохи акценты расставлялись более взвешенно и, как правило, с учетом разнонаправленности культурософских увлече-

---

<sup>602</sup> Суицидов И. Нулевое решение // Часы. – 1980. – № 26. – С.205.

<sup>603</sup> Гройс Б. Объяснение как творчество // Беседа. – 1984. – №2. – С. 109.

<sup>604</sup> Суицидов И. Искусство и проблема понимания // Часы. – 1979. – № 21. – С. 193.

<sup>605</sup> Суицидов И. Две культуры в одной культуре // 37. – 1980. – №20. – С. 68-69.

<sup>606</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 20-21.

<sup>607</sup> Там же, С. 73.

ний. Показательны в этом смысле рассуждения о культурном безвременье в работах Б. Иванова конца 1970-х – начала 1980-х гг.

В обширной статье «Возвращение парадигмы» (1975) Б. Иванов указывает на волевую основу самотчуждения от времени: «Злободневное время стало пустым. Злободневность – бессущностна и бесформенна»; «человек, страдающий в безвременьи», терзается от того, что «время не ставит перед собой нравственно осмысленных целей»<sup>608</sup>. Начало культурного «мифотворчества», выход в иные временные контексты – прямое следствие стремления уйти от «природно-чувственного мира» к миру «вертикально-восходящему».

При этом, как указывает Б. Иванов в статье «По ту сторону официальности» (1977), в прошлом более всего интересовало то, что оказалось по тем или иным причинам не до конца проявлено; традиция в такой интерпретации – не набор готовых «рецептов», но пространство открытия: «Культурное движение открывало в прошлом перспективы своего духовного развития, а не готовые формы социального бытия. Историзм движения – это рефлексия на ценности прошлого, которые и в старой России социализованы не были. Таким образом, это было движение “спиной вперед”, независимо от того, ориентировалось ли оно на Восток, Запад или прошлое отечественной культуры»<sup>609</sup>.

В этой связи специфическую окраску получает наполнение нонконформистского «авангардизма». Как пишет Б. Иванов, всякий универсальный термин имеет смысл употреблять «строго в *местном значении*», что применительно к данному случаю означает отказ от слова «авангард». С одной стороны, сложно называть авангардным творчество, которое «усваивает культурные морфемы, носит штудийный характер»; с другой стороны, в силу того, что каждый представитель «неофициальной гуманитарии» «действует в одиночестве», к продуктам его труда оказываются неприменимы универсальные критерии. В этом смысле позиция Б. Иванова переключается с более поздней констатацией А. Михайлова, указавшего, что после конца исторического авангарда все традиции оказываются в известном смысле уравниваемы<sup>610</sup>.

Стремление к «объективизму» в диалоге с традицией предстает у Б. Иванова как принципиально незавершенный процесс, в котором половинчатость результата задана неустранимой «беспочвенностью» неофициальной культурной среды. Стремление к обретению собственного голоса при любом усилении рефлексии наталкивается на две проблемы. *Первая* – искажающее воздействие контекста, в которой состоялось личностное самоопределение: «Поэт <...> изживает мучительные <...> деформации резонансов, фонового шума, <...> уроков бракованных учителей»<sup>611</sup>. *Вторая* проблема – отсутствие иммунитета перед ядами чужой культуры: «Драма-тизм обращенности поэта в прошлое заключается в том, что современные

<sup>608</sup> Иванов Б. Возвращение парадигмы // Часы. – 1977. – №6 (без пагинации).

<sup>609</sup> Иванов Б. По ту сторону официальности // Часы. – 1977. – №8.

<sup>610</sup> Михайлов А. В. «Поворачивая взгляд нашего слуха» // Михайлов А. В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 865.

<sup>611</sup> Иванов Б. Там же, С. 54.

гамлеты находят прошлую бездомность, беспочвенность, полукультурность»<sup>612</sup>. Таким образом, и невозможность расширить культурный горизонт, и долгожданный выход в пространство традиции, по Иванову, одинаково травматичны.

Существенно в этой неразрешимости «гамлетической» задачи и другое: разрушенность общей традиции, с которой можно спорить, на фоне которой можно выстраивать себя: «Традиции, – пишет Иванов, – обладают ничем не заменимым свойством – они общеизвестны. Традиция – это общий язык»; между тем в революционную эпоху этот «”общий язык” традиций, на котором бы мог осуществиться новый “общественный договор”», был непоправимо «утрачен»<sup>613</sup>. Новая речь, даже ретроспективно обращенная, обречена остаться «беспочвенной», постоянно обосновывающей самое себя. В этом факте некоторые представители «другой культуры» видели свидетельство ее исторического провинциализма.

Так, Е. Игнатова писала: «Мы росли и воспитывались <...> взглядом обращенные назад, в одну точку прошлого, без настоящего интереса к другим эпохам и явлениям»; там же, где этот интерес появлялся, возникала опасность «повторить формальные поиски европейских литератур»<sup>614</sup>. О пагубности стремления «максимально “закультуриться”» писал и Б. Останин: «Культурный провинциализм, безусловно, опасен, но не менее опасно торопливое следование за столичной (или заграничной) модой»<sup>615</sup>. Б. Иванов, однако, видел определенные основания для осторожного оптимизма, указывая, что «культурное движение свободно от эсхатологизма», а его идеал «исходит из представления о бесконечном процессе, не завершающемся обретением конечных авторитетов»<sup>616</sup>. Парадоксальным образом «выпадение» из времени культуры становилось способом историзовать себя, а интерес к прошлому оказывался «обычным и естественным элементом культурного развития, но не самоцелью»<sup>617</sup>.

В мире остановившегося времени невозможно развитие – только повторение, невозможно событие – только интерпретация. Характерное для серебряного века противопоставление настоящего и будущего как бытия и инобытия сменяется иной оппозицией – противопоставлением отрефлектированного и неотрефлектированного времени. Там, где «будущее предосудительно» и «абсолютно аморально»<sup>618</sup>, есть только эстетически преображенный памятью день вчерашний. Примечательным образом само событие в новейшей философии понимается скорее как «то-

<sup>612</sup> Иванов Б. Повторение пройденного. С. 234.

<sup>613</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 51, 44.

<sup>614</sup> Игнатова Е. Кто мы? // Обводный канал. – 1984. – №4. – С. 209.

<sup>615</sup> Останин Б., Кобак А. Неоновый архив, или Торжество ретро-футуризма // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2003. – С. 95.

<sup>616</sup> Иванов Б. Культурное движение как целостное явление // Часы. – 1979. – №21. – С. 215.

<sup>617</sup> Там же, С. 218.

<sup>618</sup> Цветков А. *Futurum imperfectum* // Цветков А. Просто голос. – М.: Изд-во Независимая Газета, 2002. – С. 237.

пологическая», нежели «хронологическая» категория: «Событие мысли и существования вживается в пространство. <...> Тема времени уступает место теме расположенности и структуриации»<sup>619</sup>. В соответствии с классической интерпретацией статус события обретает «нарушение некоторого запрета», событие – это «факт, который имел место, хотя и не должен был его иметь»<sup>620</sup>.

Но в условиях неструктурированности мира определить «запретность» того или иного факта не представляется возможным, а значит, проблематично и построить шкалу сюжетности. Знаки развоплощаются в вещи, пространство смыслопорождения сужается – в таких условиях уже сам факт различения «знака»-«послания» оказывается значимым: «Знак, смысл, весть – все это чудо. <...> Потому-то уже опознать что-то как знак – великое приобретение сознания»<sup>621</sup>. Поскольку же это «чудо» ничем не гарантировано, художественная практика нередко соотносится с фигурой фикции, с предъявлением в качестве литературного факта того, что им не является. В литературе «бронзового века» возникает уникальная ситуация: «Видимо, впервые мы сталкиваемся с так решительно заявленной и артикулированной попыткой сделать событием полное отсутствие события»<sup>622</sup>.

Конец модернизма, как известно, совпал с кризисом вымысла, понятого как «мифотворение», призванное приоткрывать «образ подлинного бытия»<sup>623</sup>. В «бронзовом веке» этот кризис привел к переосмыслению фикциональности литературы, к «преодолению» знаковости текста: «Конвенция о реальности вымысла разрушается, условное перестает указывать на свою реальность, “истлевает”», но «разрушение условности» вне встречи с безусловным превращается «в нескончаемую игру»<sup>624</sup>. «Зацикленность» на неразличимости реального и фиктивного определяет невозможность трансцезуса: новейшая ментальность, для которой «данность либо уже преодолена, либо непреодолима», неспособна представить мир, которому «было бы предназначено ее сменить»<sup>625</sup>. Поскольку отношения внешнего и внутреннего стали обратимы, единственной формой разрешения «травматического» конфликта и одной из важнейших метафор конца века становится «безумие».

Для культуры 1970-1980-х гг. «безумие» – это «патологическая форма действия защитного механизма против экзистенциального “беспокойства”»<sup>626</sup>, а одновременно – модель сознания, отражающая неспособность

<sup>619</sup> Грякалов А. Письмо и событие. – СПб.: Наука, 2004. – С. 7.

<sup>620</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. – С. 226.

<sup>621</sup> Седакова О. Из дневника // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 209.

<sup>622</sup> Айзенберг М. Взгляд на свободного художника.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-19.html> (дата обращения: 21.05.2010).

<sup>623</sup> Вейдле В. Умирание искусства. – СПб.: АХИОМА, 1996. – С. 33.

<sup>624</sup> Летцев В. «Касталия» постмодернизма и иная реальность // Крещатик. – Вып. 7. –

URL: <http://www.kreschatik.nm.ru> (дата обращения: 21.05.2010).

<sup>625</sup> Смирнов И.П. Бытие и творчество. – СПб.: Канон, 1996. – С. 22.

<sup>626</sup> Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов. М.: Интрада, 2001. – С. 20.

современного человека к смысловой ориентации в мире<sup>627</sup>. Одно не противоречит другому: эстетизация безумия – это эстетизация саморазрушения и самоотчуждения, насыщение смыслами реальности, смыслы аннигилирующей. Отчуждение в таком контексте воспринимается «как единственное *свое* для человека состояние» и декларативно переносится из разряда аномалии в разряд культурной нормы<sup>628</sup>. В пространстве культуры рассматриваемого периода «опыт границы занимает все больше места», «граница испытывается, обследуется все упорней, пристрастней, пристальней»; но из целого ряда «стратегий границы» (виртуальных, религиозных, психоаналитических) в качестве приоритета утверждается только «онтически за-граничное – опыт безумия»<sup>629</sup>.

В сущности, для новейшего эстетического сознания «безумие» – знак погруженности в «предельное» бытие, в котором все границы, за исключением субъектной, преодолимы: «Предел и трансгрессия обуславливают друг друга: любой предел можно переступить, но нельзя переступить предел, которым являешься ты сам»<sup>630</sup>. Безумие, таким образом, – это модель «замкнутого» сознания, безуспешно стремящегося к трансцендированию.

Типология осмысления «безумия» сводится к нескольким связанным между собой вариантам. Одним из них является рассмотрение безумия как *нарративного феномена*. Генетически эта идея восходит к построениям М. Фуко, для которого именно язык является «начальной и конечной структурой безумия»: «Именно ... бред, причастный одновременно и телу и душе, и языку, и образу <...> служит началом и завершением для всех кругов безумия»<sup>631</sup>. В отечественном контексте близкую логику развивает В. Руднев, переносящий клинические признаки неадекватного сознания на текст и, наоборот, предлагающий рассматривать всякого нарушающего языковые конвенции субъекта в «психотической» перспективе: «Безумие <...> уместно и единственно непротиворечиво с точки зрения философии текста рассматривать не как феномен сознания, а как феномен языка»; в таком контексте «“сойти с ума” это то же, что перейти с одного языка на другой»<sup>632</sup>.

В другой модели семиотизации безумия оно рассматривается как метафора диссоциации личностного сознания, образ *разрушения субъектности*. Логика подобного рода впервые была заявлена Ю. Кристевой, связавшей с безумием идею полифонии: «Все “фантастическое”, “онирическое”, “сексуальное” говорит на языке диалогизма», поскольку «нескончаемая и неразрешимая полифония» – не что иное, как рефлексивная мо-

---

<sup>627</sup> Гольинко-Вольфсон Д. Идиотизация смерти в современном искусстве.

URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx26/x2604.html> (дата обращения: 24.03.2012).

<sup>628</sup> Седакова О. Постмодернизм: усвоение отчуждения // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 337.

<sup>629</sup> Реплика С. Хоружего в дискуссии «Христианство и культура».

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/10/konfer-pr.html> (дата обращения: 24.03.2012).

<sup>630</sup> Гусаченко В.В. Трансгрессии модерна. – Харьков: ООО «Озон-Инвест», 2002. – С. 261.

<sup>631</sup> Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 245.

<sup>632</sup> Руднев В. Шизофренический дискурс URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_04/1999\\_04\\_03.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_04/1999_04_03.htm) (дата обращения: 24.03.2012).

дель «треснувшего “я”»<sup>633</sup>. Эта идея была многократно опробована на материале русской литературы и применительно к опыту «другой прозы» уточнена Л. Юргенсон: «Безумие в литературных текстах, как правило, лишь внешне бывает объектом описания, на самом же деле является видом тропа, фигурой», репрезентирующей «исчезновение субъекта» – более того, маркирующей это исчезновение как «единственно возможное для субъекта состояние»<sup>634</sup>.

Между полюсами субъектности и нарративности располагается еще одна модель семиотизации безумия, соотносящая его с *невозможностью миропознания*. В эти смысловые рамки укладывается концепция И. Смирнова, связавшего с «безумием» обратимость субъектно-объектных отношений, при которой субъект «неспособен избавиться от абсолютно чуждого в нем» и, следовательно, «монструозен»: современное «я» «дуалистично: оно самотождественно, с одной стороны, а с другой – оно равновелико всему нечеловеческому»<sup>635</sup>. Близкой по смыслу, но отличающейся в акцентах, оказывается концепция М. Эпштейна, связавшего с безумием vs. «иноумием» отказ от тотальности построений разума: «Разум должен знать свое *иное*, но не должен отождествляться с ним. <...> *Иноумие* – это искусство мыслить опасно, игра разума на границе с безумием, игра, в которой самому мыслителю не всегда дано отличить поражение от победы»<sup>636</sup>.

Семантика безумия многослойна и отражает разные аспекты распада сознания. Один из них – абсолютная открытость сознания катастрофическому опыту: безумец – это субъект, для которого «не существует границы, отделяющей и связывающей внутренние события жизни тела с внешними», «человек без кожи»<sup>637</sup>. Этот образ в последнее десятилетие оказывается одним из самых широко используемых метафорических ключей. В новейшей культурной ситуации поэт нередко видится человеком, «чья чувствительность к внешним воздействиям превышает все мыслимые пределы», человеком, «теряющим понятие границы между собой и миром, неспособным поставить заслон изнутри наружу»<sup>638</sup>.

Метафора безумия соотносится также со спутанностью воображаемого и реального, с проблемой необъективируемости *галлюцинаторного сознания*, в котором возможна «игра представлений», фантомность переживаний<sup>639</sup>. Субъект осознает себя объектом каких-то манипуляций, но понимает, что не в силах выйти за пределы ситуации, в которой это воз-

<sup>633</sup> Крестева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 16.

<sup>634</sup> Юргенсон Л. «Школа для дураков» и университет для безумцев // Семиотика безумия. – М.: Европа: Сорбонна. Русский институт, 2005. – С. 194.

<sup>635</sup> Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – С. 333.

<sup>636</sup> Эпштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы: учебное пособие. – М.: Высш. шк., 2006. – С. 228.

<sup>637</sup> Подорога В. Феноменология тела: Введение в философскую антропологию. – М.: Ad Marginem, 1995. – С. 29.

<sup>638</sup> Ермолин Е. Сиюминутца.

URL: <http://magazines.russ.ru/kontinent/2001/107/erm-pr.html> (дата обращения: 28.12.2008).

<sup>639</sup> Мамардашвили М. Кантские вариации. – М.: Аграф, 2000. – С. 37.

можно. Эта проблема оказалась в полной мере отрефлектирована в теории московского концептуализма, обозначившего состояние субъекта в ситуации «метафизического хаоса» термином «агент»: «Агент – специфическое состояние заброшенности и отчуждения от происходящего, при котором человеку кажется, что он агент чего-то, ему самому неведомого, десантированный без какого-либо задания и не принадлежащий ни к какой агентуре»<sup>640</sup>.

Наконец, безумие ассоциируется с невозможностью расподобить *свое* и *чужое*, с распадом личностного мира: в современной культуре «герой раздвоен, но так, что его “я” и alter ego парадоксальнейшим образом совпадают внутри него»<sup>641</sup>. Эта линия метафоры «безумия» тоже широко представлена в эссеистике «бронзового века». Особенно отчетливо эта идея была явлена в момент перехода от «другой» к «актуальной» литературе, когда эффект отчуждения от мира казался абсолютным. В мире, где «нет “на самом деле”», «любой язык» – это язык других»; задача поэта в таком контексте сводится к «остранению любого возможного языка», стремлению «не дать себя захватить никакому из них, но при этом не создать и мета-язык понимания»<sup>642</sup>. Логика «безумия», с этой точки зрения, – это логика саморасщепления, ухода от любой идентификации.

Коррелятом «безумного» сознания закономерным образом оказывается хаотический мир. Идея хаоса как универсального мирообраза культуры конца XX в. – общее место современного литературоведения<sup>643</sup>, как и идея диалога с хаотической реальностью. При этом пути концептуализации хаоса в литературе прояснены не в полной мере. Между тем, как показывают художественные декларации, представления о хаосе соотносятся не столько с абсурдом, сколько с образом хаоса как «зияния», т.е. с моделью, предлагающей видеть в нем «безобразное».

В этом случае «стратегия восприятия и описания хаоса состоит в том, что мы не описываем хаос, мы только указываем в его сторону»; «мы указываем не на сам предмет, а на его заместитель»<sup>644</sup>. Хаос соотносится с отсутствием узнаваемых структур порядка и проявляет себя как сеть немотивированных смысловых разрывов в реальности: «Двери во внешний мир давно заколочены, а если и не все, то перепутаны друг с другом: открываешь дверь с табличкой “Директор” – и видишь позвонки Уральского хребта, ныряющего в степь»<sup>645</sup>. Предельным выражением этой модели оказывается видение мира как набора «дыр»: «Реальность состоит из дыр. Как речь из различия. Нескончаемых начал. Поэтому “поэзия – это уже всегда иное”»<sup>646</sup>.

<sup>640</sup> Московский концептуализм. – М.: Изд-во WAM, 2005. – С. 40.

<sup>641</sup> Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – С. 345.

<sup>642</sup> Аронсон О. Слова и репродукции.

URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_06/1999\\_6\\_14.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm) (дата обращения: 18.07.2012)

<sup>643</sup> См., напр.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург, 2010. – С. 502-530.

<sup>644</sup> Пигров К. Хаос как тайна // Размышления о хаосе. – СПб.: Эйдос, 1997. – С. 7.

<sup>645</sup> Жданов И. Неразменное небо. – М.: Современник, 1990. – С. 37-38.

<sup>646</sup> Драгомошченко А. Описание. – СПб.: Издат. центр «Гуманитарная академия», 2000. – С. 348.



Хаос-лабиринт перекраивает сознание, актуализируя два аспекта восприимчивости – «стереотипное» и «интересное». Стереотип выступает формой адаптации к миру, сложность которого превосходит возможности восприятия. Стереотип – уход от хаоса в элементарность смысловых построений, в конкретность ментальных и поведенческих алгоритмов<sup>647</sup>. Одновременно стереотип – форма консервации личности в том наборе смыслов, который ею создан, попытка уйти от «травмирующего» присутствия «другого». Стереотип – продукт страха быть вытесненным из своего экзистенциального пространства, «фобии детерриториализации»<sup>648</sup>. В этом смысле он есть форма самозащиты средствами редукции и консервации смыслов. В лирике осмысление «стереотипного» как предмета соотносится с освоением «атомизированного» социума, который объединяет только логика упрощения и профанации: «Эмпирический мир практически недоступен, невидим для большинства. – пишет А. Парщиков. – Никто не знает, где он находится. <...> Это шокирует. Мы теряем взаимность environment'a»<sup>649</sup>.

Актуализация «интересного» – обратная сторона власти стереотипа. Субъектность, обсуждаемая в дискуссиях 1980-х гг., – это пространство «без окон». Все «иное» по отношению к субъекту, попадая в поле его взгляда, тотчас «овнутряется», трансформируется по лекалам стереотипа. Именно потому, что Нарцисс во всем узнает себя, современная культура испытывает острый «дефицит *иного, другого, чуждого*»<sup>650</sup>. Тоска по «иному» выступает в таком контексте тоской по бытию, по «миру-снаружи». Поскольку же «все радикально иные культуры изначально уже адаптированы»<sup>651</sup>, в культуре возникает стойкий запрос на «интересное» – на радикально «чужое».

Пафос «интересного» – это пафос пресыщенности, взыскующей конфликта, эксцесса, информационного взрыва. Интересное – альтернатива истине, средство, способное подстегнуть волю к бытию, инициировать открытие. Как пишут Ж. Делез и Ф. Гваттари, «мысль как таковая производит нечто интересное, стоит ей получить доступ к бесконечному движению, освобождающему ее от истины как предполагаемой парадигмы, и вновь обрести имманентную творческую потенцию»<sup>652</sup>. Логика интересного определяется балансом возможного и невозможного, напряжением между экстраординарным и заурядным: «Интересность, – рассуждает М.

<sup>647</sup> Пигров К. Рассуждение о стереотипах, или Утешение методом // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Философский и метафизический опыт. – СПб.: Эйдос, 2000. – С. 85-86.

<sup>648</sup> Орлов Д. Смещение: к структурной поэтике дискурса // Символы, образы, стереотипы современной культуры. Философский и метафизический опыт. – СПб.: Эйдос, 2000. – С. 157.

<sup>649</sup> Реплика А. Парщикова в опросе «О психологизме в поэзии». URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-4/o-psiologizme> (дата обращения: 22.04.2012).

<sup>650</sup> Краснухина Е. Нарциссизм желаний, или метафора зеркала в философии // Философия желаний. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. ун-та, 2005. С.15.

<sup>651</sup> Горичева Т. От Эдипа к Нарциссу // Символы, образы, стереотипы: исторический и экзистенциальный опыт. – СПб.: Эйдос, 2000. – С. 238.

<sup>652</sup> Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? – М.; СПб.: Ин-т эксперим. социологии: Алетейя, 1998. – С. 178.

Эпштейн, – это то свойство, которое скрепляет “очевидное” и “невероятное”, не позволяя им оторваться друг от друга. Как только один момент начинает резко преобладать над другим <...>, интерес утрачивается<sup>653</sup>.

Стремление к «иному» обретает вид неостановимого поиска окраинных, периферийных массивов опыта – поиска тем более безнадежного, что они вовлечены в постоянный процесс «выцветания» «интересного». Погоня за «интересным» знаменует выход к новому виду опыта, обозначенному в философии как «опыт-предел». По выражению М. Бланшо, это «решение, компрометирующее всякое бытие, выражает невозможность человека остановиться – ни на миг, ни на одном утешении или какой бы то ни было истине, ни на интересах или результатах действия»<sup>654</sup>.

Испытание пределов в поисках «интересного» приводит к интенсивному освоению скрытых ресурсов сознания, к эстетике *виртуальности*. В обрисованном контексте виртуальность оказывается единственно возможным «иным» по отношению к замкнутому на себя сознанию: «Виртуальная реальность предстает как техника конструирования фрагментарного выхода за пределы имманентного, осуществляемая средствами и в рамках самого имманентного», как «попытка симуляции трансцендентного»<sup>655</sup>. Закономерно, что в саморефлексии «другой» поэзии «лингвистика измененных состояний сознания» получила соотнесенность с выходом на уровень метаязыка<sup>656</sup>, а способность создавать «эффект психоделического озарения» – с исключительной творческой одаренностью<sup>657</sup>.

В мире-лабиринте на первый план выступает «философия ориентации»: «Ориентация превышает разум; она является понимающей работой в до- и внеразумных пограничных условиях. <...> Понятийное поле ориентации – точка зрения, направление, горизонт — все больше и больше подменяет собой понятийное поле разума»<sup>658</sup>.

Первым примером перехода к парадигме *ориентации* для «бронзового века» стала «филологическая школа» (Л. Виноградов, М. Еремин, С. Куллэ, В. Уфлянд, М. Красильников, Ю. Михайлов, А. Кондратов, Л. Лосев), период активного развития которой охватывал 1950-1970-е гг.

Мир поэтов-«филологов» – это мир энтропии; все сущее в нем воспринимается под знаком неминуемого краха: «На хрустальном дворце намалевана тень от кувалды. / На библиотеке Вольтера нарисован огонь из камина. / На могиле Андрея Краевского нарисован бульдозер. / На ли-

---

<sup>653</sup> Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 495.

<sup>654</sup> Бланшо М. Опыт-предел // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 67.

<sup>655</sup> Таратута К. Виртуальная реальность и магия: проекты прямой операциональности желания // Философия желания. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. гос. ун-та, 2005. – С. 92.

<sup>656</sup> Спивак Д. Лингвистика измененных состояний сознания.

URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj30/spivak.shtml> (дата обращения: 28.04.2010).

<sup>657</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-балтийский инф. центр «БЛИЦ», 1998. – С. 155.

<sup>658</sup> Штегмайер В. Основные черты философии ориентации.

URL: [http://anthropology.ru/texts/stegmaier/orient\\_01.html](http://anthropology.ru/texts/stegmaier/orient_01.html) (дата обращения: 28.04.2010).

цейских садах – пила и топор»<sup>659</sup>. Обладать чем-либо в таком мире невозможно; все явления тяготеют к переходу в след самих себя: «Друзья поразъехались. / Книги вдруг сразу как-то прочли и стали неинтересны. / Водка нынче ходит в сапожках /<...>/ Кошка покинула наш дом» (Куллэ: 80). Несовпадение человека с реальностью вырывает его из жизненного контекста, проблематизирует возможность адекватной реакции: «Все бы было прекрасно /<...>/ Но поклонник Авроры /<...>/ убежал со всех ног / от невзгод, от тягот /<...>/ и закрывшись в уборной, играл на валторне» (Куллэ: 56).

Возрастание хаотичности бытия закономерно приводит к самоотчуждению. Одна из причин этого – невозможность остаться наедине с самим собой, разрушенность интимного пространства: «...дрожать по утрам, как осиновый лист, / не слишком ли громко скрипел матрас, / различать пять чайников по голосам, / платить за кретинов, оставляющих свет»<sup>660</sup>. Вынужденность бытия на миру вызывает состояние оцепенения, в котором внешним выражением душевного разброда оказывается внешнеэстетическое: «Мне было спрятать негде / души моей дела, / и радуга из нефти / передо мной цвела» (Лосев 2000: 119). Другая причина отчуждения – неожиданный разрыв смысловых связей, заставляющий ощутить себя не субъектом, а объектом волевых решений: «что чувствует гонец, / из любопытства вскрывший доверенный пакет / и обнаруживший, что он – пустой внутри?» (Куллэ: 67).

Убежденность в том, что «абсурд так же непрерывен, как история»<sup>661</sup>, сделал для «филологов» закономерной попытку концептуализации хаоса. Для С. Куллэ хаос связан с системой довлеющих себе социальных запретов: «Посторонним вход воспрещен. / Мы – посторонние. / Туда давно уж не ходим. / Да и зачем нам туда ходить? / Хорошо нам живется / в наших привольных местах. / Им, наверное, хуже» (Куллэ: 73). Для А. Кондратова хаос обусловлен изначально присущей бытию рассогласованностью явлений и смыслов: «Везде настало воскресенье. / Настоячиво мочился дождь / И лопухий мальчик Сеня / сказал несмело: “Мир хорош”. / Был мир, действительно, хорош. / Сидели в камерах бандиты, / и колосилась в поле рожь, / и добывались апатиты»<sup>662</sup>. И в том, и в другом случае «нормализованность» хаоса заставляет воспринимать реальность сквозь призму метафоры безумия: «В городе, где живу я – уйма шизофреников. / С головой – вареником, бородой – веником»<sup>663</sup>. В сплошь «юродивой» действительности первенствующий жанр – «сонатина безумия»: «Се аз реку: кукареку. Мой красный гребень / распространяет холод льда, жар солнцепека. / Я

<sup>659</sup> Куллэ С. Верлибры. – СПб.: Изд-во Буковского, 2001. – С.53 (далее Куллэ).

<sup>660</sup> Лосев Л. Собранное: Стихи. Проза. – Екатеринбург: Изд-во У-Фактория, 2000. – С.152 (Далее – Лосев 2000)

<sup>661</sup> Уфлянд В. «Если Бог пошлет мне читателей...» – СПб.: БЛИЦ, 1999. – С. 165 (Далее – Уфлянд 1999)

<sup>662</sup> Кондратов А. Стихи тех лет. – СПб.: Изд-во Буковского, 2001. – С. 6 (Далее – Кондратов 2001)

<sup>663</sup> Кондратов А. Александр Третий // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. – М.: Летний сад, 2006. – С. 316.

певень Страшного Суда. Я юн и древен. / Один мой глаз глядит на вас, другой – на Бога» (Лосев 2000: 308).

Принципиальная нецелостность лирического «я», обусловленная абсурдностью реальности, определяет особую остроту этического самосознания. Там, где нет никаких ценностных критериев, все измеряется критериями абсолютными. Портрет героя в этой связи оказывается предсказуемо гротескным, выстроенном на несводимом противоречии «личины» и «психеи»: «Но у кисти и карандаша / есть движение к циклу от цикла. / В виде бабочки желтой душа / на холстах у Целкова возникла. // Из личинок таких, что – хана, / из таких, что не дай Бог приснится, / посмотри, пролезает она / сквозь безглазого глаза глазницу» (Лосев 2000: 69).

Подобного рода «нарциссизм наизнанку»<sup>664</sup> усиливается ощущением того, что экзистенция и социальность находятся в непримиримом противоречии, и все попытки объясниться с миром обречены: «Вооружившись бубликом и Фетом, / я сел на скате у Гремячей башни. / Река между Успеньем и Зачатьем / несла свои дрожащие огни. // Иной ко мне подсаживался бражник, / но, зная отвращение к поэтам / в моем народе, что я мог сказать им? / И я им говорил: “А ну дыхни”» (Лосев 2000: 23). Обнаруживая отсутствие идентичности и при взгляде изнутри, и при взгляде извне, лирическое «я» делает изгнанность – из социума и из бытия – своим метафизическим выбором: «Ночная мысль – отчаянная мысль. / Вися на антиномной коромысле, / слова ломают полуденный смысл – / забудут, представившись, о смысле. // Не трусь наутро. Не ищи резон, / смотря в окно, держа лицо в ладони... / Тогда заговорит в тебе Назон, / хотя бы и на варварской латыни»<sup>665</sup>.

Этическая программа «филологической школы» обозначена в формуле: «Знать, что мы не заслуживаем Царства Божия и загробного блаженства, и не падать духом», понимать, что «нет нам храма, кроме того, который постарается воздвигнуть внутри себя мы сами» (Лосев 2000: 449). Реализации этой программы препятствуют те же энтропийные механизмы, что определяют, с точки зрения поэтов-«филологов», все бытие. Любое действие, разложенное на сумму своих составляющих, грозит остаться не доведенным до конца: «Не отпить ли чутку нам лишь из натюрморта... Что ты, Васька, там скулишь, чухонская морда. Зелень, темень. Никак ночь опять накатила. Остается неоконч. еще одна картина» (Лосев 2000: 59). В мире, где всякое действие недовоплощено, нет и не может быть времени – только безвремяе: «По воскресеньям дети шли проверить, / по прежнему ли плавают в бассейне / размокший хлеб с конфетною оберткой / по-прежнему ли к проволоке вольтера / приклеены пометом пух и перья /<...>/ Все оставалось на своих местах» (Лосев 2000: 37). Отсутствие времени означает, в свою очередь, инфляцию человеческого начала, опасность отказа от личностного бытия:

<sup>664</sup> Смит Д. «Ангелов налет»: поэзия Льва Лосева // Смит Д. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 379.

<sup>665</sup> Виноградов Л. [Стихи из Антологии «40»] // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. – М.: Летний сад, 2006. – С.29.

«Спроси пилота, ну зачем он пьет. / Он ничего ответить не сумеет. / Ну, дождик. Отменяется полет. / Ну, дождик сеет, ну, коза не блеет» (Лосев 2000: 15). Характерно, что при всей волевой заряженности поэзии «филологической школы» сознание предельной суженности свободы оказывается для нее одной из самых частых тем.

Естественных оснований для сохранения и воспроизводства человеческого бытия нет, оно постоянно находится под угрозой развоплощения. В немалой мере это обстоятельство соотносится с метафизической логикой русского мира. В восприятии «филологической школы» Россия – это абсурдный рай, где бесструктурность любого явления – первопринцип бытия: «Галстук прочь. Пиджак суконый / с плеч снимаю выходной. / Вижу: в луже спит знакомый. / Значит, близко дом родной»<sup>666</sup>. Русский мир – мир сжавшегося до точки настоящего, а потому – беспамятства и безответственности, постоянно ставящих его на грань гибели: «Здесь люди честные на диво / живут свободно и правдиво / и только для разнообразия / творят порою безобразия» (Уфлянд 1997: 142). Двуплановость мышления и восприятия делают Россию страной, где обратимы причины и следствия, где относительно все, включая жизнь и смерть: «Два завитка кудрявой цифры 3 / нетривиальны, что ни говори, / и буква ять, как след копья в копейке, / стоит с крестом, в монашеской скуфейке, / с кузминскою улыбочкой внутри» (Лосев 2000: 221).

Парадоксальное совпадение антиномий осмысляется как знак приближенности к божественному бытию, что закономерным образом делает тотально проблематичным бытие земное: «О Россия! Стран царевна! / Сам Господь Тебе Отец. / Но судьба Твоя плачевна. / Ждет другой Тебя конец» (Уфлянд 1997: 58). Двойственность подобного рода делает и отношение к отечеству сугубо двойственным. С одной стороны, возникает соблазн сделать иронический жест приобщения к духу и плоти своего народа: «Дорогие, смердящие граждане, / разрешите ж, любя, полизать / каждому, гражданину, / простой мозолистый зад!»<sup>667</sup> С другой стороны, этот жест в энергии отрицания перерастает сам себя, обращая силу неприятия на жестикулирующего: «Уйти из жизни, хлопнув дверью. / На дверь годны сосна и лиственница. / <...>/ Да, смерть... И если дверью хлопать, / упав на землю, спать без просыпа...»<sup>668</sup>

«Оскомина депрессий» (М. Красильников) обуславливает появление мотива сна, трактуемого как пространство, хранящее память о травмах и нереализуемых желаниях: «Однажды, завершая сон, / я сделаю глубокий выдох / и вдруг увижу слово *выход* – / так вот где он!» (Лосев 2000: 108). В своем идеальном воплощении сон – это топос искупленной и преображенной жизни, наглядно явленная, хотя и призрачная, модель рая: «Я мертвым говорил взволнованные речи, / я тех, кого здесь нет, хватал за рукава, / и пафос алкаша с настырностью предтечи / буровились во мне, и я качал

<sup>666</sup> Уфлянд В. Рифмованные упорядоченные тексты. – СПб.: БЛИЦ, 1997. – С. 57.

<sup>667</sup> Кондратов А. Стихи тех лет // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. – М.: Летний сад, 2006. – С. 271.

<sup>668</sup> Михайлов Ю., Красильников М. Старшие авторы филологической школы: Творения. – СПб.: Изд-во Буковского, 2001. – С. 56.

права» (Лосев 2000: 126). Вместе с тем это гармония хрупкая, нарушаемая любой произвольной перестройкой ассоциаций: «Я в этом сне бездомным псом скулле, / но юра нет, а есть лишь снег с водою, / и я под ужас джаза вою, / всю слезу володя по скуле» (Лосев 2000: 341). Сон легко рассыпается в множество поверхностных деталей, обращаясь в кошмар узнаваемой и пошлой реальности: «Приснился сон на пять персон. / Банкет по конкурсу анкет. / “Невероятный натюрморт” / закусок и советских морд» (Лосев 2000: 317). Преображение бытия оказывается проблематичным, поставленным под сомнение.

Единственным структурообразующее начало, способное противостоять энтропийным механизмам истории и, шире, бытия в целом, – это культура, освоение которой есть прежде всего выход за рамки личного опыта: «На перегное душ и книг / сам по себе живет язык, / и он переживет столетья. / В нем нашего – всего лишь вздох, / какой-то ах, какой-то ох, / два-три случайных междометья» (Лосев 2000: 91). Разнокачественность природного и культурного определяет конфликтность и трагизм человеческой жизни: «Собираясь в дальнюю дорожку, / жадно ел моченую морошку. / Торопился. Времени в обрез. / Лез по книгам. Рухнул. Не долез» (Лосев 2000: 82). Преодоление антиномий человеческого существования отчасти возможно там, где совпадают бытовое и бытийное – в непринужденном разговоре, в дружеском пире, в общении, понятом как искусство: «Юмор, гармония, воображение, / Выходки водки и пива брожение, / Жажда и жар и желанье запить – / как это, в сущности, все изоморфно!» (Лосев 2000: 97).

Основной механизм пересоздания реальности в «филологической школе» – изменение ракурса восприятия – по сути своей близок смеху, который тоже есть «смена видения, смена стекол»<sup>669</sup>. В этом также можно усмотреть зависимость от позднеавангардной традиции, в которой «обращение к парадигме комического – следствие принципиальной дискретности бытия»<sup>670</sup>. Но если для авангарда «”бессмысленное” действие, смешное своей нарочитой неадекватностью, противопоставляет себя рутинной системе утилитарных поступков»<sup>671</sup>, то в поэзии «филологов» ирония и пародия суть способы дистанцирования от хаотического, своего рода «противление злу радостью» (Л. Карасев): «Когда я с теми, кто мне дорог, расстаюсь, / Назло разлуке я не плачу, а смеюсь. / И если жизнь меня совсем надежд лишит, / меня, поверьте, это только рассмешит»<sup>672</sup>. «Преобразование как любви, так и ненависти в смех»<sup>673</sup> – один из главных принципов «филологической школы», во многом определивший своеобразие ее художественного языка.

Комическое, столь значимое для «филологов», связано с осмыслением реальности как утратившей естественную меру и связность. В эн-

<sup>669</sup> Карасев Л.В. Философия смеха. – М.: РГГУ, 1996. – С.31.

<sup>670</sup> Тернова Т.А. История и практика русского имажинизма: Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2000. – С.65.

<sup>671</sup> Герасимова А. ОБЭРИУ (проблема смешного) // Вопросы литературы. – 1988. – №4. – С.51.

<sup>672</sup> Уфлянд В. Указ. соч., С.197.

<sup>673</sup> Панн Л. Maker // Панн Л. Нескучный сад. Поэты, прозаики. 1980-1990-е. Заметки о русской литературе конца XX века. – Tenafly: Hermitage Publishers. 1998. – С.148.

тропийном пространстве гротеск – норма. В связи с этим одной из художественных стратегий оказывается «стилистическая какофония», призванная отразить идею «несовместимости разных форм человеческого опыта»<sup>674</sup>. При этом, в отличие от исторического авангарда, в «филологической школе» такой язык воспроизводит логику сознания, только в «нераздумывающей непосредственности» и способного еще увидеть «точку отсчета»<sup>675</sup>. Двуплановость высказывания может приобретать и другие формы, соотноситься, в частности, с последовательным нарушением идентичности субъекта речи, когда «чужое» и «свое» слово совпадают до неразличимости. Смысловая амбивалентность создает эффект «комического катарсиса», приглашая читателя «не столько анализировать или эмоционально отзываться на текст, сколько *праздновать* его»<sup>676</sup>.

Вместе с тем в самой структуре «праздничного» текста заключена механика отчуждения, неотделимая от логики культуры как таковой. Вне волевого усилия художника слово мертво, но косность неодушевленной материи присуща ему и в тексте: «Поэт есть перегнутой, в нем мертвые слова / сочатся, лопаются, то щелочно, то кисло, / звук избавляется от смысла, а / аз, буки и т.д. обнажены, как числа» (Лосев 2000: 187). Лживость слова сводит к минимуму его способность служить орудием эстетического преобразования бытия: «Ну, сочинитель, чини, чини. / Старые строчки латай, латай. / Чего ни скажи в такие дни, / выходит собачий как будто лай» (Лосев 2000: 386).

Более того, само поэтическое вдохновение может рассматриваться как тревожный признак, свидетельство нарастающего внешнего и внутреннего неблагополучия: «Какие мне замаливать грехи? / Кому писать? Откуда ждать ответа? / Я что-то расписался, а стихи – вот самая недобрая примета» (Лосев 2000: 130). Зыбкость и неустойчивость «праздничной» фактуры бытия, сомнительность текста как противопоставленного смерти защитного рубежа обозначают естественные пределы художественной системы, за которыми – сознание жизненного и творческого поражения: «Ведь это ж надо так хитро, / или, что хуже, так беспечно. / И уж не жаждает нутро / ни куражу, ни жизни вечной»<sup>677</sup>.

Показательна в этом смысле попытка Л. Лосева выстроить связи с памятью культуры в цикле «Выписки из русской поэзии». Сквозные мотивы текста – государственное насилие, попранное человеческое достоинство, культурное варварство: «Латынь! утратив гордые черты, / пристойный вид и строгую осанку, / в неряшливую обратись славянку, / полуцыганкой – вот чем стала ты» (Лосев 2000: 79). История русской

---

<sup>674</sup> Гинзбург Л.Я. Николай Олейников // Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 385.

<sup>675</sup> Benčić Ž. Инфантильное как эстетическая категория // Russian Literature. – 1996. – Vol. XL/I. – P. 12.

<sup>676</sup> Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. – München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1984. – S. 223.

<sup>677</sup> Виноградов Л. [Стихи из Антологии «40»] // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. – М.: Летний сад, 2006. – С. 34.

поэзии оказывается историей становления личностного сознания, в котором каждое значимое завоевание оплачивается жизнью: «Собираясь в дальнюю дорожку, / жадно ел моченую морошку. / Торопился. Времени в обрез. / Лез по книгам. Рухнул. Не долезу» (Лосев 2000: 82). Однако в этом движении нет средств фиксации достижений: в любой момент история может повернуть назад – существенно, что «выписки» найдены в луже, среди «дребедени»: «Откуда здесь родимой школы ветошь, далекая, как детство и Москва? Цена 12 коп; и марка “Светоч”, таблица умножения, 2x2» (Лосев 2000: 78).

Память о прошлом отчуждена и от своего предмета, и от своего носителя, сведена к акту чтения, оживляющему ряд оценок, в большинстве своем нарочито пристрастных: «Полоцкий Симеон. / Сочинял Рифмологион. / Лучшие рифмы: / похотети – имети / молися – слезися» (Лосев 2000: 78). Память такого рода утверждает «неправильность» как условие любого обращения к прошлому и, следовательно, подчеркивает разрыв, немыслимость прямого наследования традиции: «Внезапный в тучах перерыв, / неправильная строчка Блока, / советской песенки мотив / среди кварталов шлакоблока» (Лосев 2000: 203).

В художественной системе «презентализма»<sup>678</sup>, сформировавшейся на рубеже 1970-1980-х и находившейся в поле художественной актуальности вплоть до начала 1990-х гг., смысловые и ценностные антиномии «бронзового века» явлены, возможно, с еще большей отчетливостью, нежели в «филологической школе».

В основе презентализма, как было отмечено, лежит «феноменологический подход: мир фиксируется как таковой, в его данности, вне отсылки к “иной” сущности»<sup>679</sup>. Важно добавить, что феноменологическому описанию подлежит семантически «непрозрачный» мир, мир-шифр, подавляющий человека гнетом тяжелой реальности». Закономерно, что коррелятом всецело зашифрованного бытия в презентализме оказывается больное или ущербное сознание: «Психика дебила <...> должна быть взята за естественную норму самосознания»<sup>680</sup>. Презенталисты ставят акцент на страдательности нерелективного сознания, в котором разрушена ментальная граница телесности, единственно способная оградить субъекта от натиска бытия. Знаковым выражением этого переживания становится поэтика «виртуальности» – поэтика «оплотнения сущностей» и «самостоятельной актантичности чувства»<sup>681</sup>.

Одна из граней ущербности, отмечаемых презенталистами, – разрушенность аналитического мышления, неспособность отождествлять и различать явления: «Кто сейчас расчленил этот сложный язык и простой, / этот сложенный вдвое и втрое, на винт теоремы / намотавшийся смысл, всей длиной, шириной, высотой / этот встроенный в ум и утроенный ужас

<sup>678</sup> Термин М. Эпштейна: Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 194.

<sup>679</sup> Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 140.

<sup>680</sup> Парщиков А. Событийная канва // Комментарии. – 1995. – № 7. – С. 11.

<sup>681</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – С. 136.



системы»<sup>682</sup>. Неспособность анализировать мир определяет рассогласованность цели и средства, действия и результата: «Чего ты ищешь в окружающем / металлоломе, как примата, / ключи вытаскиваешь ржавые, / лопатой бьешь по трансформатору?»<sup>683</sup>. Как страдательное по сути рассматривается переживание расфокусированности самосознания, низводящее субъекта до статуса фантома: «Попробуй мне сказать, что я фантом / и чья-то часть, болящая при этом /<...>/ Что заставляет незнакомым ртом / меня вопить и вздрагивать скелетом?»<sup>684</sup>. Закономерно, что обобщенный образ субъекта – жертва: «...каньон лавирует, словно киль руль килевой / Летучего Голландца, возникшего в мозгу / человека, которого вниз головой / тащат по лестнице на шпиль МГУ»<sup>685</sup>. Обрисованная структура бытия всякое сознание низводит до рецессивного.

Основная характеристика мира в презентализме – бесконечная членимость, делающая любое целое относительным, ускользающим от категориального оформления: «В пространстве между пробкой и бутылкой, / в пространстве между костью и собакой, / еще вполне достаточно пространства / в пространстве между ниткой и иглой...» (Еременко 1999: 34). Мир вне категорий – это мир вне структуры и координат, мир тотальной периферии: «Я – прекращен. Я – медь и мель. / В чуланах Солнечной системы / висит с пробоинами в шлеме / моя казенная модель» (Парщиков 1995: 39).

Окраинное бытие характеризуется постоянным недостатком смысла, заставляет воспринимать собственное существование как случайное, лишённое всякого оправдания: «Лицо – не зеркало и не окно, / а лишь фрагмент растянутости, где нам / отведено завидное звено / меж рододендронами и Роденом»<sup>686</sup>. Мир – пространство недо воплощенных сущностей, утраченных или искаженных в движении от идеи к материи: «Ничего-то для него не вечно, / кроме невозможности случиться: / а от моря до слезы творящей – / только соль протяжного мгновенья»<sup>687</sup>. Основной пафос презентализма есть поэтому «пафос восстановления или собирания реальности»<sup>688</sup>, доведения ее до совпадения сущности и существования.

Попытка обрести точку опоры в мире-«провале пустоты» начинается со стремления «нащупать себя»<sup>689</sup>, очертить устойчивое ядро личности. Однако это задача, не имеющая очевидных решений: «зеркальные тени, чучельные двойники <...> густо заселили их стихи, свидетельствуя о душевной дисгармонии авторов <...> словно бы стремящихся дойти в изнуряющем их внутреннем разладе до самого края»<sup>690</sup>. Боль от столкновения с

<sup>682</sup> Еременко А. Горизонтальная страна. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999. – С. 39. (Далее – Еременко 1999).

<sup>683</sup> Еременко А. Добавление к сопромату. – М.: Правда, 1990. – С. 27 (Далее – Еременко 1990).

<sup>684</sup> Жданов И. Место земли. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 73 (Далее – Жданов 1991).

<sup>685</sup> Парщиков А. *Cyillic Light*. – М.: Золотой век, 1995. – С.19 (Далее – Парщиков 1995).

<sup>686</sup> Кутик И. Гражданские войны, или первая часть книги Смерть трагедии, расположенная второй. – М.: Комментарии, 2003. – С. 16.

<sup>687</sup> Жданов И. Неразменное небо. – М.: Современник, 1990. – С. 32 (Далее – Жданов 1990)

<sup>688</sup> Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: в 2 т. – Т. 2. – М.: Издат. Центр «Академия», 2003. – С. 451.

<sup>689</sup> Жданов И. Портрет. – М.: Современник, 1982. – С. 7 (Далее – Жданов 1982)

<sup>690</sup> Пэн Д. Двойничество в русской советской лирике 1960-1980-х гг. // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. II. – С. 26.

миром разрушает «я», делает неопределенным его содержание, а постольку – невозможной объективацию и самопознание: «Боль, как пещера, вырыта в тумане – / в газообразном воздухе летейском /<...>/ она плотней кассеты с киноплёнкой /<...>/ где в каждом кадре мак меняет кожу, / и против шерсти зеркало ласкает, / оно в ответ чернеет и клубится» (Жданов 1982: 13). Одновременно презенталисты фиксируют в сознании наличие причинностей, источником которых не является «я», – ментальных стереотипов, низводящих личность до уровня автомата: «Какой-то идиот / придумал идиомы, / не вынеся тягот, под скрежет якорей /<...>/ И ежели да-лай, / то непременно – лама, / а если уж “Союз”, / то значит – “Аполлон”» (Еременко 1990: 11-12). Единственная возможность обрести внутреннюю цельность – выйти за пределы «мертвой зоны» самосознания (Жданов 1990: 37), однако этот шаг предполагает выход на новый уровень конфликта с миром – отрицание социума.

Свойственный тоталитарному мышлению принцип «сжатия пространства и времени»<sup>691</sup> презенталистами толкуется расширительно, как характеризующий любой социум. Идеологическая интенция, где бы она ни была явлена, воспринимается как фактор насилия, а постольку подлежит абсолютному отрицанию: «О как я люблю этот гипсовый шок / и запрограммированное уродство, / где гладкого взгляда пустой лепесток / гвоздем проковырян для пушего сходства» (Еременко 1990: 25). Властные механизмы получают соотнесенность с тенденцией к всемерному упрощению реальности, тождественному ее разрушению: «Все примитивно вокруг под сиянием лунным. / Всюду родимую Русь узнаю и противно, / думая думу, лететь мне по рельсам чугунным. / Все примитивно, а надо еще примитивней» (Еременко 1999: 133).

Абсолютизируя стремление социума к нивелировке личности, презенталисты видят его предельной выражение в спекуляции фактом смерти: «Пусть остался подвиг неизвестен, / поколеньем имени влеком, / ты войдешь, как атом неизвестный, / в менделиц Таблеева закон!» (Еременко 1990: 66). Однако, несмотря на все усилия, попытка утвердить достоинство личности в противостоянии общественному давлению («Мы свободны, свободны, свободны / и свободными будем всегда» (Еременко 1999: 46)) терпит крах: тенденция к обобщенно-символическому восприятию реальности вынуждает признать извечность человеческих конфликтов («Вес облегает борцов и топорщится /<...>/ снится обоим <...> Каин и Авель» (Парщиков 1995: 53)).

Осмысление того, почему «все лишнее для человека соединилось в нем самом» (Жданов 1982: 26), для презенталистов связано с проникновением в онтологию сознания. Его сущность соотносится с феноменом вотбытия – с «взглядом», который «поддерживает мир по принципу кронштейна» (Еременко 1999: 7). Взгляд фиксирует явление, сосредотачиваясь на его устойчивых признаках, но абстракция никогда не совпадает с полнотой бытия: «Был послан взгляд – и дерево застыло, / пчела внутри себя

---

<sup>691</sup> Почепцов Г. Тоталитарный человек. Очерки тоталитарного символизма и мифологии. – Киев: Глобус, 1994. – С.13.

перелетела / через цветок...» (Еременко 1990: 25) Отторжение сущности от вещи делает необратимым ее выпадение из органики бытия: «В воронке взгляда гибнет муравей, / в снегу сыпучем простирая лапки / к поверхности, которой больше нет» (там же). Вопрос о том, можно ли пресечь границу вещи и человека, не разрушив их»<sup>692</sup>, оказывается риторическим: всякое целестремительное действие изначально разрушительно: «Когда умирает птица, / в ней плачет усталая пуля, / которая так хотела / всего лишь летать, как птица» (Жданов 1982: 13). Разлад сознания и бытия абсолютен и неустраним. Отсюда – произвольное осмысление природы сквозь призму категорий техники и отчужденное восприятие ее красоты.

Призыв к установлению дистанции между миром и человеком во имя их спасения уступает место размышлению над условиями, которые определяют интеграцию внешнего пространства в пространство телесное: «Тогда, когда повиснет тень / меж двух миров и их телами, / из этой тени вырежь знамя / и преврати его в сирень» (Жданов 1982: 11).

В художественном мире И. Жданова это вопрос об *орудии*, делающем возможным «завоевание стихий». «Смутное пространство / между рукой <...> и притяжением / земным» содержательно пусто: его может заполнить и «виселица», и «парус» (Жданов 1990: 33). Вместе с тем «изначальный грех перед системой» обуславливает перевешивание «бойни» и всего, что к ней ведет. В художественном мире И. Кутика пространство между сознанием и бытием может связать только *медиатор*, которым для поэта становится «кот-голем», воплощающий абсолютную естественность существования: его шерсть «рассасывает уколы своих и враждебных стрел», его походка «стирает все границы», его взгляд «развязывает иероглиф» бытия<sup>693</sup>. Вместе с тем обретенная с помощью кота-психопомпа внутренняя гармония неустойчива и легко распадается.

Единственное, что «смерть трагедии» оставляет поэту – «нарратив»<sup>694</sup>, трактуемый как освоение аспектов явленности предмета. С этой точки зрения рассказать об актрисе – значит рассказать о множественности ее перевоплощений: «Как будто в трех разных кабинках /<...>/ неостановимый портрет – / босая, в ботфортах, с бутылкой / и без, существует и – нет...» (Парщиков 1995: 51). В результате аналитического вычленения объекта из его жизненных связей от него «отделяются синтаксис, фонетика и морфология»<sup>695</sup> – он рассыпается на симультанно данные фрагменты и фазы существования: «Расшитая, рельефная, в шагу расклешенная корова, / разъятая на 12 частей, / тебя купает формалин, / от вымени к зубу не пьется масляный шар» (Парщиков 1995: 49).

Невозможность восстановить связи внутри объекта компенсируется множественностью взаимодополнительных ракурсов восприятия: «Еж извлекает из неба корень, темный пророк, / тело Себастиана на себя взволок

<sup>692</sup> Аристов В. «Предощущенье света». О стихах Ивана Жданова // Литературная учеба. – 1986. – № 1. – С. 118.

<sup>693</sup> Кутик И. Персидские письма, или вторая часть книги Смерть трагедии, выходящая первой. – М.: Комментарии, 2003. – С. 43, 20, 17.

<sup>694</sup> Кутик И. Слово об оде // Литературная учеба. – 1983. – № 6. – С. 147.

<sup>695</sup> Парщиков А. Событийная канва // Комментарии. – 1995. – № 7. – С. 4.

/<...>/ Исчезновение ежа – сухой выхлоп. / Кто воскрес – отряхнись! – ты весь в иглах!» (Парщиков 1995: 27). Максимум приближения к освоению поверхности явления – «двойная экспозиция»: «И по сварному шву инвариантов / пчела бредет в гремящей стратосфере, / завязывает бантиком пространство, / на вход и выход ставит часовых» (Еременко 1999: 131).

Вместе с тем такое истолкование смысла ни в какой мере не наделяет художественной свободой. Слово предельно дистанцировано от реальности, а значит, безотносительно к интенсивности его проживания, воспринимается как вторичное: «О, Господи, води меня в кино, / корми меня малиновым вареньем. / Все наши мысли сказаны давно, / и все, что будет – будет повтореньем» (Еременко 1999: 72). Утратившее связь с первоименованием явлений, слово неизбежно дисгармонично и ущербно. Назначение поэта, неспособного к преобразению реальности, сводится к защите ее от окончательного распада ценой жизни: «О, Господи, я Твой случайный зритель. / Зачем же мне такое наказание? / Ты взял меня из схемы мироздания / и снова вставил, как предохранитель» (Еременко 1999: 73). Роль поэта – сугубо страдательная, и главным мифом о творчестве закономерным образом оказывается миф об Аполлоне и Марсии.

Искусство, трактующее творчество как сопротивление бытийному хаосу, исходит из представления, что «самые обыденные вещи тоже имеют свою тяжесть и способны согнуть человека в три погибели»<sup>696</sup>. Осмысление обыденности как нескончаемого «одолевания вечности» закономерно делает «безумие повседневности» одним из важнейших проблемно-тематических комплексов. Опыт запредельного, абсолютно иррационального бытия представляется в наибольшей степени соответствующим безвременью. Распад сознания, призванный отразить торжество энтропийного начала в мире, – предмет моделирования не только в пределах литературных групп, но и в отдельных художественных мирах.

Характерным выражением этого процесса оказываются практики, в которых «психотическая поэтика» целиком и полностью определяет авторскую манеру. «Шизофренический» дискурс, определяемый «аутизмом», деструкцией «бинарной логики», «хаотичностью и бесцельностью речи»<sup>697</sup>, получает «легитимность», что приводит к перемещению в ценностный центр творчества маргинальных авторов. Безумие как судьба предстает предельным воплощением «опыта-предела», выступает тем зеркалом, в которое глядится метафора. «Запредельной» реализацией образа поэта-безумца для 1980-х гг. становится петербуржец В. Филиппов, для 1990-х – воронежец В. Исаянц.

Лирика В. Филиппова в буквально реализует парадокс «говорения без речи», обнаруживая в любом высказывании потенции к саморазрушению. Пространство «человеческого леса» предстает у поэта распавшимся на детали, «шум стоустого будды-дня» не затрагивает восприятие, «неостранение» реальности возведено в норму: «Щебет птиц не наполнил меня / за

<sup>696</sup> Беньямин В. Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 49.

<sup>697</sup> Руднев В. Шизофренический дискурс.

URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_04/1999\\_04\\_03.html](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_04/1999_04_03.html)

(дата обращения: 22.12.2011).

стенами, за окном. / А здесь квартира в форме трапеции / полнится кувшином-сном»<sup>698</sup>. Неустойчивость форм и сущностей определяет постоянное пребывание мира на грани метаморфозы, где «зрачок-мышь скрывается в траве рук», «слова-колибри летают по комнате», а губы – «лани-мимозы» – одаряют поцелуем, «клеим, словно весенние листья».

Острота «внезапных и сложных ассоциаций, то срабатывающих, то срывающихся»<sup>699</sup> оплачивается предельной диссигнированностью сознания, где «я» безнадежно фрагментировано и овеществлено: «В комнате нет меня, / а есть ноготь руки, / башмаки, / стог сена поодаль – голова» (42). Реальность безумия – это реальность перманентно исчезающего бытия, реальность вещей-дыр: «Мне открылся целый мир, / состоящий из вещей-дыр» (272). Состояние полного духовного оцепенения, проницаемость границ между телесностью и вещностью – наглядный образ омертвления духа: «Намыленные мылом глаза душевнобольных. / Ватники лиц. / Ветхая паутинка шагов, / которую рвешь ненароком» (59).

Отсутствие времени, мучительная пустота существования – главный лейтмотив поэзии Филиппова: «Время мое бежит по замкнутому греческому кругу, / и я превращаюсь то в землю то в воду» (206). Каждый день повторяет предшествующий («каждое утро справляю на земле новоселение»), томление видится неразрешимым («сердце, покрытое тиной – тела сердцевины»), субъектность – непоправимо разрушенной («я – восковая кукла»). Попытка восстановить центрированность мира, а тем самым – и его структурность с помощью молитвы остается недоиспользованной: «жалость-сердце» разбивается о «икону-дверцу»: «Взгляд / Струится рекой по алым складкам одежды Богоматери, / Стучится в зрачки-дверцу. / Икона отводит взгляд. / На ее языке, на греческом, в церкви не говорят» (74). Не приносят просветления и книги, отсылки к которым, наряду с перечислением визитеров, составляют значительную часть больничного дневника Филиппова. «Комната-Левиафан» поглощает поэта, «пурга метет в истории болезни», мир теряет последние знаки человеческого присутствия: «Продолжайте жизнь, вещи мои. / В книгах закладками лежат рубли /<...>/ И я – одна из вещей, / Кровати и зеркала дочь» (311). «Зренья-цветок» остается утраченным, «виноградник лица» – «не раздвинутым», «костер прочитанной книги» – рассыпавшимся на «угли букв».

Точкой отсчета в разворачивании художественного мира В. Исаянца оказывается переживание мнимой упорядоченности бытия, когда любая форма мыслится как сущая на грани распада: «И все пути и азбуки меня / приводят прямо к названному дому, / построенному в Книге Бытия, / но почему-то приготовленного к слову»<sup>700</sup>. Потерянность перед бытием-бездной – один из основных лейтмотивов Исаянца, соотносимый то с догадкой о «разбитом Божьем Лике», то с подозрением, что Творец Сам «ло-

<sup>698</sup> Филиппов В. Избранные стихотворения 1984-1990. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 21. (далее все тексты цитируются по этому изданию).

<sup>699</sup> Шейнкер М. Несколько слов о Василии Филиппове // Филиппов В. Избранные стихотворения 1984-1990. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 7.

<sup>700</sup> Исаянц В. Тетрадь для случайных записей не о том. Нео-том первый. – Воронеж, 2005. – С. 67. (Далее – «НП»)

мает свету спичечные хорды». Единственно возможная человеческая участь – «как по дворцу, бродить по Мирозданию / и ощущать себя поистине безумным / от невозможности постичь своим сознанием / Секреты Замысла в узле архитектурном»<sup>701</sup>. Мир, в котором «судьба, как кость, подброшенная мне», предстает герою неким безначальным и незавершаемым потоком, где голубь-посланник тщетно ищет твердой почвы: «Кто ты ни есть – исполать! / С чьих бы ни пущенный рук, / Голубь, слетевший узнать, что происходит вокруг!» (НП: 62)

Герой Исаянца в полной мере соответствует окружающему его миру – это персонаж с разрушенным фокусом самосознания («поэт поэту, как нечеловек, / дает забыть, кто именно страдает») и с неустойчивой идентичностью («вмещаю земные обличья / во всех вариациях сразу»). Но одновременно это явленная во множестве перевоплощений духовная сущность, вновь и вновь утверждающая свое «есмы»: «Я знаю, где в холмах у Арташата / и с целью изучать дагеррорбыт, / меня копали в тридцать три лопаты / и сквозь решета сеяли в корыт...» (НП: 24)

Герой Исаянца – персонаж, для которого все пространственно-временные пределы проницаемы. Он – очевидец «первого заката», ему в равной мере вняты и тайны бытия («укажет свет звезды с небес / на суть неявленных предметов») и тревоги бесконечно отдаленного духа («Век шестнадцатый. До нашей эры. Близкий. / (Почерк мне понравился – кремен!)»). Двуйпостасность героя (безумец и ясновидящий) делает его отстраненным созерцателем бытия, в сознании которого совмещаются противоположные самооценки: «В словах, что ты ущербен, есть отход / От темы, в коей многие немеют, / Внимая светотеней Асмодею, / Вникая в символический комплот» (НП: 95).

Не в силах примирить противоречия внешней и внутренней реальности, герой оказывается путешественником по странам и временам («Вернусь из Вавилона и Микен, / Не сделав ни единой лишней мили»), стремящимся в своих блужданиях обрести ускользающий смысл отдельного и вселенского бытия («Дорога...И не все ль равно – куда? / Нет сил уйти от чувства «ниоткуда»»). Слово, обретаемое в этих странствиях, – едва ли не единственное их оправдание. С одной стороны, в силу приобщенности героя к первотворению мира, это слово бытийно полновесно, оно само по себе плоть и стихия: «И пока огонь мигал /<...>/ Говорят, стихи слагал / Из огня, воды и глины...» (НП: 31, 34).

С другой стороны, это слово, в силу сверхчеловеческой природы героя, наделено вселенской памятью: «И оттого сия страница лепа, / Что почерк выверен божественной рукой – / ...Угадывается ль в ней скрип Аменхотепа, / И в небе поскриб, будто бы киркой?» (НП: 36) Искомое успокоение, казалось бы, обретается в совершаемом в слове обновлении идентичности: «И я клубился в зеркалах гипербол /<...>/ (в варягах, греках, и меж ними – в сербах) – // И это значило, что я овладевал / Искусством во- и перевоплощений...» (НП: 41). Однако это успокоение краткосрочно: анти-

---

<sup>701</sup> Исаянц В. Записки из невидимых бутылок, выброшенных на берег воронежского моря. Немотом второй. – Воронеж, 2006. – С. 99 (Далее – «НВ»).

номическая природа реальности проявится и здесь, обозначая неразрешимость конфликта и с мирозданием, и с самим собой: «Стою на коврике. В вокзальном светлом холле / ручной работы. Из цветов и птиц. / И разница лучей глазницы колет, / и пальцы ранит щебетанье птиц» (НВ: 66).

Неспособность к предвосхищению будущего, обусловленная «безумием», существенным образом сказывается на эстетическом контексте поэзии «бронзового века». Будущее в эстетическом плане – это сфера реализации должного, сфера *идеала*<sup>702</sup>. Неприятие будущего, таким образом, – это еще и неприятие идеала, сомнение в возможности какого-либо априорного целеполагания. Идеал, сущность которого традиционно соотносится со свободой, в которой «духу дано наложить на свою внешность печать собственной бесконечности»<sup>703</sup>, ассоциируется с вульгарностью «гуманизма девятнадцатого века», предлагающего упрощенную версию действительности – «успокоение вместо стимула, утешение вместо приговора»<sup>704</sup>. Целостность субъективности, достигшей «спокойствия и блаженства», вызывают неприятие, противопоставляются «онтологической ущербности, жадному и ревнивому, подростковому и провинциальному отношению к миру»<sup>705</sup>.

В культуре «бронзового века», таким образом, торжествуют принципы *негативной диалектики*, компрометирующей всякий синтез, всякую смысловую определенность. За истину негласно принимается позиция, в соответствии с которой «мышление, для того, чтобы быть истинным, обязано каждый раз мыслить в антитезе к самому себе»<sup>706</sup>. Закономерно, что в литературе все более широкий резонанс получает идея «невлипания», отказа от отождествления своей позиции с любой позитивно сформулированной идеей. Показательной художественной стратегией, вышедшей далеко за пределы московского концептуализма, становится «удержание в недоносе» – постоянное прерывание творческого процесса для «создания поля неполноценности, бессилия, вялости, недотянутости, незавершенности»<sup>707</sup>.

Логическим продолжением этой линии оказывается эстетика, формулируемая только через систему отрицаний, эстетика «не-Х»<sup>708</sup>. Призванная противостоять всякому «тотальному» высказыванию, по сути эта эстетика фиксирует только всевластие хаоса. В этом смысле к актуальному поэтическому контексту кажутся применимы слова, характеризующие принципы «негативной диалектики»: «произведение как продукт художественного творчества <...> представляет собой неосуществленный синтез. <...> И это ... не просто отсутствие синтеза как незаконченность, но борьба за

<sup>702</sup> Крутоус В.П. Категория прекрасного и эстетический идеал. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – С. 67.

<sup>703</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. I. – С. 164.

<sup>704</sup> Бродский И. Катастрофы в воздухе // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 214.

<sup>705</sup> Гандлевский С. Ситуация Ц // Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория». 2000. – С. 307.

<sup>706</sup> Адорно Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – С. 325.

<sup>707</sup> Московский концептуализм. – М.: Издательство WAM, 2005. – С. 307.

<sup>708</sup> Байтов Н. Эстетика не-Х // Новое литературное обозрение. – 1999. – №39. – С. 254-258.

синтез и борьба против синтеза <...> анархия и вполне завершенная тотальность»<sup>709</sup>.

Это отталкивание от любой позитивной формулы определяет на рубеже 1980-1990-х и логику восприятия культурной традиции. «Мемориальная» ориентированность новейшей литературы, обусловленная переживанием «остановившегося» времени, сделала ее важнейшей проблемой поиск путей творческой самореализации. В поле тотально исчерпанных художественных возможностей, где «все уже сказано», единственным ресурсом новизны оказывается то, что вынесено на периферию ценностного сознания, – *маргинальное*. Переосмысление маргинального, его высокая «валоризация», приводящая к переворачиванию системы ценностных координат, является отличительной чертой постмодернистской эстетики.

В отечественном контексте из всего набора возможностей, связанных с передвижением границы между искусством и не-искусством, на рубеже 1980-1990-х гг. возобладали две комплиментарные теории: «*мусорная*» эстетика, ориентированная на создание нового ценной изъятия явлений из «архива» предшествующей культуры, и эстетика «*варварская*», нацеленная на то, чтобы открывать новое в ее нарочито неверной реинтерпретации. Новое как радикально «иное» осмысляется как архаическое; невозможность «прогрессивного» освоения новых эстетических территорий вынуждает искусство перераспределять уже существующие границы.

«*Мусорная*» эстетика обосновывается в работах Б. Гройса конца 1980-х. Анализируя логику художественной инновации, Гройс усматривает ее в перераспределении границы между тем, что имеет культурную ценность, и тем, что ее лишено. Творческий акт в этой связи есть прежде всего акт «валоризации», наделения ценностью: «внекультурное выступает для культурной инновации не как санкция, а как материал»; при этом «любое событие нового есть по существу акт нового сравнения того, что ранее не сравнивалось»<sup>710</sup>.

Актуализация ценностной границы в момент ее перехода стала для авангарда главным творческим принципом, обусловила его тяготение к конфликтному совмещению культурного и профанного. Первообразом авангардной вещи-объекта стал ready-made, в котором «два подлежащих соотношению ценностных слоя сосуществуют, не сливаясь, не соотносясь друг с другом»<sup>711</sup>. Универсализация этого принципа обусловила невиданную экспансию культуры, которая стала вбирать в себя все новые и новые области профанного, пока, наконец, их почти совсем не осталось. Кризис авангардного сознания интерпретируется как кризис сознания, сумевшего полностью эстетически переработать мир. Эпоха постмодернизма – это эпоха, в которой «новое» в традиционном смысле слова невозможно: «на-

---

<sup>709</sup> Михайлов А.В. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. – СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 308.

<sup>710</sup> Гройс Б. О новом // Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 116, 140.

<sup>711</sup> Там же, с. 155.



ступил конец конца, завершение завершения, трансцендирование трансцендирования»<sup>712</sup>.

Вместе с тем, как полагает Гройс, эта ситуация отнюдь не свидетельствует о том, что инновация более невозможна; она возможна, изменилась лишь область, с которой ее следует соотносить. Если в системе авангардного мышления область нового – это «реальность», включая сюда «все банальное, незаметное, отталкивающее, странное, экзотичное, неценное, примитивное, вульгарное и т.д.», то в условиях, когда «профанное стало восприниматься как охраняемый остров внутри наступающего на него моря культуры»<sup>713</sup>, сферой нового оказывается то, что, будучи «культурным» по своему происхождению, уже не является таковым по своему ценностному статусу – *мусор*.

Опираясь на рассуждения И. Кабакова о том, что мусор фиксирует промежуточный статус культурного объекта<sup>714</sup>, Гройс делает ряд констатаций: «С одной стороны, выброшенная вещь – это предельно неценная, профанная вещь, поэтому ее валоризация в искусстве демонстрирует всю мощь и свободу художественной традиции <...> С другой стороны, сам по себе жест выбрасывания мусора отсылает к сакральной жертве, к бескорыстному отказу от обладания, к аскезе и ритуалу». В этой связи современная эстетика без особых преувеличений может быть описана как *эстетика мусорная*, ориентированная на то, чтобы, изымая тот или иной объект из культуры, возвращать его в природное состояние, ибо «мусор, собственно, и является природой»<sup>715</sup>.

Эстетические экзерсисы Д. Пригова во многом параллельны по своим выводам теоретическим выкладкам Гройса. Так, ключевым вопросом в работе Пригова «Вторая сакро-куляризация» становится проблема границ искусства и не-искусства, рассмотренная историографически. Постмодернизм и авангард становятся у поэта синонимической парой с той поправкой, что авангардные особенности в постмодерне оказываются реализованными настолько очевидно, насколько возможно. В одном ряду в приговской характеристике «нынешнего состояния культуры» оказываются «эклетицизм, цитатность, отсутствие предпочтительной аксиологии, позиции и языка». Ведущие признаки постмодернистского дискурса увидены как «следствие снятой драматургии, бездраматургичности» – еще одного его свойства<sup>716</sup>.

В более поздней статье поэт говорит об отсутствии отличия между художественной деятельностью и занятостью в индустрии развлечений: «На уровне создания текстов художник вполне неотличим от всех, работающих в сфере развлечения»<sup>717</sup>. Но если это так, то, очевидно, в поэтической практике основным ресурсом «нового» оказывается моделирование

---

<sup>712</sup> Там же, С. 114.

<sup>713</sup> Там же, С. 116, 174.

<sup>714</sup> Кабаков И. Пыль, грязь и мусор // Кабаков И. Тексты. – Вологда, 2010. – С. 431-434.

<sup>715</sup> Гройс Б. О новом. С. 186.

<sup>716</sup> Пригов Д.А. Вторая сакро-куляризация // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S.301.

<sup>717</sup> Пригов Д.А. Что бы я пожелал узнать о русской поэзии, будь я японским студентом // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 488.

*внеэстетического* модуса восприятия текста, когда приметы высокого стиля «объявляются на ... низких уровнях художественного бытования в культуре»<sup>718</sup>, которые в «остановившемся» времени выступают единственными инструментами «транссемиотического перевода».

Поскольку главный источник «нового» – область «низовой» культуры, то, очевидно, все ее характеристики получают у Пригова положительную оценку: «Я не нищезанец. Я как раз за усредненность, за рутину, за нормальный быт»<sup>719</sup>. Эта вызывающая – на фоне авангардной традиции – расстановка акцентов органическим образом получает свое законченное выражение в «варварской» эстетике, когда текст / жест оказывается изъят из своего культурного контекста, нарочито переименован, сознательно профанирован. Такая художническая установка предсказуемым образом обнаруживает связь и с «самолегитимацией через самостилизацию»<sup>720</sup>, и с «модусом аксиологической нерешительности, индифферентности» высказывания<sup>721</sup>. Эта аксиологическая нерешительность имеет прямое отношение к осмыслению категорий иронии и юмора в эстетике рубежа 1980-1990-х.

Тотальность иронического в словесности последних десятилетий – общее место современного литературоведения. Но ирония – не просто проявление ценностного релятивизма, «игра с обманутыми ожиданиями ... реципиента, настроившегося на непосредственную ... интерпретацию текста»<sup>722</sup>, это еще и форма экзистирования, соотношения текста и реальности. Современный ироник не просто выявляет условность формы и двусмысленность высказывания, он «подвергает радикальному сомнению <...> набор унаследованных слов для оправдания своих действий, убеждений, жизни» в тщетной надежде сохранить «автономию», самореферентность субъективности<sup>723</sup>. Абсолютизация иронии, таким образом, – реакция на осознание достижения модернистского «онтологического тоталитета».

Ирония – способ возвыситься над действительностью, неотвратимо погружающейся в небытие, принять тот факт, «что <...> в гениальной художественной деятельности невозможна и недостижима искомая целостность бытия», а «человек обречен жить во фрагментарном мире и быть фрагментарным»<sup>724</sup>. Ирония есть форма вынужденного компромисса с непросветленной реальностью. «Ирония не освобождает»; всякая попытка продемонстрировать «ироническое отношение к объекту» оборачивается тем, что «объект обретает власть над художником», оставаясь «не названным и не признанным»<sup>725</sup>. Оттого «современное искусство, – как пишет Б.

<sup>718</sup> Там же, С. 489.

<sup>719</sup> Пригов Д.А., Шаповал С. Портретная галерея Д.А.П. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 43.

<sup>720</sup> Obermayr B. Dichtung als Möglichkeit, sozusagen // Пригов Д.А. Собрание стихов. Т.2. // Wiener Slawistischer Almanach. – 1997. – SBd. 43. – S. 301.

<sup>721</sup> Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – SBd. 34. – S. 285.

<sup>722</sup> Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 26.

<sup>723</sup> Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетей, 2000. – С. 55.

<sup>724</sup> Парамонов Б. Моцарт в роли Сальери // Парамонов Б. Конец стиля. – М.: Аграф, СПб.: Алетей, 1999. – С. 27.

<sup>725</sup> [Беседа с Э.Булатовым] // Тупицын В. «Другое» искусства. – М.: Ad Marginem, 1997. – С. 63.

Гройс, – смеется не над миром, а над человеком и над его претензиями понять, описать или контролировать мир»; в этом смысле оно не столько «иронично», сколько «юмористично»<sup>726</sup>.

Современное «юмористическое» сознание, так же, как и романтическое, – сознание «несчастное», определяемое тем, что «субъект хочет войти в царство истины, носит в себе стремление к объективности, но ... не может вырваться из этого одиночества, этого уединения в себе»<sup>727</sup>. Истина, абсолютно ценное, сущее в художественной реальности как идеал, находится в области, принципиально не просматриваемой: «Истина никак не может открыться, ибо она стоит за плечами и никакие субъективные усилия ... не помогут ее обрести»<sup>728</sup>. Закономерно, что в таком контексте сама творческая способность видится неотделимой от деструктивности. Оттого значительной части литераторов рубежа 1980-1990-х гг. творчество видится как некий «род самоедства»<sup>729</sup>, проблематичное и незавершаемое самотрансцендирование. Логика «безумия» и в этом случае определяет границы возможного.

Вместе с тем в это самое время уже обозначились иные формы моделирования отношений с традицией, иные представления об исторической динамике культуры. Ключевой тезис «бронзового века» об остановившемся времени, как оказалось, имел не только негативную, но и позитивную интерпретацию. Так, в художественной практике ряда поэтов 1980-2000-х гг. отчетливо начинает звучать мысль о том, что тотальность «остановившегося» времени суть фикция, в частности, потому, что тезис о разрыве временного хода не учитывает «прерывности» культурной памяти, ее опосредованности полем личного опыта. Появление этой идеи отнюдь не было результатом какого-то спонтанного сдвига в ценностных координатах, напротив, она логичным образом вписывалась в широкий общеевропейский контекст переоценки связей личного и общего, мотивировавший в 1980-е усиление внимания к проблематике памяти в разных ее разрезах.

В «неклассической» парадигме наук о духе обращение к проблеме памяти было обусловлено пониманием утопичности «общего, непрерывно единого и устойчивого мира» культурного опыта. Субъективность, переставшая быть «прозрачной» для самой себя даже в наборе рефлексивных процедур, одновременно со своей феноменологической очевидностью утратила и право на то, чтобы программировать поле опыта с одной-единственной точки отсчета<sup>730</sup>. «История» и «память» оказались противопоставлены друг другу, поскольку идентичность – как личностная, так и культурная – стала предметом дискуссий. Это обстоятельство обусловило подлинную «мемориальную манию» в гуманитарных науках 1980-1990-х

---

<sup>726</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 292.

<sup>727</sup> Гегель Г.В.Ф. Указ. соч., С. 72.

<sup>728</sup> Гайденко П.П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики мирозерцания Серена Кьеркегора. – М.: Искусство, 1970. – С. 151.

<sup>729</sup> Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 8.

<sup>730</sup> Мамардашвили М.К. Классическая и современная буржуазная философия // Мамардашвили М.К. Необходимость себя. – М.: Лабиринт, 1996. – С. 379-380.

гг.<sup>731</sup>, сделав одной из самых актуальных исследовательских задач выявление логики социальной памяти, взаимное увязывание конфликтно сопряженных представлений о прошлом.

Как известно, одной из важнейших проблем «memory studies», напрямую связанной с поливариантностью версий прошлого, является соотношение личной и коллективной памяти. Качественное различие между сферой личностно-феноменального и надличностно-универсального задано разграничением «коммуникативной» и «культурной» памяти. Первая, как отмечает Ян Ассман, связана с пространством непосредственного личного опыта и связанных с ним смыслов; вторая – с тем полем опыта, которое находится вне любых личных воспоминаний<sup>732</sup>. Точкой их пересечения оказывается ситуация воспроизводства традиции, связанная, с одной стороны, с «*ars memorativa*» – разного рода мнемотехниками, определяющими порядок закрепления знаний<sup>733</sup>, а с другой стороны, – с феноменами, в которых овеществлен общекультурный опыт, – с «местами памяти», будь то «жест, образ или объект»<sup>734</sup>.

Акцентированность «кризисного» в их сопряжении радикально изменила представление о принципах обращения с прошлым: «Восприятие прошлого, основанное на прерывности времени, делает прерывным и само прошлое, главным качеством которого становится “неизвестность”, прежде присущая <...> одному будущему»<sup>735</sup>. Эта «неизвестность», как было отмечено П. Нора, возвещает такой взгляд на память, при котором она предстает «абсолютно частным делом», вынося на первый план «вместо исторического – психологическое, вместо социального – индивидуальное, вместо всеобщего – субъективное, вместо повторения – ремеморацию», а тем самым заставляя понять, что «прошлое дано нам как радикально иное»<sup>736</sup>.

«Инаковость» прошлого в контексте истории русской поэзии оказывается переосмыслена как ценностная равнозначность культурных кодов, как возможность складывания «мозаичного» пространства, в котором традиция предстает не набором отживших условностей, а языком, наделенным аурой радикальной новизны. Исчерпанность культуры, «безумие» «запертого» в себе культурного сознания преодолевается отказом от идеи единственного, доминантного пути литературного развития. Больше того, сам тезис об «исчерпанности» в новых условиях предстает как эффект «полукультуры», поверхностного знакомства «выпавшими» из современного кругозора художественными языками. Потенциал новизны, заложенный в многовариантной традиции, неисчерпаем и определяется единствен-

<sup>731</sup> Мегилл А. Историческая эпистемология. – М.: Канон +, 2007. – С. 138.

<sup>732</sup> Ассман Ян. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. – М.: Языки русской культуры, 2004.

<sup>733</sup> См.: Йейтс Ф. Искусство памяти. – СПб.: Университетская книга, 1997.

<sup>734</sup> Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П. [и др.]. Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 20.

<sup>735</sup> Хапаева Д. Прошлое как вызов истории // Нора П. [и др.]. Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 316.

<sup>736</sup> Нора П. Между памятью и историей. Проблематика мест памяти // Нора П. [и др.]. Франция-память. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. – С. 34, 36.

но готовностью пересмотреть набор эстетических априори, выйти в поле «ремеморации», связанное с другими представлениями о тексте, задаче поэта, принципах стиливого развертывания высказывания.

Закономерно, что готовность к «преодолению постмодернистской паузы» (В. Кривулин)<sup>737</sup> в первую очередь продемонстрировали поэты-«классики», отчетливо ориентированные на рецепцию домодернистской и доромантической словесности, а в пределе – на освоение универсальной точки отсчета в формировании традиционности – на античность. При этом само античное наследие тоже оказалось радикально историзовано, уведено в динамику художественной рецепции, в сопряженности с изменением эстетических идеалов русской литературы XVIII-XX веков<sup>738</sup>. В ситуации выхода на новый исторический виток в поэзии 1980-1990-х гг. оказалась повторена универсальная для культуры модель реактуализации традиции: «Перенесенная из прошлого в будущее классика меняет свою модальность фактичности на модальность долженствования. Если в первом случае она значима, потому что осуществилась, то во втором – поскольку ей надлежит быть»<sup>739</sup>.

В поэзии С. Завьялова установка на диалог с классикой носит принципиальный характер, рассматривается как возможность выйти за пределы «кризисного» контекста, выявить отличные от сегодняшних представления о поэзии и формах ее бытования. Как замечает поэт, «ощущение исчерпанности той или иной традиции» в истории поэзии возникало неоднократно; при этом, наряду с «кинической» реакцией, на него возможна и реакция «филологическая». Для самого Завьялова стремление к поддержанию «культурного континуитета» связывается с «новой меликой», «опытом актуализации <...> поздней греческой архаики»<sup>740</sup>. Однако античность предстает здесь как «дискомфортная и раздробленная»<sup>741</sup>, ставящая под вопрос возможность «воскрешения трансцендентного в постисторическом мире»<sup>742</sup>.

В «Книге первой» (1984-1990) «утомляющий ритм мирокрушенья»<sup>743</sup> ошутим во всех проявлениях бытия: «ветер скуп на запахи» (36), стихам недостает «чистого звука» (34), мир погружен в «летаргию событий» (37). Инерция зла парализует любое действие: «Да я не видел этих искусанных

---

<sup>737</sup> Кривулин В. Возрождение оды как преодоление постмодернистской паузы // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 327.

<sup>738</sup> Завьялов С. Вяч. Иванов – переводчик греческой лирики.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/za12.html> (дата обращения: 22.07.2012); Завьялов С. Воздвижение песенного столпа (Пиндар в переводе М.Л. Гаспарова и «бронзовый век» русской поэзии).

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/77/za9.html> (дата обращения: 22.07.2012)

<sup>739</sup> Дубин Б. Идея «классики» и ее социальные функции // Дубин Б. Классика, после и рядом. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 29.

<sup>740</sup> Завьялов С. Стихотворения // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 27. – С. 331.

<sup>741</sup> Кукулин И. Как использовать шаровую молнию в психоанализе.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/52/kuk.html> (дата обращения: 22.07.2012)

<sup>742</sup> Скидан А. Обратная перспектива // Завьялов С. Мелика. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 7, 13.

<sup>743</sup> Завьялов С. Мелика. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 24 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

пальцев / лагерные гнойные раны / в детстве моем уже заросли / так кого ж обвинить мне в том / что кисти невольно поникли» (47). Страх «раскаяния не испытал / заснуть во грехе» (27) мотивирует поиск «своей отчизны», «наречия», на котором можно вступить в «диалог с самим собой» (25). Условием «пробуждения слова» оказывается обретение баланса, бесстрастия, когда «размеры стихов все равнее / все равномерней дыханье» (49).

Одно из направлений преодоления социальной «летаргии» – мир полноты переживания, «мир, где все хорошо» (24). Его благостность во многом иллюзорна, сопряжена с саморастрадой, но это единственная доступная форма спасения: «С раннего детства / гнетущая плоть прорывается потерями / семени крови / Так мы от смерти спасаем себя / забываясь друг в друге» (32). «Под смертельным и отчаянным небом» (52) любимое лицо всегда «бессмертно сегодня» (55). Острота этого видения скрепляет «я», делает его цельность производной от откровения: «И пускай рабом буду грязных скифов, /<...>/ Если только я позабуду радость / Слез набежавших» (26).

Другой способ самоотстранения – выход в «большое время», попытка «живой душой войти в ствол нации» (35). Она тоже отнюдь не беспроблемна. Готовность «звук родной отрыть из-под снега» (44) наталкивается на фальсифицированность коллективной памяти: «Но мы, те из эрзи, что выжили, / никогда не расскажем нашим детям правды» (40). Символы, скрепляющие национальную историю, условны, в них «все неточно и кажется сомнительно» (42). «Язык которому умолкнуть завтра» (43) обнажает «жесткое дно нашей прародины общей» (38), открывает в прошлом трагедию несостоявшейся, прерванной, замолчанной истории: «Ведь основу Рима в Элизейской дали / нет скончанья» (56).

Завьялова интересует фрагментированное прошлое – и не только универсальное (античная традиция), но и исторически локальное, личностно значимое (мордовская культура). В циклах «Elegiarum fragmenta», «Мокшэрзянь кирговонь граматат» (1997-1998), а также в «Эпиграфах» и «Хорах» (1993-1996) они прочитываются друг через друга. Отсутствие «модернизированных форм восточнофинской культуры» и воследовавшее за установкой на советский интернационализм разрушение ее языков трактуется Завьяловым как образец эсхатологии культуры<sup>744</sup>. «Украденное» мордовское прошлое не подлежит восстановлению – оно проектируется едва ли не с нуля; но схожим образом осваивается и античность: как замечает поэт, в отдельных переводах греческих текстов «авторский замысел» был восстановлен на основе папирусов, «содержащих лишь срединные буквы первых слов»<sup>745</sup>.

Цикл «Elegiarum fragmenta» содержит отсылки сразу к нескольким моделям произвольной модернизации прошлого: литературной мистификации (мордовские папирусы), позднейшей интерполяции (присутствие

---

<sup>744</sup> Завьялов С. Сквозь мох беззвучия: поэзия восточнофинского этнофутуризма. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/za24.html> (дата обращения: 22.07.2012)

<sup>745</sup> Завьялов С. Вячеслав Иванов – переводчик греческой лирики.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/za12.html> (дата обращения: 22.07.2012)

анахронизмов в тексте), произволу в конъектировании (неочевидность вставок). Однако все они в совокупности «работают» не на ощущение фальсифицированности, а на идею самостоятельной, независимой от фактографии, жизни текста в исторической динамике культуры. Готовность «[услышать] в расплакавшемся камне [тренос] / в засыхающей траве [авлодию]» (87) оказывается одним из ключевых условий созидания культуры, вне которой «обрушивается все [на меня] / падает весь мир [на меня]» (88). В «Мокшэрзянь кирговонь грамматат» эта идея приобретает трагический обертон, оказывается увидена «сквозь липкую смерть / сквозь чавканье крови в сердечных сосудах» (95). При этом «разрушение грамматики и синтаксиса мотивируется насильственным переходом с материнского языка на русский (язык-завоеватель)», обуславливает превращение текста «в своего рода руину»<sup>746</sup>.

«Эпиграфы» и «Хоры» предлагают иной взгляд на проблему, исследуя формы воздействия исторических катастроф на личностное и национальное бытие, реконструируя ситуации, когда «нет укрытия» от «ворона угасанья и смерти» (64). Для Завьялова очевидно, что историческое существование народа может оказаться преходящим: «Не остались ли / от этой страны только названья / невнятные рек» (71), причем эта опасность отнюдь не является приметой далекого прошлого: «Так неужели вот именно здесь / когда-то творила чудо молитва спасая вот это / что было и впрямь нашей / богохранимой страной» (72). Культурное прошлое присутствует в настоящем рудиментарно, и наиболее живая связь с ним сохраняется там, где оно асемантично, связано с бытовым укладом: «Острова / проржавевших насквозь катеров / колонны дорийские все еще высятся / всего-то их две или три на столе / хлеб сыр маслины чеснок вино / <...> / *Благодаримъ Тя Христе Боже нашиъ / яко насытилъ еси насъ земныхъ своихъ благъ*» (66).

Сценарии личной судьбы сводятся в «Эпиграфах» к *жертве и расплате за обольщение*. На одном полюсе – «плотские обманы», воспринимаемые как «возможность расширить ставшую уже ровной жизнь» (70), на другом – «ужаса сталь в сердце», «кровь, присыпанная ячменной мукой» (69). Предельная обобщенность этой схемы вкупе с использованием античных проекций делает закономерным «постепенный переход слова в цитату»<sup>747</sup>. Обозначающий законы бытия поэт разделяет общую судьбу: «Заметают снега черноморских унылых *окраин* / Скифский размытый курган ставший *могилой* тебе» (65). Единственное преимущество поэта – знание будущего: «Все будет так как и было предсказано тибуртинским дачником» (74). Но это знание никого не спасает – лишь «оголяет мир»: «Как пережить происшедшее? / Кровавые веки Эдипа / Перерезанная детская шея Ифигении / Колышущиеся на ветру белые ступни Антигоны» (80).

---

<sup>746</sup> Скидан А. С. Завьялов. Мелика. Стихи.

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/2/skidan-pr.html> (дата обращения: 22.07.2012)

<sup>747</sup> Орлицкий Ю. Три кита Сергея Завьялова.

URL: <http://magaziness.russ.ru/nlo/2008/94/pr16.html> (дата обращения: 22.07.2012)

«Мелика» Завьялова, изначально нацеленная на предельно объективную, отстраненную и бесстрастную интонацию, допускает несколько вариантов расслоения текста на разные субъектные зоны. Один из них связан с попыткой выразить ценностные противоречия внутри сознания («Буколические мимы», 2000-2001); другой – с попытками разложить на голоса «фрагменты / рвущих воспоминаний / несмолкающих в памяти / интонаций» (127) («Диалоги в царстве теней», 2000-2001). Подобная диалогизация письма, стремление выявить в самом творческом процессе многослойность истории, протяженность рецептивного времени наиболее наглядно проступает в цикле «Переводы с русского» (2001-2002).

Тексты, образующие цикл, в большинстве своем – парафразы классических стихотворений с элементами комментирования; написанные верлибром, они обладают ореолом подстрочника, однако фактически передают рост исторической дистанции в трактовке лирической темы. Цикл тематизирует самые разные проявления вольностей в переводческой работе: это сокращение текста и появление новых вставок («Борис Пастернак»), контаминация разных вариантов и спрямление смысловых связей («Осип Мандельштам»), изменение тематических и мотивных акцентов на противоположные («Александр Пушкин»), пересмотр выразительных средств и словаря («Михаил Лермонтов»). Исходный текст откровенно модернизируется, но эта модернизация и собственную художественную практику позволяет вписать в «большое время»: «поток времени медленный и неостановимый / размывает меня / и вместе со мною в нем растворяется / память о языке моего народа его богах его героях» (149). Сам поэт указывал, что следствием этого опыта «проблематизации перевода» стала для него «радикальная смена манеры, отказ от *мелики* (свободного стиха с усложненным ритмом) в пользу *речи* (стихотворения в прозе)»<sup>748</sup>.

Одним из наиболее выразительных примеров «речей» в одноименной книге стала поэма «Рождественский пост» (2009), где история ленинградской блокады разложена на фрагменты, закрепленные за местоимениями, каждое из которых получает особый стиливой и смысловой регистр: «я» отвлеченно-мечтательно, «ты» погружено в перипетии быта, «вы» изъясняется возвышенно-поэтически, «они» говорят языком сухих сводок с фронта, «мы» – языком молитвы и литургии. Текст, «трансцендируя, натывается только на самого себя»<sup>749</sup>; но его структура создает наложение не только голосов, но и судеб, полагая в основание исторического движения трагическую коллизию.

М. Амелин, поэт иного поколения, предлагает другую модель диалога с культурным прошлым: он открывает новое в том, что оттеснено за пределы культурной памяти, в том, что не существует для читательского большинства как ценностная величина. Слово, взятое из такого контекста, всегда инакомерно, поскольку не соотносимо с узнаваемыми стиливыми или семантическими маркерами. Оно заново рождается в

<sup>748</sup> Завьялов С. Ответы на вопросы Игоря Котюха // Завьялов С. Речи. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 108.

<sup>749</sup> Дарк О. Камни из пращи // Завьялов С. Речи. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С.9.



стихотворной строке, а значит, пересоздает весь набор читательских ожиданий. Курсивное амелинское слово – это не стилизация или пастыш, но форма репрезентации отчуждения по отношению к современности, а вместе с тем – средство разбалансирования представлений о стилевой норме, о сфере возможного.

Очевидно, что в этой ситуации по-новому решается и вопрос о том, «кто говорит». Традиционное для «постконцептуализма» недоверие к субъекту основывается, как известно, на убежденности в том, что признания «почти любого “я”» суть «незаконно добытые сведения»<sup>750</sup>, несостоятельные под «перекрестным огнем» конкурирующих смыслов<sup>751</sup>. Перспективы поэзии соотносятся в этой связи с изъятием из текста лирического «я» – с появлением ролевого героя или превращением текста в попытку рефлексии над опытом культуры.

Для М. Амелина кризис субъектности состоит не в идеологизации текста, а в вырождении психологизма. Абсолютизация «я» опустошила высказывание, обнажила разрыв между мнемотехнической природой поэзии и малозначимостью лирического повода. Вспоминая о том, что «подлинная лирика ведет свою родословную от молитвы, а не от бытовой и любовной песни», Амелин рассматривает «я» «инструментально» – как функцию, позволяющую артикулировать «общие переживания» vs. «укрупнить» личный опыт, «подчиняя [его] мифу»<sup>752</sup>.

Нетривиальность предлагаемых решений обусловлена четким набором представлений о сути поэтического, твердой верой в то, что поэзия – это искусство, которое «своим существованием доказывает бытие Божие», а значит, дело «высокоинтеллектуальное и предельно осмысленное» (275-276, 445). Впрочем, эта убежденность отнюдь не означает расположенности к априоризму, что со всей очевидностью доказывает содержание требований, предъявляемых Амелиным к поэту.

Первое из этих требований – ученость как условие творческой свободы. Амелин считает обязательным для поэта знакомство с такими представлениями о лирике, которые расходятся с современными; поиск того, что выходит за пределы «намозолившей ухо просодии». Закономерно, что предметом его интереса оказываются разного рода «экзоты» – полуфольклорная старообрядческая поэзия, третьестепенные, по общепринятым представлениям, авторы прошлого, тексты-уникумы, по разным причинам не получившие необходимого резонанса. «Языковое творчество, – пишет Амелин, – призвано разрушать всякую косность и проветривать застоялую затхлость ради создания новых словесных отношений» (399). Однако «новаторский азарт» важен не сам по себе, а лишь в связи с созданием иератической «гнутой речи». Поэт должен «пересоздать и поэтизировать» бытие, в этом его обязанность, а для этого необходимо выйти за пределы разго-

---

<sup>750</sup> Дашевский Г. М. Степанова. «Счастье».

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/1/dash42-pr.html> (дата обращения: 12.04.2011)

<sup>751</sup> Сваровский Ф. Несколько слов о новом эпосе // РЕЦ. – 2007. – № 44. – С. 4.

<sup>752</sup> Амелин М. Гнутая речь. – М.: Б.С.Г.- Пресс, 2011. – С. 309, 360 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

ворной и прозаической речи, отказаться и от «гладкописи» традиционализма, и от неоавангардной «плохописи» (320, 400).

Третье требование – чувственный ореол стихотворения. Принципиально не принимая формалистский анализ, Амелин настаивает на феноменологической цельности текста-бытия, на том, что «звукосмысловое единство» лирического высказывания не сводимо к образующим его «костям и тканям» (275). Его «мелика» и «химера» принципиально ауратичны, они требуют читательской вовлеченности в «неслыханное». Но чтобы это «неслыханное» состоялось, слово должно быть «концентрированным», настоящим на молчании<sup>753</sup>.

Эта эстетическая программа оказывается много шире амелинской практики, которую можно рассматривать лишь как одну из ее возможных конкретизаций. Связующим звеном между эстетикой и поэтикой служит сочувственно цитируемая формула П. Плетнева с перечислением пиитических достоинств: «живое воображение, быстрота мыслей, сила чувствований» (315). Каждый из этих пунктов в «исследовательской» части книги Амелина снабжен пояснениями и примерами. Так, говоря о Катулле, М. Амелин подчеркивает, что для него «любовь и ненависть, ревность и безразличие» суть настоящие «жизненные стихии»; рецензируя книгу О. Чухонцева, пишет о «лирической пестроте, перебое тем, ритмов и настроений»; вспоминая В. Петрова, акцентирует тягу к «полету и движению, бурлению стихий и ярким картинам» (328, 357, 311). Поэт меры, стремящийся «свести все дело к галантному афоризму»<sup>754</sup>, оказывается отнюдь не чужд дионисийских стихий.

В «Гнутой речи» (2011) контраст между строгой формой и отнюдь не эпическим содержанием особенно очевиден. Существенно и другое: в собрании стихотворений проступает сквозной сюжет его поэзии – рассказ о том, как «зримый мир и мир иной / связаны, перетекая» (136). Именно иное – несоразмерное с восприятием, избегающее определений – оказывается главным объектом художественного интереса поэта: «Год от года хор голосов нездешний / все слышней и ближе мне, чем земной, / жизнь и вещи внутриней, а не внешней / поворачиваются стороной» (170).

«Внутренняя сторона вещей» напоминает о себе как «что-то еще», от чего никак не «избавиться» (32), как то, чего «ни в слове передать, ни мыслью расторопной невозможно» (50). Стихотворение, обращенное к ней, строится как «словарь изменчивых имен» (49), как экфразис незримого, ускользающего от любых подобий: «Ты прежде то в чаще подстреленной птицей, / то взвихренной гладью пруда, то в саду / надломленной розой была» (168) vs. не равного самому себе: «Кишит, перевивающийся улей, / переливающийся водомет, / спасается от верной пули пулей: / не видит око, зуб его неймет» (108).

<sup>753</sup> «Молчание – естественное состояние, стихоговорение же – акт обдуманной и вынужденной»; «сочинение концентрированных и многослойных вещей» лучше «тиражирования однажды найденного и опробованного» (Амелин М., Указ. соч., С. 355).

<sup>754</sup> Бак Д. О поэзии Михаила Айзенберга, Максима Амелина, Глеба Шульпякова и Татьяны Щербины.

URL: <http://magazines.russ.ru/october/2009/3/po11.html> (дата обращения: 22.07.2012).

«Река-речь», обнаруживающая растождественность вещей, неизменно рисуется в парадоксальном ключе: «рушится стремительная с обрыва / и встает целехонька как ни в чем / не бывало, плотная и сквозная, / сведуща во всем, ничего не зная, / собственным себя подопря плечом» (192). Поэт, «обитателям смежных служба начал» (140), оказывается «монструозным» медиатором между стихиями: «Единство полуптицы-полузмея, / то снизу вверх мечусь, то сверху вниз, / летая плохо, ползать не умея, / не зная, что на воздухе повис» (150). Стремление во всем соблюдать «осторожность и меру» (177) удается лишь отчасти: «чаши / весовые – то влечь, то вправь – / ни на миг не могут на месте / удержаться» (185). Единство противоречий обнажает текучесть бытия, в котором постоянно только изменчивое. В лирике Амелина эта тема имеет два эмоциональных регистра: юмористический, связанный с «шутливым слогом», и драматический, предполагающий «чрезъестественную речь».

Первый вариант открывает в Амелине «певца отрадных нег и хмеля» (86), жизнелюба и гедониста, ценителя «предожиданного восторга» (52): «Коль приятно / утолять / голод и жажду со вкусом! – / Наступающей осени / на милость не сдадимся, не сдадимся / ни за что» (44). Разительная перемена обстоятельств здесь – материал для анекдота («Навстречу киша повалила толпа, / Москва переехала в Питер» (98)), личностная раздвоенность – повод для игровой эскапады («Подписанное именем моим / не мной сочинено, я – не максим / амелин» (119)).

Убежденность в том, что «раю с адом» в «целокупии» бытия «свой отведен уголок» (158), отступает, однако, перед осознанием, что «ты сеешь и строишь напрасно, зане / пожать и пожить не придется» (212). Хандрящего героя «не веселит забвения вино, / не насыщает хлеб неупований» (131): «средний путь» невозможен в мире со спутанными координатами, в мире катастрофического *инога*: «Но птиц с обугленными крыльями полеты, / но помертвелые цветы, / безмолвно до корней сгорая, / не предвещают ни чистилища, ни рая» (206).

Поэзия М. Амелина строится на конкуренции этих половинчатых истин; оттого и предмет притязаний поэта – «не твердая почва», но «зыбкая свобода» (211). Закономерно, что все важнейшие темы выведены поэтом в поле вопрошания. «Сознание – прозрачное насквозь – / за-через край, вскипев, перелилось» – и поэт ставит «прочерк вместо да и нет» (174), даже соизмеря сакральный смысл культуры и нарушение природного строя вещей: «А стоит ли в черной печи обжигать, / прекрасную глину в печи обжигать, / прекрасную красную глину?» (218). Сомнение такого рода, касающееся самих оснований поэтической практики, – характерная примета не только авторской стратегии М. Амелина, но и поэзии 2000-х гг. как таковой.

## Глава 2. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ И ЯЗЫК ПЕРЕЖИВАНИЯ

### § 2.1. Художественное видение

Для русского модернизма «представление о мире искусств <...> предполагает постижение различных стилей действительности, по-разному преображенных чувством»<sup>755</sup>. Взаимосвязь стиля и восприимчивости, неотделимая от такого «постижения», оказалась зафиксирована в категории *видения*. Видение, понятое как «способ изображения», было истолковано формалистами в качестве главного стилеобразующего фактора, в котором «кристаллизуется новое содержание мира»<sup>756</sup>. В конкурентной борьбе разных концепций содержание термина нередко оказывалось уже его первоначального смысла, отождествлялось с явлением «зримости», неотделенности «смысла от чувственно воспринимаемого качества»<sup>757</sup>. Вместе с тем сами попытки преодолеть «односторонность» формалистского подхода позволили существенно обогатить содержание понятия, связать его не только с прихотливостью субъективного восприятия, но и с презентацией «единого и единственного бытия в его событийности»<sup>758</sup>. Эти два истолкования термина – видение как стилеобразующий фактор, связанный со структурой восприятия, и видение как форма мировосприятия, легитимированная личностным опытом, – в сущности, выступают как взаимодополнительные и в современной науке.

Сегодня особое внимание к термину обычно мотивируется ослаблением рефлексивности в современной культуре, «превращением субъекта в наблюдателя», «исчезновением “идей” и их замещением визуальным восприятием»<sup>759</sup>. В этом контексте предметом особого интереса оказывается баланс чувственного и сверхчувственного, явного и скрытого; «эстетическая суть проблемы» усматривается в познании как процессе, во взаимодействии «внутреннего видения, умозрения» и «видимости предмета, его

---

<sup>755</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – С. 152.

<sup>756</sup> Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. – М.: Изд-во В.Шевчук, 2002. – С. XXXVII.

<sup>757</sup> Бахтин М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – С. 160.

<sup>758</sup> Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984-1985. – М.: Наука, 1986. – С. 94.

<sup>759</sup> Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. – М.: Ad Marginem, 2000. – С. 8.

внешней поверхности»<sup>760</sup>. Попытки дать более четкое определение видения приводят к необходимости придать ему обобщающий смысл, поместить не в искусствоведческий, но в эстетический контекст. В этой связи о видении говорят как об «обобщающей аллегории ... по отношению к *изображаемому, изображаемому* и к самому *изображению*»; рассматривают как «аллегория общей позиции видящего»<sup>761</sup>. Мнимая простота термина оказывается существенным препятствием к уточнению его содержания. Очевидно, что термин «аллегория» является скорее интуитивным, нежели дискурсивным определением и требует дополнительных пояснений.

Видение – это феноменологическая категория, характеризующая образный строй текста. Она многоаспектна. Один из аспектов связан с *формированием образной предметности*. «Видение», противопоставляемое русским формализмом «узнаванию» как система принципов отбора и упорядочения материала<sup>762</sup>, не является, очевидно, характеристикой образного строя как замкнутого целого. Видение имеет отношение к деятельному созерцанию, к эмоционально-смысловому освоению бытия как процессу. Важно помнить, что онтология произведения – это не объектное единство одновременно данных моментов, но осуществленная в слове направленность на объединение всего множественного<sup>763</sup>. Смысл произведения представляется поэтому правомерным соотносить не с художественной структурой как результатом творческой деятельности, а с самой этой деятельностью, отображенной в разворачивании художественной формы<sup>764</sup>. Всякий чувственный опыт в искусстве структурирован определенным образом, «слово – даритель присутствия, т.е. бытия, в котором нечто является как существующее»<sup>765</sup>. Видение в этой связи можно определить как характеризующую авторскую индивидуальность способность различать определенный тип чувственных связей, а вместе с тем – как явленный в тексте процесс структуризации этих связей.

Одновременно в видении находят свое отражение сущностные аспекты образа как такового. Образное сознание, стоящее «посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мысли»<sup>766</sup>, обычно характеризуется через противопоставление восприятию и пониманию. В этом отношении существенны два момента. С одной стороны, «образ есть синтетический акт», он дан целостно, а не в ряде проекций, как предмет восприятия; с другой сторо-

<sup>760</sup> Михайлов А.В. Глаз художника (художественное видение Гете) // Михайлов А. В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 652.

<sup>761</sup> Glanc T. Видение русских авангардистов. – Praha: Universita Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum, 1999. Цит. по: Петровская Е. Видение как прием – границы подхода // Новое литературное обозрение. – 2000. – №44. – С. 307.

<sup>762</sup> Шкловский В.Б. Искусство как прием // Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – С.15.

<sup>763</sup> Гиришман М.М. Литературное произведение: Теория и практика анализа. – М.: Высш. шк., 1991. – С. 11.

<sup>764</sup> Рымарь Н.Т. Теория автора и проблема художественной деятельности. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – С. 172.

<sup>765</sup> Хайдеггер М. Слово // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 306.

<sup>766</sup> Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1979. – Т. 1. – С. 44.

ны, «образ характеризуется существенной скудостью»<sup>767</sup>, в нем нет неисчерпаемости предмета восприятия. Проблема видения, таким образом, есть проблема конституирования *схематической целостности образа*. Видение – это реализованная в предметности возможность представить заведомо неполный мир полным и, более того, обладающим пластическим своеобразием. Если языковой образ отличается фрагментарностью и переменной сфокусированностью<sup>768</sup>, то видение может быть определено как способ преодолеть бытийную «неполноценность» образного сознания, перевести условное в безусловное.

Сложность категории образа делает и истолкование видения заведомо непростой задачей. Видение предлагает новый взгляд на реальность, видение позволяет поверить в безусловность такого взгляда, но, помимо этого, видение определяет логику развития образного ряда. Видение – это своего рода *феноменологический «фильтр»*, определяющий границы чувственно «различимого» в рамках данной художественной системы. Словесный образ, как известно, «воссоздает не зримый облик предмета, а его смысловые, ассоциативные связи», он во многом независим от «природной, пластически вообразимой связи вещей»<sup>769</sup>. В этом смысле видение соотносено с проблемой «согласования» предметных качеств в образе и с проблемой семантических пределов возможной «конкретизации» этих качеств. Всякий образ – это схема, он принципиально неполон. «Схематичность» обусловлена как «диспропорцией между языковыми средствами и тем, что должно быть изображено», так и «условиями эстетического восприятия произведения художественной литературы»<sup>770</sup>. Видение есть семантическая граница наполнения схемы. Вместе с тем всякий образ предполагает развитие. Видение в таком контексте есть логика взаимного «увязывания» образующих образ предметностей.

Осмысление видения в русском модернизме имеет вполне определенную специфику, выявление которой затруднено отсутствием должного внимания к модернистским моделям восприятия. Проблематика, связанная с моделированием чувственной ткани реальности, распределяется между исследованиями мотивного ряда, мифопоэтическими штудиями и анализом тропеических построений. В результате модернистское восприятие видения как явления скорее «внутренней секреции, нежели апперцепции»<sup>771</sup> рассматривается как самопонятный факт, не требующий специального комментария. Так, Е. Фарыно, связывая с модернизмом принцип «дешифровки», «продвижения вспять к текстопо-

---

<sup>767</sup> Сартр Ж.-П. Воображаемое: Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2001. – С. 60-61.

<sup>768</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 270.

<sup>769</sup> Эпштейн М.Н. Образ художественный // Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 253.

<sup>770</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – С. 46.

<sup>771</sup> Мандельштам О.Э. Путешествие в Армению // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. III. – С. 200.

рождающей установке», полагает, что результат этого процесса – «экспрессия ради экспрессии» – обладает внекоммуникативным характером и, следовательно, не может быть предметом анализа<sup>772</sup>. Схожим образом О. Ханзен-Леве, констатируя, что в модернизме «метод восприятия – это и есть предмет восприятия», ограничивается анализом условий овеществления приема, полагая, что содержание творческого акта – «не подлежащая дальнейшему анализу потребность в ... интенсификации чувства жизни»<sup>773</sup>.

Между тем «эстетический витализм» модернизма отнюдь не сводится к «эмансипации от ... обусловленных культурой и цивилизацией жизненных оков»<sup>774</sup>. В значительно большей степени он соотносится с поисками новой художественной гносеологии, исходящей из новых представлений о чувственной данности. Переоценка «пластичности» бытия, столь характерная для модернизма, на уровне восприятия оказалась связана со «... стремлением выйти за пределы перцептивных и апперцептивных возможностей, биологически и психически присущих человеку»<sup>775</sup>. Расширение восприятия приобрело статус эстетического проекта, абсолютизовавшего творческий акт как трансцензус. Вдохновение стало рассматриваться не просто как особое состояние сознания, но как новая норма человеческого сознания или ее возможный прообраз.

Прежде всего, в художественной практике модернизма «свежесть восприятия» соотносима не столько с необычностью впечатлений, сколько с их *многомерностью и синтетическим характером*. Художник, по слову П. Филонова, «знает, анализирует, видит, интуитивно ... в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих, в свою очередь, иногда бесчисленные предикаты...»<sup>776</sup>.

Немаловажно и то, что предметом конечных устремлений художника выступает не полнота чувственного восприятия, а единство – в непосредственном переживании – чувственного и сверхчувственного с акцентом на последнем. Примечательно, что уже Б. Христиансен называл «целью изображения предметного в искусстве безобразное впечатление предмета»<sup>777</sup>. Наконец, необходимо отметить, что модерниста интересует не острота ощущения как таковая, а переоформление восприятия, переход от одного видения явления – к другому. Г. Шпет, в частности, озвучивая носившуюся в воздухе идею, говорил о том, что в

---

<sup>772</sup> Faguno J. Дешифровка // Russian Literature. – 1989. – Vol. XXVI/1. – P. 28.

<sup>773</sup> Ханзен-Леве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 54, 25.

<sup>774</sup> Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – С. 403-404.

<sup>775</sup> Нан А. Заметки к проблеме симультанности в поэзии и живописи // Russian Literature. – 2004. – Vol. LVI. – P. 154.

<sup>776</sup> Филонов П. Декларация о Мировом Расцвете // Семиотика и авангард: антология / под ред. Ю.С. Степанова. – М., 2006. – С. 529.

<sup>777</sup> Цит. по: Выготский Л. С. Психология искусства. – СПб., 2000. – С. 72.

художественном восприятии первичен «чистый предмет как форма без содержания»<sup>778</sup>.

Предпосылки к концептуальному оформлению новой эстетической идеи были различны. В их числе следует в первую очередь отметить влияние романтической литературной традиции, разрабатывавшей философию вдохновения-экстаза. В первую очередь это, конечно, пушкинская традиция, обусловившая восприятие творчества как высшего духовного подвига, связанного с перестройкой личностных оснований, однако одновременно это и традиция А. Рембо, склонного видеть в «длительном, безмерном и обдуманном *приведении в расстройство всех чувств...*» возможное направление развития художественной практики<sup>779</sup>.

Немаловажный импульс к переводу «ясновидения» в разряд эстетической идеи дало бурное развитие науки о познании, реабилитировавшей внерациональные формы постижения бытия. Так, В. Соловьев, положительно оценивая «способность переступать в чувстве и созерцании через границы обычного порядка явлений», именно с ней связывает «теургическую» возможность «схватывать запредельную сторону жизни и жизненных отношений»<sup>780</sup>. Наконец, сыграло свою роль распространение разного рода оккультных концепций, в соответствии с которыми сфера доступного человеческому сознанию мыслилась как принципиально разомкнутая. «Рядом с нашим нормальным сознанием, – пишет Н. Евреинов, выражая соответствующие настроения, – существуют в нас совершенно другие формы его»; искусство в этой связи есть «лишь один из стимулов оживления таящегося в нас *инобытия*»<sup>781</sup>. Однако все вышеперечисленные обстоятельства были не более чем питательной средой для возникновения эстетической идеи. Ее концептуальное оформление совпало с системной перестройкой оснований восприятия художественного текста, в котором расширение восприятия оказалось его главным метафизическим оправданием.

Во-первых, в русском модернизме переосмыслению было подвергнуто содержательное *наполнение сферы эстетического*. Точкой отсчета в развертывании модернистской эстетики было представление о принципиальной проблематичности субъекта и об отсутствии у него самоочевидного ценностного статуса. Восприятие действительности сквозь призму эстетических категорий в этой связи было осмыслено как единственно возможная форма противостояния отчуждению. Искусство воспринималось не как форма отражения или моделирования действительности, но как способ внести порядок в хаос субъективных переживаний. Сфера эстетического, тем самым, оказалась изначально соотнесена с экзистенциальной проблематикой. Вопрос о смысле и оправдании жизни был поставлен в прямую зависимость от возможности ее эстетического преобразования.

Так, для И. Анненского искусство – единственная сфера бытия, где возможно «мечтательное общение с жизнью», компенсирующее для чело-

<sup>778</sup> Шпет Г. Г. Сочинения. – М., 1989. – С. 461.

<sup>779</sup> Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. – М., 1982. – С. 239.

<sup>780</sup> Соловьев В. С. Лермонтов // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 387.

<sup>781</sup> Евреинов Н. Н. Тайные пружины искусства – М.: Ecce homo: Logosaltera, 2004. – С. 28.



века его положение «бессильнейшей и ничтожнейшей части ее»<sup>782</sup>. Искусство – сфера «обладания жизнью», утверждающая представление о «достоинстве и независимости человека» как неотменимой норме его «духовного бытия». Только в нем сохраняется возможность «быть собою, пусть может быть миражным, но единым и несоизмеримым»<sup>783</sup>.

Во-вторых, в соответствии с новым пониманием эстетического было решительно переосмыслено представление о художественной реальности. Условности воспринимаются не как формы создания вымысла, но как *формы смыслового упорядочения реальности* переживания. Художественность формирует новую чувственность, призванную сделать возможным восприятие жизненного факта в его экзистенциальной полноте. Создание выразительной формы есть поэтому бытийный процесс, сориентированный на самопознание и ценностное самоопределение. Построение текста и построение личности оказываются в этой связи взаимосвязанными и опосредующими друг друга процессами.

Для М. Цветаевой, в частности, художественное видение – всего лишь способ преодолеть «слепость нашего порочного, порченого глаза», отделенного от сущего «общими местами литературы и опыта»<sup>784</sup>. Объективная реальность и реальность текста мыслятся тождественными на уровне переживания, что обуславливает представление о «правде» как *состоянии* художнического сознания. Правда поэта – это «пронзенность всего существа данным явлением». Закономерно, что творчество воспринимается в этой связи как экзистирование, где любая условность – это только шифр интимно-личного: «не: жить и писать, а писать=жить <...> все осуществляется и даже живет (понимается) только в тетради»<sup>785</sup>.

В-третьих, были изменены принципы формирования чувственной ткани художественной реальности. Взаимопроникновение переживаний расценивается как неструктурированное состояние сознания, по отношению к которому трансцензус выступает эквивалентом границы, разделяющей два различных видения реальности, а тем самым порождающей порядок. Вместе с тем художественное озарение значимо и как переход в состояние творческого «делания». Цельность творческого акта, неразложимого на компоненты, противопоставляется разорванности субъективных переживаний, которые обычно лишены какой-либо устойчивой основы. *Единство творческого порыва выступает образцом духовной собранности*, проецируемой в жизнь как новая норма личностного бытия. Рассеивание переживаний, энтропия также требует противовеса – в модернистской эстетической теории им оказывается идеал отчетливого, ясного самосознания, расцвеченного вновь приобретенными или только предчувствуемыми возможностями восприятия. Расширение восприятия, таким об-

<sup>782</sup> Анненский И. Ф. Мечтатели и избранник // Анненский И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 127.

<sup>783</sup> Анненский И. Ф. Юмор Лермонтова // Анненский И. Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 136-137.

<sup>784</sup> Цветаева М. Эпос и лирика современной России // Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. – М., 1997. – Т. 5. Кн. 2. – С. 65.

<sup>785</sup> Цит. по: Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. – М., 2002. – С. 360.

разом, оказывается гносеологической утопией, способом компенсировать ограниченность познавательных способностей, проектом приближения к божественному всеведению.

Очень показательна в этом отношении фразеология А. Ремизова: «...простой средний глаз, как и это ухо, какая бедность и ограничено: «хлеб наш насущный» в неисчерпаемом богатстве красок, звуков и чувств»<sup>786</sup>. В предполагаемом же творческом озарении «вывихнутом» восприятии «все кривится и коробится», однако «слух проникает в перво-звук и глаз в глубь света»<sup>787</sup>. Эта особая действительность – «действительность экстаза, действительность эпилепсии, действительность радений» – получает соотнесенность со сверхсознанием и расценивается как «перво-жизнь всякой жизни»<sup>788</sup>.

Концепция новой чувственности в русском модернизме имеет две стороны. Одна – *количественная* – предполагает интенсификацию восприятия. Исходной и не требующей доказательств истиной полагалась мысль, что, взятая сама по себе, «стихийная игра сил в человеке имеет огромную эстетическую ценность»<sup>789</sup>. «В человеке, – писал Н. Бердяев, – есть безумная жажда жизни интенсивной и яркой, жизни сильной и могучей <...> Нравственная задача заключается не в ограничении этой жажды, а в ее соединении с утверждением и развитием духовного “я”»<sup>790</sup>. В предельном воплощении это устремление требовало от художника «непрестанного горения, движения – безразлично во имя чего», когда, по словам В. Ходасевича, «все пути были открыты с одной лишь обязанностью – идти как можно быстрее и как можно дальше». «Лихорадочная погоня за эмоциями», интерес к «крепчайшим эссенциям чувств» знаменовали начало новой художественной эры<sup>791</sup>.

Другая – *качественная* – сторона новой чувственности была связана с идеей увеличения мерности и усложнения координации ощущений. Так, В. Хлебников, сетуя на недостаточность пяти чувств для полноценного познания бытия, обосновал идею «неопределенно протяженного многообразия», в соответствии с которой «ощущения разных рядов <...> переходят одно в другое», проходя через «область неведомых ощущений». Мечта о том, чтобы «ум смертного хоть раз осветило такое многообразие», определило интерес поэта к условиям «нарушения форм и установленных границ» восприятия<sup>792</sup>. Закономерной в таком контексте оказалась и концепция «расширенного смотрения» М. Матюшина, обосновывавшая идею эволюции человеческой чувственности. Стремясь преодолеть накладываемые телесностью ограничения, художник предлагал

<sup>786</sup> Ремизов А. Огонь вещей. Сны и предсонье. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 88.

<sup>787</sup> Там же, С. 283.

<sup>788</sup> Там же, С. 283.

<sup>789</sup> Бердяев Н. Этическая проблема в свете философского идеализма // Проблемы идеализма. Сборник статей. – М., 2002. – С. 386.

<sup>790</sup> Там же, С. 387.

<sup>791</sup> Ходасевич В. Ф. Некрополь // Ходасевич В. Ф. Тяжелая лира. – М.: Панорама, 2000. – С. 244.

<sup>792</sup> Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 578.

развивать навык «неаккомодирующего видения», при котором глаз, «не видя никаких подробностей и не расплывая предметность», воспринимает все цельно<sup>793</sup>. В пределе это должно было сделать возможным тотальный охват бытия, когда само представление о точке обзора станет условностью, «и станет центр всюду»<sup>794</sup>.

Каждое из направлений русского модернизма предложило свой вариант реализации эстетического проекта, конкуренция которых, наряду с другими факторами, отчасти определила логику литературного процесса. Не притязая на какую-либо полноту реконструкции, схематично отметим основные фазы и аспекты осмысления эстетического проекта.

В русском символизме стремление к расширению восприятия мотивируется необходимостью преодолеть изначальную искаженность чувственного познания, дающего неадекватный образ действительности. «Глаз обманывает нас, – пишет В. Брюсов. – Ухо обманывает нас <...> Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности на внешние предметы»<sup>795</sup>. Первичная данность восприятия, осознаваемая как фикция, обуславливает томление по более «субстанциальному» – связанному с иной чувственностью – переживанию. «Все мы порываемся за пределы, все мы жаждем вдохнуть чуждой стихией <...> Увидев отчетливо, что существует непознаваемое, мы уже не можем не сторгать от жажды прозреть в те недоступные мирь»<sup>796</sup>.

Единственно возможный путь к проникновению в иное – разрушение стереотипов, ставших частью чувственного восприятия. «Наше зрение, – отмечает М. Волошин, – <...> не есть виденье. Это лишь бессознательная логическая работа, беглое чтение иероглифов первичной обстановки»; для подлинного прозрения необходимо, чтобы «свет <...> просверлил слепую броню черепа, разбередил спящие нервы и растравил их боль до неугасимого горения»<sup>797</sup>. Знаком проникновения в иное оказывается декларируемая неустойчивость пластики предмета, открывающего трансцендентное на сломе изобразительности: «По линиям разлома выползают отовсюду глубинные созерцания, насыщают образы, ломают их, так как сознана относительность образов», – пишет А. Белый<sup>798</sup>. «Образ видимости», воспринимаемый как «модель безобразного переживания», обладает условной природой, обнажить ее – значит сделать возможным восприятие «не только того, что мы видим и осязаем, но и того, что никогда не видели глазами, не осязали органами чувств», достроить «полноту

---

<sup>793</sup> Матюшин М. Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда. – Stockholm: Гилея, 1976. – С. 184.

<sup>794</sup> Там же, С. 175.

<sup>795</sup> Брюсов В. Я. Ключи тайн // Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 100.

<sup>796</sup> Брюсов В.Я. Ко всем, кто ищет // Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.62.

<sup>797</sup> Волошин М. Устремления новой французской живописи // Волошин М. Лики творчества. – М.: Наука, 1988. – С. 239-240.

<sup>798</sup> Белый А. Символизм как миропонимание // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – С. 209.

действительности» «полнотой недействительности»<sup>799</sup>. Главное же условие «прозрения “царства небес” на земле», «перестроя всего созвучья наших чувствований»<sup>800</sup> – безраздельное подчинение художника творческой интуиции, когда, по слову В. Иванова, «все формы разрушены, грани сняты, зыблются и исчезают лики»<sup>801</sup>.

В постсимволизме стремление расширить пределы восприятия было связано с несколько иным видением проблемы. Для футуризма существен разрыв переживания и его осознания, обусловленный «кинематографической» природой мышления, заменяющего слитность восприятия его сегментацией. С этим связан футуристический пафос мгновенной реакции, воплощения сиюминутного переживания. «Искусство, – отмечает А. Крученых, – идет в авангарде психической эволюции», достраивая «три единицы психической жизни: ощущение, представление, понятие» – новой, четвертой – «высшей интуицией»<sup>802</sup>. Необходимость в развитии последнего компонента обусловлена, как можно заключить из статьи Н. Бурлюка, фрагментарностью любой аналитической картины действительности. Для поэта-футуриста очевидно, что даже «слово и буква – лишь случайные категории общего неделимого», в связи с чем познающий субъект изначально находится в положении человека, «немного для многих чувств»<sup>803</sup>. Пробудить эти чувства, расширить сферу доступного переживанию – одна из основных задач русского футуризма.

Решение этой задачи связывалось с рассмотрением мгновенного переживания как замкнутого феномена, утверждением «объективной субъективности», фиксацией «сдвинутой», существующей до категориального «узнавания», реальности. «Преобразование временного в вечное при посредстве лимитационного мгновения – вот истинный смысл футуристических аббревиатур», – пишет Б. Пастернак<sup>804</sup>.

Условием осуществления этого преобразования выступает «живая душа, отчуждаемая у личности в пользу свободной субъективности»<sup>805</sup>, а его содержанием – «неузнанное» в действительности: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения»<sup>806</sup>. Созидание чувственной ткани реальности оказывается «орудием овнешнения, визуализации процессов деятель-

---

<sup>799</sup> Белый А. Кризис сознания и Генрик Ибсен // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – С. 149.

<sup>800</sup> Иванов В. Ницше и Дионис // Иванов В. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. – М.: Искусство, 1995. – С. 45.

<sup>801</sup> Иванов В. Символика эстетических начал // Иванов В. Лик и личины России. – С. 65.

<sup>802</sup> Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наследие, 2000. – С. 50.

<sup>803</sup> Бурлюк Н. К поэтическому контрапункту // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – SBd. 21. – S. 12.

<sup>804</sup> Пастернак Б. Черный бокал // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 128.

<sup>805</sup> Пастернак Б. Символизм и бессмертие // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 256.

<sup>806</sup> Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 72.

ности творческого сознания» и одновременно – попыткой «абстрагировать сенсуальную полноту явлений» с целью выявить их «связующую ткань»<sup>807</sup>.

Сосредоточенность на связности явлений, на их едином качественном признаке и есть, по сути, футуристическое «расширенное восприятие времени и пространства»: по определению Б. Пастернака, «надо ... *видеть* так, как все прочие *думают*, и наоборот, *думать* так, как все прочие *видят*»; «поле зрения не должно быть неизбежно навязанным сырьем <...> формы должны следовать из особого свойства каждого художественного внимания, как следуют выводы из мыслей»<sup>808</sup>. Закономерно, что футуристическая «заумь» в образной предметности – не чистая абстракция, но балансирование на грани развоплощенности: «Заумное творчество, – пишет А. Туфанов, – беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, “беспредметность” в то же время – вполне реальная образность с природы, воспроизведенной “искаженно” при текущем очертании»<sup>809</sup>.

Акмеизм, при всем его пафосе посюсторонности и предметности, также несет в себе стремление к превосхождению данности, к противопоставлению «бесцветного мира непосредственной физической действительности» и мира «гипнотически-заклинательного “представления”»<sup>810</sup>. Расширение восприятия соотнесено здесь с попыткой снять антиномию сущности и явления, найти такие классы предметов, которые бы непосредственным образом обнаруживали тождество структуры и содержания. «Шестое чувство» в эстетической программе акмеизма – это способность по выражению Н. Гумилева, к «галлюцинирующему реализму»: движению сквозь стереотипность явленного к первожданности впечатления, когда сущее воспринимается «как невиданное доселе, но отныне реальное»<sup>811</sup>.

В акмеизме такое движение сопряжено с отчуждением предметности от предмета, с различием «бытия вещи и самой вещи» (О. Мандельштам), а в конечном итоге – с произвольным комбинированием впечатлений, подчиненным не логике формы, а логике ассоциаций, связанных с телеологией предмета. Задача акмеиста – найти и отобразить те узловые точки, в которых начинается ветвление ассоциативного ряда; акмеистический текст – образная «формула» переживания, которая изначально мыслится вне очевидных конкретизаций: «Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а сво-

<sup>807</sup> Нан А. Два типа визуальности в поэзии русского авангарда: В. Маяковский и Б. Пастернак // *Studia Russica (Budapest)*. – 2004. – XIX. – P. 376.

<sup>808</sup> Пастернак Б. [Письмо родителям] // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 304.

<sup>809</sup> Туфанов А. Декларация // Туфанов А. Ушкуйники. – Berkeley, 1991. – С. 44.

<sup>810</sup> Баскер М. Ранний Гумилев. Путь к акмеизму. – СПб., 2000. – С. 15-16.

<sup>811</sup> Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Соколов А. Г. Русская литературная критика конца XIX- начала XX вв.: хрестоматия. – М.: Высш. шк., 1982. – С. 95.

бодно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, как милое тело»<sup>812</sup>.

«Семантическая неопределенность», таким образом, – не точка отсчета, а следствие конструктивно-рефлексивного подхода к построению образа, где самым существенным оказывается использование иной «размерности» восприятия, показ мира «сквозь птичий глаз»<sup>813</sup>. Примечательно, что даже в позднейшей авторской оценке важнейшей характеристикой акмеистического текста оказывается его открытость для интерпретации: «...звучит второй шаг, эхо, считая себя самым главным, говорит свое, а не повторяет чужое <...> Все двойтся и тройтся...»<sup>814</sup>.

Синтетический авангард 1920-х и 1930-х гг. сосредоточен преимущественно на проблеме придания онтологической полноты высказыванию. В художественной практике обэриутов расширение восприятия связано с развитием «текущего» созерцания, призванного, как писал Д. Хармс, поставить искусство в «ряд первой реальности»<sup>815</sup>. Эффект «голового глаза», «выламывания» в трансцендентное соотносится с освоением условности любых форм категоризации действительности. «Наш ум накладывает на то, что мы видим, некоторую сетку. – замечает Я. Друскин. – Эта сетка и создает предметность мира. <...> Как нет двух вполне одинаковых людей, так нет и двух вполне одинаковых систем-сеток, налагаемых на мир»<sup>816</sup>.

Если это так, то предметом особого интереса оказывается «соседний мир, соседняя жизнь», где возможны иные типы структурирования реальности и формы чувственного восприятия мира: «Каковы ощущения и качества существ, живущих в других, отдаленных от нашего, соседних мирах?»<sup>817</sup> В этом смысле стремление соприкоснуться с «соседним» миром, войти в его размерность восприятия есть не что иное, как тяга к преодолению психофизических границ сознания: «Мы разлучены пространством и временем навсегда, наглухо. – замечает Л. Липавский. – Мы хотим быть всеми предметами и существами, температурой, волной, преобразованиями. Неистощимая жажда увидеться сжигает меня»<sup>818</sup>. Логическим следствием этого стремления оказывается проблематизация всех устоявшихся форм упорядочения мира. В практике А. Введенского это явление получило наименование «поэтической критики разума»: «Я провел как бы поэтическую кри-

<sup>812</sup> Мандельштам О. Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. I. – С. 215.

<sup>813</sup> Мандельштам О.Э. [Заявка на повесть «Фагот»] // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. II. – С. 282.

<sup>814</sup> Ахматова А.А. Pro domo mea // Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998. – Т. 3. – С. 223.

<sup>815</sup> Хармс Д. Письмо к К.В. Пугачевой от 16 октября 1933 г. // Хармс Д. О явлениях и существованиях. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – С. 357.

<sup>816</sup> Друскин Я. Чинари // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т. I. – С. 47.

<sup>817</sup> Там же, С. 61.

<sup>818</sup> Липавский Л. Трактат о воде // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т. I. – С. 67.

тику разума <...> Может быть, “плечо” надо связывать с “четыре”. <...> И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые»<sup>819</sup>.

Модернистское стремление к трансцендированию восприятия основывалось на нескольких предпосылках, важнейшей из которых была убежденность в опосредованном характере связи явленного и сущностного. Мир предстал как набор «обманок», «trompe-l'oeil», и в этом качестве обуславливал тяготение к обыгрыванию имитации подлинности<sup>820</sup>. Это напрямую сказалось на представлении о структуре видения. Применительно к модернистской эпохе обычно говорят о конкуренции «иконической» и «иллюзионистской» моделей визуальности<sup>821</sup>, однако не менее правомерно и противопоставление «иконического» / «масочного». Определяющим фактором, их разделяющим, была степень сближенности внешнего и внутреннего. «Иконическое» заставляет видеть в образе «символ, обладающий анагогической функцией – возведения зрителя от материального мира в пространства духовных измерений»<sup>822</sup>. Маска, напротив, делает явной «кукольную театральность мира», становится маркером «раздвоения» сущностей<sup>823</sup>. И в том, и в другом случае, однако, бесспорной является мысль возможности выйти за пределы «морока». В новом контексте именно она была поставлена под сомнение.

Базовая предпосылка формирования визуальной культуры второй половины XX века, как замечает Е. Андреева, – это «кризис зрения». Модернистская интерпретация зрения как «способности попадать под воздействие ощущений, не имеющих связи с референтом», была истолкована как переход от «видения» к репрезентации, а репрезентация, обнаружив свою связь с идеологическими послылками разного рода, породила в художественной среде тотальное «недоверие к реальности и средствам ее фиксации»<sup>824</sup>. Возникшее внутри неофициального искусства отталкивание от изобразительности наложилось при этом на целый ряд контекстов.

В частности, оно совпало с распространением представления о «взгляде» как инструменте принуждения, связанном со структурами надзора и наказания. Торжество медийности в тоталитарных обществах предстало победой «контролирующего взгляда», «принуждающего людей к тому, чтобы превратиться в образ, не выпадающий из установленных ра-

---

<sup>819</sup> Липавский Л. Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т. 1. – С. 186.

<sup>820</sup> Burini S. «Trompe-l'oeil-обманка: иллюзия или мистификация? // Russian Literature. – 1999. – Vol. XLV/I. – P. 1-4.

<sup>821</sup> Есаулов И. Иллюзионизм и иконичность (к проблеме флуктуации «визуальной доминанты» национальной культуры в русской словесности XX века) // Russian Literature. – 1999. – Vol. XLV/I. – P. 23-34.

<sup>822</sup> Бычков В. Икона и русский авангард начала XX века // Корневище ОБ: Книга неклассической эстетики. – М.: ИФ РАН, 1998. – С. 73.

<sup>823</sup> Силантьева В., Конопелько О. Маска в литературе и живописи начала XX века // Russian Literature. – 1999. – Vol. XLV/I. – P. 113.

<sup>824</sup> Андреева Е.А. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. – СПб.: Изд-во «Азбука-классика», 2007. – С. 20, 22.

мок»<sup>825</sup>. Одновременно визуальная ориентированность культуры была истолкована как результат абсолютизации субъект-объектных отношений. Проникновение зрительных метафор внутрь мышления стало казаться искажением бытия, в свете которого любое «представление присутствующего в смысле пред-става» воспринималось как «не достигающее вещи»<sup>826</sup>. Тем самым в культуре второй половины XX века возник ряд предпосылок для формирования «аниконического», подрывающего логику зрительных связей, художественного видения.

Характерный пример такой типологии мышления – ряд публикаций в самиздатских журналах рубежа 1970-1980-х гг. Так, из рассуждений В. Навроцкого следует, что негация «зримого» связана с отказом от классической рациональности: «дьявольское наваждение опыта – абсолютизм – проявляется прежде всего в попытке разума “исключить” из сферы как возможного, так и действительного феномен “отсутствия”», между тем как экзистенциальный опыт неизменно «подводит нас к понятию “обратной стороны” вещей»<sup>827</sup>. Т. Горичева связывает кризис зрения со смещением ценностных иерархий и с наложением аксиологических полюсов: «По форме самое низкое (невроз) и самое высокое (религия) совпадают»; оттого «все, открытое внешнему оку», сегодня немедленно профанируется; вывод радикален: «Всякая форма – обман. Нужно бояться внешнего. Наше время призывает к открытию сокровенного, невидимого, духовного»<sup>828</sup>.

О том же, но со ссылкой на осмысление произведения искусства в «рационалистическую эпоху» пишет Б. Гройс: «Мир природных форм открылся ... как мир человеческого произвола», в котором «истина есть лишь некоторая условность, лишенная очевидности и примиряющей силы»; задача художника, противостоящего «воле к власти», – «отказаться от воспроизведения форм, в которых запечатлелась иллюзия»<sup>829</sup>. Б. Иванов сопрягает отрицание видимого с неприятием социального мира как среды, в которой вынужден существовать художник; тяга к непредметному в его интерпретации – это «*этический абстракционизм*, воплощающий в себе пафос необходимости этической реформации». Условие ее реализации – постановка видимого под вопрос: «Художник прорывается сквозь предметную реальность к *себе* или, напротив – *от себя*, из себя выводит предметную реальность»<sup>830</sup>. Разнообразие мотивов, по которым проблематизируется мимезис, свидетельствует об универсальности этой модели рассуждений.

Область «непосредственного» в 1970-е рассматривалась как проблематичная, как область «лжи». Новое искусство, как казалось, «впер-

---

<sup>825</sup> Кампер Д. Взгляд и насилие. Будущее очевидности // Флюссер В. За философию фотографии. – СПб.: Изд-в С.-Петерб. ун-та, 2008. – С. 107.

<sup>826</sup> Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 318.

<sup>827</sup> Навроцкий В. Герметизм и цивилизация // Диалог. – 1980-1981. – №3. – С. 50-51.

<sup>828</sup> Горичева Т. Психоанализ и аскеза // 37. – 1979. – №17. – С. 20.

<sup>829</sup> Гройс Б. Малевич и Хайдеггер // 37. – 1980. – №21. – С. 300, 304.

<sup>830</sup> Иванов Б. Этический абстракционизм (опыт понимания современника) // Часы. – 1976. – №2 (без пагинации).



вые поставило под сомнение подлинность той картины мира, которую предлагают нам наши чувства»<sup>831</sup>. В дальнейшем выяснилось, что это, скорее, сближало с традицией, чем противопоставляло ей. Подлинная новизна заключалась в другом: в поиске «истинного» не за поверхностностью вещей, а в анализе *накладывающихся друг на друга пластов «очевидности»*.

«Духовное и нравственное сомнение в подлинности окружающего мира», как писал Э. Булатов, было сопряжено с убежденностью, что, «при всей лживости наличной реальности, истина лежит не за ее пределами, а перед глазами»<sup>832</sup>. Новый «рефлектирующий взгляд», по выражению М. Айзенберга, «искал зоны, где видимость становится неочевидной»; это была воплощенная «способность смотреть туда, куда все смотрят и при этом видеть то, что никто не видит»<sup>833</sup>. Поскольку «теснейшие контакты современной литературы и изобразительного искусства <...> являются не просто случайностями дружеских связей, но глубокой характеристикой культурно-исторического этапа»<sup>834</sup>, принципы построения нового видения в литературе нередко оказывались связаны с рефлексией над живописью. Едва ли не самый характерный образец такой сопряженности – эссе В. Кривулина о художниках.

Говоря о «связи движения художников с движением поэтов», В. Кривулин указывает на «онемение» и редукцию «изобразительности» как на самую значимую черту художественного опыта 1970-х: «Стихи умолкли и молчание стало центральным моментом содержания. А картины потускнели, поблекли, перестали “кричать”. Неизображаемое в большинстве случаев сделалось объектом изображения. Перестав говорить, стихи стали показывать стремление многих современных стихов – это в идеале – создать некий знак изобразительный. Некий знак, который был бы неоднозначен»<sup>835</sup>. Эта неоднозначность – не семантическая, а пластическая, как показывают статьи Кривулина, могла приобретать самые разные формы.

В офортах А. Аксинина, традиционных по изобразительной технике, поэт обращает внимание на недостаточность нерелективного взгляда; образ, создаваемый художником, складывается из «языка графических символов», который напоминает о параллельности «ритуала (пластически-изобразительного иллюстративного священнодействия)» и «мифа (сакрального рассказа, сопровождающего это действие)». Если зритель останавливается только на «предметном плане работы», она остается «непрочитанной»: предметы в графике Аксинина «теряют бытовую привязанность и повествуют о вселенной, существующей как бы параллельно объективному порядку вещей»<sup>836</sup>.

---

<sup>831</sup> Булатов Э. Живу дальше. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 126.

<sup>832</sup> «Другое искусство». Москва 1956-1988. – М.: Галарт, ГЦСИ, 2005. – С. 178.

<sup>833</sup> Айзенберг М., Рубинштейн Л., Кибиров Т. Продолжение взгляда. Три поэта об одном художнике // Файбисович С. Живопись 80-х. – М.: Издание галереи «Риджина», 2001. – С. 37.

<sup>834</sup> Новиков Ю. Критика и современное неконформистское искусство // Часы. – 1979. – №21. – С. 234.

<sup>835</sup> Кривулин В. Пять лет культурного движения. Связь движения художников с движением поэтов // Часы. – 1979. – №21. – С. 225-226.

<sup>836</sup> Кривулин В. Офорты Александра Аксинина // Часы. – 1982. – №36. – С. 294-296.

Еще более сложная модель «собираения» области зримого В. Кривулин обнаруживает в творчестве Ю. Дышленко. Как отмечает поэт, главная «сфера интересов художника – в обнаружении наиболее общих закономерностей восприятия любого зрительного материала»; «зрителю предлагается достроить, развернуть визуальное сообщение <...> пользуясь уже заложенными в его, зрителя, сознание визуальными штампами»<sup>837</sup>. При этом главный эффект работ художника состоит в сломе этих штампов, в «неопознаваемости» предметных форм: «Работы Дышленко оставляют зрителя на полпути между узнаваемым и неузнаваемым, ставят его в экзистенциальную ситуацию “выбор выбора”»; «мы “почти узнаем” определенные материальные объекты», но это «почти» не переходит ни в какую определенность<sup>838</sup>.

«Аскетический отказ от материальности», по Кривулину, – характерная черта живописных и графических работ Е. Михнова-Войтенко. Самое важное в позиции художника – «активное и мучительное созерцание», ревизия любых стилевых «ключей», последовательный «отказ, уход, эскапизм» как поведенческая модель. «Драма между “горизонталью” и “вертикалью” бытия художника» приводит к появлению работ, которые «развертываются как серия визуальных коанов, провокативных острых изобразительных жестов, хлопков одной ладонью», близких к «беспредметной каллиграфии»<sup>839</sup>.

*Зримое как шифр* – основной лейтмотив рассмотренных работ; при этом эстетические коды этого шифра глубоко различны. «Невидимое» может быть дано на поверхности вещей, может быть соотнесено с «опознанием» пластической формы, может выступать как референт «абстрактного» высказывания. В любом случае, и литературу, и изобразительное искусство 1970-х интересуют «“узлы бытия”, состояния, преисполненные эпохальной напряженностью очищенного быта»<sup>840</sup>; творческий процесс «онтологизируется; в нем, как в онтогенезе, каждый раз протекает один и тот же процесс становления бытия»<sup>841</sup>.

В этом смысле новое качество художественного видения оказывается сопряжено с переосмыслением базовой модернистской идеологемы «*подлинности*». Как заметила Р. Краусс, притязания на «изначальность, начало с нуля» конститутивны для неклассического художественного сознания; более того, «само понятие авангарда можно считать производным от дискурса подлинности»<sup>842</sup>. Сомнения в достижимости «подлинного» ознаменовали возникновение новой модели визуальности. «Подлинное» как высшая ценность сохранила свое значение, но методами его обретения оказы-

<sup>837</sup> Кривулин В. Третья природа. О работах Ю. Дышленко // Часы. – 1982. – №38. – С. 3.

<sup>838</sup> Там же, С. 2.

<sup>839</sup> Кривулин В. В поисках белого квадрата // Евгений Михнов-Войтенко [альбом]. – СПб.: ООО «П.Р.П.», 2002. – С. 23-29.

<sup>840</sup> Шейнкер М.Я. О живописи М. Рогинского // Часы. – 1976. – №3. – С. 115.

<sup>841</sup> Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 67.

<sup>842</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 159-160.

валась не «трангрессия», но «расчищение» видимого, нередко – ценой потери целостности объекта.

В основание нового видения был положен *конфликт разноустроенных семантических кодов*, призванный репрезентировать «расщепленность» «видимого». Для модернизма «видимое» – это «осознание» непредметного средствами формы: картина «может стать представлением чего-либо, только будучи представлением ничего»; «создавая шкуру вещей», она лишь показывает, «как вещи делаются вещами»<sup>843</sup>. Для новой художественной эпохи «видимое» – это «разведение сходства и утверждения репрезентативной связи», когда условность мимезиса фиксируется отсутствием «первичной изотропности» зримого и подразумеваемого<sup>844</sup>.

В этом отношении одним из «ключей» к новому видению может служить описанная М. Ямпольским «физиогномическая» интерпретация образности: «физиогномический текст создает бесконечно подвижную многослойность, он постоянно сопоставляет на видимой поверхности слои, которые, по существу, разнесены, не связаны между собой»<sup>845</sup>. Об этом же, по сути, говорит и Е. Барабанов, отмечая, что у художника 1980-х растождествление объекта, «расфокусировка и перефокусировка, “слепые пятна”, расслоение видимого <...> то и дело стирают различия между натурализмом и беспредметностью»<sup>846</sup>.

«Идеологи считали, – писал А. Парщиков, – что наглядность и логика – взаимные аргументы и что можно поверить сообщению, подтвержденному наглядным примером. Но логики, стоящие за риторикой текста и иллюстрацией, не сходились, а удалялись друг от друга»<sup>847</sup>. И в изобразительном искусстве, и в поэзии, связанных в 1970-1980-е гг. множеством нитей, обнаружилось тяготение к взаимному опосредованию словесного и визуального; при этом образ и слово обнаружили «взаимную разочарованность»<sup>848</sup>.

Показательно, что эта проблема была значима не только для поэтов, но и для художников, вводивших текст в картину на правах самоценного элемента. Так, по мнению В. Пивоварова, все слова, используемые в работах И. Кабакова, разделяются на «слова без голоса», описывающие явления, «слова жизни» – «все имена вещей и людей, все определения», и «метаязык», «слова-символы»<sup>849</sup>. Близкая классификация возникает и у Э. Булатова. Для художника слово выступает посредником между социальным и личностным, между внешним и внутренним и рассматривается в двух модусах: как «чужое», выражающее «свойства социального пространства»,

<sup>843</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – С. 44.

<sup>844</sup> Фуко М. Это не трубка. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 40, 44.

<sup>845</sup> Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: НИИ кино, 1993. – С. 188.

<sup>846</sup> Барабанов Е. Аналитика неопознанного // Файбисович С. Живопись 80-х. – М.: Издание галереи «Риджина», 2001. – С. 13.

<sup>847</sup> Парщиков А. Ситуации // Парщиков А. Рай медленного огня. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 29-30.

<sup>848</sup> Деготь Е. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2002. – С. 168.

<sup>849</sup> Пивоваров В. Кабаков и его слова // Пивоваров В. О любви слова и изображения. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 20-21.

и как «свое», репрезентирующее говорящего или даже равное ему<sup>850</sup>. Таким образом, слово выступало рефлексивным элементом, маркером обратимости отношений между реальностью и ее репрезентацией.

В литературном тексте роль такого маркера выполняла «смещенность» референтных отношений, противоречивое сопряжение «пластических» ассоциаций. Обнажение признака сравнения в тропе выявляло «неокончателность» устанавливаемых между вещами связей, их произвольный характер. В этом отношении проблема «метаболизма» в исторической перспективе заключается не в появлении нового тропа<sup>851</sup>, а в появлении нового типа работы с тропами. Новизна заключалась в неснимаемой противоречивости референтных отношений.

Как пишет О. Северская, метафора в поэзии «метаметафористов» нередко «строится от вещи», от конкретного зрительного впечатления; однако, проходя через призму рефлексии, отсылка к предмету осложняется серией ведущих в разные направления ассоциаций, и метафора «получает расщепленную референцию»<sup>852</sup>. В этом смысле «другая» поэзия лишь развивает универсальную для неклассической лирики модель, в которой образ не поддается очевидному соотнесению с внехудожественной реальностью, но требует реконструкции ситуации, описанием которой он может быть<sup>853</sup>. Специфика заключается лишь в том, что в этой реконструкции появляются два новых осложняющих фактора: *обратимость овеществления знака* и *вариативность референтных связей*. Новый тип визуальности предполагал двустороннюю обращенность сознания: это «способность видеть одновременно и предмет, и свой взгляд, направленный на этот предмет»<sup>854</sup>.

В изобразительном искусстве 1970-1980-х эта программная для визуального мышления эпохи двуплановость проявилась особенно наглядно. В работах И. Чуйкова она предполагала сопряжение «образа и предмета, на котором тот написан», обнажение «двусмысленной» природы художественного объекта<sup>855</sup>. В творческой практике Э. Булатова та же закономерность проявилась в синтезе «конструктивистского» и «реалистического» отношений к художественному пространству, когда картина предстает сопряжением живописной плоскости, «глубокого», уходящего от зрителя пространства, пространства «высокого», обращенного к зрителю<sup>856</sup>. В той же системе координат была разработана и «семантическая перспектива» Т. Новикова, тяготеющего к сопряжению абстрактного геометризма и условного иконического знака, задающего

<sup>850</sup> Булатов Э. «Вот» (слово в пространстве картины) // Булатов Э. Живу дальше. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 67, 74-77.

<sup>851</sup> Эпштейн М.Н. Что такое метабол? О «трегье» тропе // Эпштейн М.Н. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 177-184.

<sup>852</sup> Северская О. Язык поэтической школы. Идиолект, идиостиль, социолект. – М.: «Словари.ру», 2007. – С. 66-67.

<sup>853</sup> Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики (субъектно-образная структура). – М.: РГГУ, 1997. – С. 212.

<sup>854</sup> Айзенберг М., Рубинштейн Л., Кибиров Т. Продолжение взгляда. Три поэта об одном художнике // Файбисович С. Живопись 80-х. – М.: Издание галереи «Риджина», 2001. – С. 37.

<sup>855</sup> Другое искусство». Москва 1956-1988. – М.: Галарт, ГЦСИ, 2005. – С. 216-217.

<sup>856</sup> Булатов Э. «Вот» (слово в пространстве картины) // Булатов Э. Живу дальше. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – С. 64.

необходимый модус интерпретации видимого<sup>857</sup>. Рефлексивность нового образного сознания предполагала обнаружение перехода из одного семантического пространства в другое, что позволяет в общем виде интерпретировать его как «*коллажное*».

Коллаж при этом понимается не столько как техника работы с материалом, сколько как *эстетический принцип*, предполагающий конфликтное сопряжение образных элементов. «Кусковая композиция, сдвиг семантических планов», «соединение в одном текстуальном пространстве разных цитат, кодов, парафраз», традиционно воспринимаемые как опознавательные признаки коллажного мышления<sup>858</sup>, в «другой» поэзии не имеют определяющего значения, поскольку эстетика разрыва стала соотноситься прежде всего с *устроенностью ассоциативного ряда*. Логика его организации оказалась во многом близкой той семантике коллажа, которая была описана Е. Бобринской. Исследовательница отмечает, что коллаж – это не прием, но «новый тип созерцания», демонстративно акцентирующий «стыки между разными реальностями» и в этом смысле противостоящий любой «линейной» дешифровке видимого<sup>859</sup>. Вакуум между смежными образными элементами, как пишет Р. Краусс, позволяет рассматривать коллаж как «исследование репрезентации». Напрямую связанный с художественной рефлексией, коллаж в ее интерпретации – это «*метаязык визуального*», противостоящий «модернистскому стремлению к полноте восприятия»<sup>860</sup>.

«Коллажность», репрезентируя «кризис зрения», знаменовала слом целого ряда представлений, унаследованных от классической эстетики. Под сомнением оказалась как семантическая «согласованность» элементов образа, так и связанная с ней «точность», фиксация «логически существенного»<sup>861</sup>; закономерным следствием размывания логических и референтных связей стала проблематизация «представления». Построенный по коллажному принципу, образ распался на несоотносимые фрагменты. Тем самым в ряду «общих свойств и категорий» образа возобладали не «зрительность», работающая на тождественность предметных связей, стоящих за словом, а «переменная сфокусированность», «множественность» и «пластичность»<sup>862</sup>.

Как замечает А. Драгомощенко, «видимый мир поддается описанию только при помощи “невидимых” структур»; задача поэта – «обогнуть» мнимое очевидное, «обучить» читателя «косвенности»<sup>863</sup>. «Дис-

<sup>857</sup> Новиков Т. Знаковая перспектива // Новиков Т., Бродский И. Горизонты.

URL: <http://www.newacademy.spb.ru/novikov/gorizont.html> (дата обращения: 22.05.2010).

<sup>858</sup> Сахно И.М. Бриколаж в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1920-1930-х гг.: проблема коллажа. – М.: Наука, 2005. – С. 306-307.

<sup>859</sup> Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 27.

<sup>860</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 44, 47-48.

<sup>861</sup> Шпет Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 448, 453.

<sup>862</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 266-270.

<sup>863</sup> Драгомощенко А. Ксенин. – СПб. Митин журнал, Borey Art Center, 1993. – С. 79.

кретность» образных связей репрезентирует творческое сознание «в работе», в обнаженности «силовых линий» текста. По выражению А. Парщикова, «образ оставляет след, форму, но эта форма – и ловушка одновременно», ибо представляет собой одномоментное «присутствие всех волнений, интенций»<sup>864</sup>. Художественная практика 1970-1980-х гг., ориентированная на эти принципы, предложила целый набор вариантов «аниконического» сознания.

Одна из самых ярких систем художественного видения в «другой» поэзии характеризует лирику Е.Шварц. В эссеистике поэта в качестве ведущих обозначены два принципа формирования видения: принцип пластического выявления смысловых связей и принцип спонтанного развертывания образного ряда. Как замечает Е.Шварц, смыслы в поэзии «не есть некие рациональные конструкции, а скорее музыкально-пластические образования», проявляющие структурность мира; в свою очередь, неочевидность и «потаенность» этой связности раскрывается благодаря «визьон-приключению», в котором «видение творит само себя, приключается»<sup>865</sup>. В своем единстве эти два принципа позволяют сформулировать третий – принцип метаморфозы: «все превращается во все»<sup>866</sup>: сущность явлений становится зримой в момент их развоплощения, перехода в иное.

Построение художественного видения на принципах, делающих очевидным противоречие между явленным и сущим, между сущим и кажущимся определяет проблематизацию зримого, принципиальную невозможность, при всей конкретности предметной семантики, воссоздания целостного образа реальности. Закономерно, что в такой системе «физические законы ... оказываются отменены»<sup>867</sup>, а «ткань мира» видится «изношенной», приоткрывающей за собой «иное»<sup>868</sup>.

Ярким образцом реализации обозначенных художественных принципов служит стихотворение «Книга на окне» (1982)<sup>869</sup>. Одна из его отличительных особенностей – сознательная редукция аналитизма. Важнейшая особенность образного мышления – растождествленность предмета («дерево» ↔ «ящик»; «дерево» ↔ «книга»; «дерево» ↔ «клетка»), в свете чего любая его цельность кажется условной (на «дерево-слове» одновременно растут «лавр», «вишни», «орехи», «лимон», «яблоко»), а субстанциальность – сомнительной («дерево» ↔ «со звоном отверзающиеся» плоды; «дерево» ↔ ягоды с «кровью»; «дерево» ↔ «клеющий уголь»).

Всякая попытка разять целое оказывается условной: полнота впечатления явлена не в наборе аналитически выделяемых аспектов, а в нерасчленном комплексе признаков. Как однопорядковые в перечислительном ряду могут быть даны явления и их признаки («лавр, шелест, трепет слышно»), предметные качества и их оценка («о, древесная *темень*,

<sup>864</sup> Парщиков А. наброски // Комментарии. 28. – М., 2009. – С. 205, 224.

<sup>865</sup> Шварц Е. Видимая сторона жизни. – СПб.: Лимбус-Пресс, 2003. – С. 256-257.

<sup>866</sup> Там же, С. 262.

<sup>867</sup> Скидан А. Сумма поэтики // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60. – С. 289.

<sup>868</sup> Анпилов А. Светло-яростная точка // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 35. – С. 363.

<sup>869</sup> Шварц Е. Танцующий Давид. – New York: Russica Publishers, 1985. – С. 116-117 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

*спутанность*, прелесть»). Единство подобного рода приводит к интерференции значений, когда признак, характеризующий только один из предметов ряда, распространяется на весь ряд («ветки, ягоды, *ангелы* – все они *спелись*, / они ткут и поют»). Различение единственного и множественного здесь также не работает: они связаны или отношениями эквивалентности («как *ягненку* в грозу или *чистым-нечистым*, запихнутым в ящик») или отношениями тождества («в это *дерево* мне не войти – это *джунгли*»).

Неопределенность, связанная с предметными характеристиками изображаемого мира, заметна и в характере воссозданных пространственных отношений. Для Шварц пространство предельно дискретно и открыто для трансформаций. Его пластичность проявляется в целом ряде признаков, и в первую очередь – в обратимости отношений внутри- и внеположности («Ночь Иона в ките, через ночь – кит в Ионе»). Непроясненность меры вещей делает проблематичным определение масштабов. Малое может скрывать в себе большое («Вот яблоко, звеня, отверзлось, и два павлина там – / тот, что пестрее – Ева, позолотей – Адам»), большое может быть «свернуто» в малое («Среди листьев там плещется море», «на лепестках – стада оленей, серн»).

Неоднозначность отношений внутри явления закономерным образом сказывается и на попытках сопоставить разные явления друг с другом. Характерная особенность текста Шварц – сопряжение в образе взаимоисключающих признаков («хищные птицы» ↔ «канарейки»), «оксюморонность» как универсальный принцип («птицы-пловцы»). Условность тропа в стихотворении отступает перед мифопоэтическим отождествлением явлений, перед «метаморфозой». Зримое «расслаивается», противопоставляя рационально постижимое (семантику тропа) и интуитивно данное (пластику сходств). Метафоры отождествления еще сохраняют хрупкий баланс прямого и переносного («Большое дерево – Божье слово», «Тыква разума – толстобокый надменный Иерихон»), но в метаморфозах он определенно нарушается в пользу реализации тропа («Авраам *лимоном сияет*», «Юдифь *летает синей белкой / и орехи грызет*»).

Существенно, что по обе стороны ключевой метафоры («книга-дерево») возможна и детализация предметного ряда (книга на окне, перелистываемая ветром ↔ дерево, пронизывающее весь мир), и вторичная метафоризация (слетающиеся к книге «миллионы глаз» ↔ «хищные птицы»-демоны, прирастающие к ветвям «канарейками»). Точка отсчета в восстановлении референции тем самым оказывается «блуждающей», а представление о реальности, стоящей за текстом, – условным. В «Книге на окне» это ощущение усиливается сознательно вводимыми элементами чудесного, нарушающего логику вещей («Среди листьев там плещется море, / и птицы-пловцы в нем не тонут»).

Вариативность отношений между вещами и внутри вещей обуславливает в стихотворении Шварц меру проявления признака. Признак, связанный с характеристиками зримого, в тексте, как правило, дан в предельной форме. Цвет или отсутствует полностью («древесная темень», «водопад теней») или явлен во множестве переливов («пестрый» и «золотой»); свет или сведен на нет («ты уж там, в сердцевине, в стволе, в тихо тлею-

щем угле») или явлен в абсолюте («Авраам лимоном сияет», «И молнией золотой Илья все обвивает»). Семантика предельности мотивирована «огненной» составляющей образа («куст, цветущий огнем» ↔ «тлеющий уголь» ↔ «обжегшиеся» птицы), контекстуально сближенной с «потопом» («кипящее дерево» ↔ «гроза» ↔ «водопад теснящихся теней» ↔ «Ной»). И то, и другое, в свою очередь, соотносено с обретением веры через «инициацию», через страдание и абсурд.

В основе стихотворения «Зверь-цветок» (1976) (6) тоже находится образ, состоящий из гетерогенных элементов, но здесь «катахрестическое» сопряжение несогласуемых признаков «реализовано», наделено свойствами референтной «достоверности». «Зверь-цветок» – это не просто условный словесный конструкт, это реальность, созданная чудесным преображением мира, «отменившим» устойчивые признаки вещей. «Несовозможность» – главный конструктивный принцип этого образа, соединяющего указания на одновременно «животную» («искусанный комок», «лопнувшая кожа») и «растительную» природу («я куст из роз и незабудок сразу») «элена арбореа».

Существенно, что реализация катахрезы ставит под вопрос статус других предметно сопряженных с ней фрагментов («кирпичные сады», «шмелей и ос заветный водопой»), иносказательная природа которых перерастает в конкретность прямого наименования вещей («холодный огонь вдоль костей обожжет»). Троп оказывается инструментом конструирования новой, «смещенной» реальности, состоящей из иносказательных характеристик («тяжелая цветочная проказа»), парадоксально размещенных в том же ряду, что и обычные «автологические» формулы («светлый дождик», «жужжащее и опасное облако»).

Особый интерес представляют неоднозначность временных указаний и противоречивая квалификация центрального события. С одной стороны, текст указывает на предвосхищение расцвета («вот-вот цветы взойдут, аля»), с другой – показывает его уже пережитым и завершившимся («когда же отцвету»). Разные временные показатели «наплывают» друг на друга, создавая эффект скачкообразного течения времени, совмещения разных модальностей восприятия («холодный огонь вдоль костей обожжет» → «вот-вот цветы взойдут, аля» → «я куст из роз и незабудок сразу»). «Цветение» трактуется как переход в поле абсолютного бытия, концентрация «*élan vital*» («предчувствие жизни до смерти живет») и в то же время – как болезненная трансформация естества («тяжелая цветочная проказа»); его смысл связывается с предельностью самораскрытия («напишут в травнике – “элена арбореа”») и одновременно – с жертвенной саморастратой и гибелью («какой останется искусанный комок»), в нем видится провиденциальный жест («иудейское дерево» – «Ааронов жезл»<sup>870</sup>) и ничем не мотивированная случайность (каприз «дикого садовника»).

Насыщение текста неопределенностью сопряжено с очевидной попыткой создать модель «экстатического» видения, отличительная особенность которого – восприимчивость к «лиминальным» состояниям. Зыблню-

---

<sup>870</sup> Шварц Е. Видимая сторона жизни. – СПб.: Лимбус-пресс, 2003. – С. 258.



щиеся предметные отношения контрастно оттенены форсированной изобразительностью эпитетов («льдистая» Гиперборея), в которых подчеркнута альтернировка, «сияние» признака («красный» → «багровый», «желтый» → «золотой»), акцентирована разноплановость свойств характеризуемого объекта («я буду в облаке жужжащем и опасном», «остывшая и с лопнувшей кожей, / отцветший полумертвый зверь-цветок»), отмечена степень проявленности качества («тяжелая цветочная проказа»).

Еще один показательный текст – «Элегия на рентгеновский снимок моего черепа» (1975) (17-20). В этом стихотворении логика «катахрестического» образного сознания показана в творческом «делании», в процессе поиска ассоциативных сближений. Погружение в этот процесс позволяет отметить, что в основе катахрезы находится совмещение независимых друг от друга метафорических проекций объекта.

Так, рентгеновский снимок, воспринятый как своего рода «произведение», программирует «пейзажную» ассоциативную линию («был он плотно-туманный / жидкой тьмою объят / в нем какие-то тени и облака»), увиденный же как «изображение», он задает ассоциации с декоративно-прикладным искусством («он подробной отделкой / похож на турецкий кинжал – / он хорошей работы»). Череп, увиденный в гостях, тоже программирует целый ряд ассоциативных сближений, в которых попеременно акцентируются его статус предмета интерьера («засохшее растение»), назначение («фиал»), способность напоминать о бренности сущего («храм»). Та же логика определяет «конгломеративный» образ авторского «я», в котором на первый план выходят то травматический опыт («воронка после взрыва»), то преобразующее творческое начало («пьяный дух новой жизни»), то статус медиатора («память потерянных вестей»).

Разнонаправленные изменения претерпевают в тексте метонимические связи, фиксирующие дискретный и парадоксальный характер ассоциативного мышления. Одна из линий переосмысления метонимии – использование своего рода «сдвига», при котором одно качество трансформируется в другое («кость – ты долго желтела, / тяжела, как грех, / ты старела и зрела, / как грецкий орех»: «желтела» → «тяжелела», «старела» → «зрела»), что в пределе приводит к замене одного статуса объекта другим («обнаглела во мне эта желтая кость, / запахла кожу, как полость, / понеслася и правит мной, / тормозя у глазных арок»: насыщение текста олицетворениями превращает «кость» в активного субъекта действия).

Другая линия связана с использованием «субститутов», ассоциативных замен, когда одна реалья замещает другую либо на уровне слова, либо на уровне предмета, либо на уровне сюжета. Первый пример связан с описанием удела «земных флейтистов», где смежные словообозначения иногда даны в одном ряду («ты меду музыки лизнул, / но весь ты в тине, / все тот же грязи ты комок, / и смерти косточка посередине»: прах → «грязь», смерть → «косточка»). Второй пример – замена «черепа»-снимка («Свой череп держу я в дрожащей руке») «черепом»-анатомической деталью («Боже, что мне с ним делать? / В глазницы ли плюнуть? / Вино ли налить?»). Третий пример – ассоциативная подмена истории о Марсии

(«Флейтист хвастлив, а Бог неистов – / он с Марсия живого кожу снял») историей рентгеновского снимка («И мой Бог, помрачась, / мне подсунул тот снимок»).

Таким образом, в мире Шварц любое смещение акцента приводит к радикальной перестройке реальности. «Незрительная» и «акаузальная» природа текста репрезентирует «инакомерность» подлинного бытия, требующего пересмотра шаблонов образного мышления.

«Аниконичность» художественного видения В. Кривулина – иной природы: она мотивирована не тягой к «экстатическому» превосходно чувственности, но стремлением выйти в «вертикальное» измерение бытия. Об этом отчетливо сказал в одной из первых посвященных поэту работ Б. Иванов: «Виктор Кривулин наследует другой отсчет времени и выражает другой тип видения. Его композиция начинается там, где злободневное время стало пустым»<sup>871</sup>, а его преодоление порождает «пафос риторики и самообязываний», «совпадения экзистенции и традиции»<sup>872</sup>.

Феноменология этого совпадения, связанная с пониманием того, что «увидеть» значит пережить «акт внутреннего, душевного откровения»<sup>873</sup>, достаточно полно описана самим поэтом в ряде эссе и интервью. В эссе «Полдня длиной в одиннадцать строк»<sup>874</sup>, где поэт реконструирует и комментирует разные этапы работы над одним стихотворением, можно выделить два важнейших принципа: это создание своеобразной *зрительной «парадигмы»*, образованной «эквивалентными» образами из разных планов бытия («веер», «гребешок», «омега»), и многоходовое *развертывание ассоциаций*, когда каждый из образных элементов создает свою собственную смысловую линию («гребешок» → «известкованье»; «омега» → «движение истории»; «веер» → «сужение возможностей»).

В позднем интервью этот структурный принцип в целом сохраняется, однако новая «семасиологическая метафора» строится уже не от зрительного впечатления, как раньше, а от слова: «Смысл заключается в том, что основой текста является переразложение», и акцент ставится на исторически значимой «смене смыслов, смене знаков» внутри значения<sup>875</sup>. В этой связи, как справедливо замечает Л. Зубова, образ начинает продуцироваться полисемией слова, возникать «по фонетической ассоциации», создаваться за счет компрессии грамматических форм<sup>876</sup>.

И в том, и в другом случае зримая пластика вещей проходит через разноплановые трансформации. Ряд важных наблюдений на это счет был сделан философами в дискуссии, посвященной творчеству поэта. А. Секацкий, в частности, указывает на то, что у Кривулина существенна уста-

<sup>871</sup> Иванов Б. Возвращение парадигмы // Часы. – 1977. – №6 (без пагинации).

<sup>872</sup> Иванов Б. По ту сторону официальности // Часы. – 1977. – №8. – С. 233.

<sup>873</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. – С. 178.

<sup>874</sup> Кривулин В. Полдня длиной в одиннадцать строк // Часы. – 1977. – №9. – С. 233-255.

<sup>875</sup> Кривулин В. «Вопрос к Тютчеву» [Интервью].

URL: [http://www.dikoele.org/numbers\\_journal.php?id\\_txt=223](http://www.dikoele.org/numbers_journal.php?id_txt=223) (дата обращения: 1.04.2012).

<sup>876</sup> Зубова Л. Языки современной поэзии. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 130, 138.

новка на «альтернативную рубрикацию мира», на отказ от «работы повседневного восприятия, которая <...> удерживает вещественность вещей, сохраняет какие-то полезные для нас концепты и перцепты, всю привычную данность мира»; Д. Орлов добавляет, что специфика видения поэта состоит в «циклическом переключении зрительных перспектив», в «перестановке местами зрения и зримого», в результате которой «определенность контуров вещей ... становится проблематичной, а их устойчивые формы впадают в беспокойное и безостановочное движение»<sup>877</sup>.

О метафизических импликациях этих сдвигов убедительно высказалась О. Седакова. Указав на то, что в лирике Кривулина «зрение и зрительное – одна из центральных тем», она отметила связь этого факта с самоидентификацией героя как «очевидца», чуждого и ангажированности «свидетеля», и бесстрастности «созерцателя», – «очевидца», вынужденного запечатлеть не только «отвлеченные формы» реальности, но и «бесформичу, глину, скудель» бытия<sup>878</sup>. В целом принимая эти выводы, попробуем детализировать логику образного мышления поэта на примере нескольких стихотворений.

В поэзии В. Кривулина определяющую роль играет восприятие предметности как «марева» вещей, в котором изменение феноменологического строя восприятия предстает отражением трансформаций метафизического плана бытия: «не успеешь кончить фразу – / тень от синего моста / стала ржавой или рыжей / и такая духота / все охватывает сразу / что за маревом не вижу / дальше собственного глаза // дальше синего моста»<sup>879</sup>.

Структурация этого мира подчиняется нескольким закономерностям, важнейшие из которых обозначены в стихотворении «На пыльные зрочки слетает муха» (1978) (II, 14). Прежде всего, следует указать на то обстоятельство, что в тексте ключевой образ («аквариум») появляется трижды в совершенно несхожих контекстах, маркируя тем самым изоморфизм разных уровней бытия («мир, отрезанный от слуха аквариум» ↔ «стеклянный ящик заднего ума» ↔ «скелет с обломками прямоугольной плоти / стекла»). При этом зрительные ассоциации, связанные с этим образом, не рассеиваются по этим уровням, но кумулируются, программируя, вместе с тем, «боковые» ассоциативные ветви, расходящиеся от тех или иных признаков предмета (аквариум → «ходячая тюрьма», аквариум → «рисунок жизни – рыбы в тростниках», аквариум → «гниющее повсюду вещество»).

Внутри образного ряда возникают «инверсированные» отношения, когда предмет переходит в признак, а признак в предмет, что, как правило, сопровождается сменой смыслового регистра, в котором следует мыслить то и другое: «На пыльном подоконнике – скелет / с обломками прямоугольной плоти / стекла и сонной мухой на стекле, / с клочком газеты, солнцем на газете, / равно читающим и пятна, и слова, – / и свет всеобщей

---

<sup>877</sup> «Пью вино архаизмов...»: О поэзии Виктора Кривулина. – СПб.: Коста, 2007. – С. 42-43, 21-22.

<sup>878</sup> Седакова О. Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 686-688.

<sup>879</sup> Кривулин В. Стихи. – Париж: Беседа, 1988. – Т. II. – С. 40 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках).

грамотности светит / из недр гниющего повсюду вещества» («солнце читает») ↔ «свет всеобщей грамотности из недр вещества»: мена местами субъекта и качества в структуре «свет» ↔ «чтение»).

Эта двунаправленность предметных отношений получает свое продолжение в еще одной закономерности текста: обратимыми оказываются еще и отношения между субъектом и объектом. Если линия детерминации идет от предмета, субъекту приписываются качества, характеризующие вещь, на которую он смотрит: «На пыльные зрачки слетает муха, / как через радужное ломкое крыло, / мелькает мир, отрезанный от слуха, / аквариум, где время протекло» («пыльный аквариум» → «пыльные зрачки»). В обратном случае, наоборот, предмет превращается в производное от зрительной способности субъекта или особенностей его восприятия: «Ты, нищенская рожь, обмолвка зренья, / ты, мира нового ходячая тюрьма, / войди сюда, в иное измеренье, / в стеклянный ящик заднего ума» («зренья» → «обмолвка»). В этой связи еще одним признаком образной структуры текста оказывается обратимость отношений «вне» / «внутри»: «мир»-«аквариум, где время протекло» (взгляд снаружи) → мир-«столетье», из которого «никак не вырваться» (взгляд изнутри).

Детализацию этой базовой схемы можно проследить на примере стихотворений «Пир» (1972) и «Виноград» (1972), одинаково посвященных метафизике зрения и предлагающих соотносимые модели сопряжения объекта и субъекта.

В тексте «Пира» (I, 15) исходная посылка – констатация взаимозависимости объекта и смотрящего. Для объекта взгляд – это источник существования, условие бытия: «Жирных цветов ярко-красные рты / влагу прозрачную взгляда / жадно пригубили – не отстранить» («влага взгляда» → «рты цветов»). Для субъекта видимое – это наваждение, от которого невозможно скрыться: «Даже и в памяти не отпускают / кровососущие губы! Навеки / жертвы цветов шевелящихся – мы» («не отпускают» → «мы жертвы»). Оценка этой взаимозависимости как похоти, мучительной и гибельной («кровь» → «жертва») делает естественным порыв отвернуться от видимого: «Я не смотрю, и опущены веки. / Багровые тени мелькают / хищными вспышками тьмы».

Однако – и в этом проявляется композиционная специфика текста – этот набор констатаций передает лишь одну сторону реальности. Если первые три строфы сигнализируют о неприятии очерченного порядка вещей, то оставшиеся три – напротив, предлагают его апологию, одновременно меняя расстановку смыслов. «Цветы» не просто «пьют» взгляды, они «отяжеляют стебли свои / болью и жизнью чужой»; тем самым «жертва» превращается в «преображение», а тягостная зависимость – в «самую чистую форму любви», «освобожденную от жеста и слова». Взаимозависимость превращается во взаимопереход, обнаруживая «красноголовых» «оборотней бесконечное братство» и «вечное сестринство» «свободы» и «смерти».

«Обращение в свет», «судорога перехода», прочитанные в мажорном ключе, тем не менее, не отменяют сказанного ранее. Оттого «пир человекоцветов» рисуется в антиномическом сопряжении нестыкующихся истин,

и «аниконизм» образного ряда, гротескное соотнесение человеческого и вегетативного маркируют этот разрыв.

В стихотворении «Виноград» (I, 20) определяющую роль играет уже охарактеризованный выше принцип последовательного проведения одного образа через несколько смысловых контекстов. Воспоминание об образе И. Босха – «влюбленные заключены / в полупрозрачные шары» – программирует несколько направлений ассоциаций. При этом, так же, как и в «Пире», эти направления образуют два устойчивых семантических и образных полюса: «виноград» → «сферический вечер» → «стеклярусное жилище»; «виноград» → «око» → «шар небесного стекла».

В первом случае образ «винограда» сопряжен с размышлениями о замкнутом на себя мире любовного переживания: «в стеклярусных жилищах светотока / уснут любовники, обнявшись одиноко». Во втором случае «виноградная» прозрачная сфера отождествлена с «оком»: «Чем зрение не виноград?» Две начальные и две конечные строфы оказываются противопоставлены по ряду признаков: переживание / рефлексия, предмет созерцания / феноменология созерцания. Это качественное разграничение получает ценностную окраску («сны» с «радужными кругами» ↔ «лица, увлажненные наркозом»; «шары огромных виноградин» ↔ «раздавленные ягоды»), сопряженность с разными сегментами причинно-следственной цепи (первые две строфы связаны с «вином», последние две – с «лозой» и «вертоградом»).

Так же, как и в «Пире», в «Винограде» переключение смысловых регистров и переход из одного образного контекста в другой связан с темой зрения как «жертвы»: «Но в городе – во сне уснувшего Петра / змея впиивается в расширенное око». И так же, как в «Пире», «болевой» момент здесь преодолевается – но иначе: на первый план выступает не обратимость отношений зритель / рассматриваемое, а обратимость связей вне / внутри. Укушенное око вбирает в себя змею, тем самым торжествуя над болью: «Чем зрение не виноград? / Когда змеиное раздвоенное жало / внутри зеленых ягод задрожало, / когда вовнутрь себя вернулся взгляд». Эта инверсия запускает ряд объектных отождествлений: «взгляд» → «город-вертоград», «город Петра» → «сон Петра».

Пластическая противопоставленность образов получает свое продолжение в двоении смыслов, которые они несут. Так, «виноградная» тема, с одной стороны, порождает мотив «опьянения» как перехода в «вертикальное» измерение бытия («Но в городе вина всего пьянее сны – / сплетенье радужных кругов, перетеканье пятен»), а с другой, – соотносится с губительным саморазрушением, с наркотическим «выпадением» из бытия («Их ягоды блаженные в устах / раздавлены. Текут на мусорную землю»). Так же меняются смыслы «змеи»: во второй строфе это воплощенное зло («змея впиивается в расширенное око»), а в четвертой, последней, это, напротив, «хранитель» («и времени прозрачная змея / влюбленных облегла»).

«Объемность» миропостижения, требующая соотнесения и разных смыслов вещей, и разных контекстов из бытия, предполагающая умение выявлять и сопрягать изоморфные структуры на разных «этажах» реальности, не могла не поставить перед поэтом проблему истины. При этом, ра-

зумеется, истина была осознана исключительно «феноменологически», как «усмотрение», и размышления о ней образом вылились в размышления о природе и функциях зрительных искажений. Текстами, обозначающими полярные точки зрения на эту проблему, стали у Кривулина стихотворения «Ла Тур» (1975) и «Речь муравья эдемского полна» (1974).

В стихотворении «Ла Тур» искажение осознается как норма «падшего» бытия, в котором, тем не менее, возможно провидеть истину, если переместить предмет в свет «обоженья»: «Любая рожа в замысле сводима / к чертам архангела и лику серафима, / но помещенное в неровный желтый свет / искажено изображеньем» (I, 139). Стихотворение «Речь муравья эдемского полна», напротив, трактует искажение как способ, в котором проявляет себя истина, и любую попытку «расчистить» зримое оценивает отрицательно: «Не искаженный, вид его неистин, / но в искаженьи скажется родство / лица и образа, страданья и витийства» (I, 152).

Подобное движение к полноте познания через полярные позиции получило у поэта свое оправдание в тексте, где двойственность увидена как неустранимая основа любого предмета – в стихотворении «До неприличия прекрасны, до оскомы» (1974): «Соблазн гармонии опаснее другого, / и солнечной болезнью красоты / зрачки разделены меж Садом и Содомом. / Стеклянная перегородка слова / удвоит мир, где умираешь ты, / добро и зло одним замкнувши домом» (I, 147). Двойственность обнаруживается и в самом строе бытия («солнечная болезнь красоты»), и в плоскости его художественного осмысления («стеклянная перегородка слова»). Единственное, к чему можно стремиться – это «любования точка нулевая», своеобразный аксиологический ноль, в котором «сладчайший разъем» мира на полюса отложен, и «до неприличия прекрасны, до оскомы / два симметричных ангела».

Эта «симметрия», по Кривулину, характеризует не только объект зрения, но и того, кто смотрит. Об этом – стихотворение «Кассандра» (1972): «да и мычанье пророчицы только снаружи мученье, / в ней же самой тишина – тишина и свеченье» (I, 58). Не разведенные на уровне восприятия, оппозиции не совпадают по своему положению в структуре мира («мычанье» / «свеченье»): внешнее / внутреннее). Поиск того, что позволяет их противопоставлять, как некой «твердой» структуры в «мареве» вещей для поэта очень важен. Не случайно возможность «провидеть» что-то сопряжена с медиатором, выявляющим взаимную обращенность вещей – с «бронзовым зеркалом». Зеркало соотнесено с «медной зеленью моря», с «морем луны растворенной»; в тексте стихотворения оно «сплавляет» субъект и объект, обнаруживает связь разных времен: «Прошлое с будущим – словно лицо с отраженьем, / словно бы олово с медью сливаются в бронзовом веке».

Образ-медиатор, связывающий разные контексты бытия, играет определяющую роль и в стихотворении «Натюрморт с головкой чеснока» (1973) (I, 111-112). В тексте действуют уже знакомые принципы: разноплановое кодирование образа, инверсия смыслов при переходе от одного уровня к другому, баланс противоречивых оценок. При этом, в отличие от многозначной «Кассандры», где ясновидение может быть истолковано по-

разному, «Натюрморт...» однозначно соотнесен с темой творчества, с «книгочеями» и «художниками».

Исходная сюжетная коллизия текста – соотнесение творческого «действия», создания натюрморта, и сцены суда, в которой книгочей вынужден давать отчет за жизнь в целом. Две реальности отражены друг в друге – но с зеркальной заменой признаков предметов и знаков, которые они несут. На одном полюсе – «судилище над книгочеем» и «сушеный чеснок», смотрящий с «мудростью старческой»; на другом – «суд над вещами, творимый художником» и «бельмо чеснока» в натюрморте.

Внутри четырехстрочного текста два плана сюжета попеременно чередуются, при этом каждое альтернирование «сдвигает» смысл, обнаруживая неожиданный сюжетный поворот. Так, в первой строфе сцена судилища связана с переживанием абсолютной незащищенности: «юркнуть за чью-нибудь спину, ведь нету ни шанса, / что оправдаюсь, не лягу на стол натюрморта слепой!» В третьей строфе ощущение растерянности выглядит «снятым», а замкнутое пространство «собранья архонтов» – расширившимся: «так шелестит, исчезая из лодки – ладони моей, / пена давно пересоших, ушедших под землю морей». То же альтернирование смысла происходит и в двух оставшихся строфах: во второй работа художника «победительна»: «ты картонными кущами и овощами / воевала с распадом»; в четвертой, наоборот, «все, кто касался когда-то / бутефорского хлеба», выглядят обманутыми.

Между двумя реальностями обнаруживается посредник – Орфей, «убегавший смерти». Архетипический образ поэта замещает страшящегося «книгочея», соединяя признаки разных уровней бытия («невидящий взгляд» – и свободу; «слепоту» – и сверхъестественное знание; «белую, как чеснок», одежду, и пребывание в «зачерненном» углу). Это герой-медиатор, способный разом и присутствовать, и отсутствовать, быть вписанным в ситуацию и быть отчужденным от нее. Такая формула свободы, однако, обнаруживает свою уязвимость. Об этом – стихотворения «В Екатерининском канале» (1972) и «Когда подумаешь, какие предстоят» (1972).

Последний текст (I, 27) в балансе противоречий акцентирует «окостенение», близость к летейской «вымершей воде»: «Добро и Зло, как два враждебных флота, / сошлись, перемешали корабли, / и морю их не придано земли». Остановившееся время останавливает, овеществляет, и взгляд героя: «стеклоподобно застывает зренье, / и лед голубоватый – взгляд / лежит недвижимо и плоско на предмете, / как наледь ступеней». Грезы о «весне» и «треснувшем льде» остаются грезами; всякая попытка заглянуть в будущее возвращает взгляд обратно; «сердце-очевидец» скользит по поверхности грядущего: «когда подумаешь: ни лодки, ни пловца / чтоб сердцу зацепиться / в его скольженьи вечном очевидца / по льду зеркального лица».

Будущее, которое никак не может состояться, закономерным образом уравнивается сверхценным прошлым. Стихотворение в «Екатерининском канале» (I, 39) усиливает «зеркальный» мотив, связывая с «брызгами и мельканьем» отражений утрату контакта с реальностью и паралич творческих возможностей. Текст построен на своеобразной смысловой инвер-

сии: современная реальность, реальность отражений, столь же «зыбка», как некогда «зеленая тьма» творческого сознания. «Каменнолицее чадо» известного архитектора, «повторение зданья, которое сам повторил» вызывает мысль о дурной череде подобий, которая вытесняет реальность, делая ее скорее гипотетической, чем доступной осязанию: «Все отражения, Боже, и все, искажаясь во мне, / так же относится к жизни, как цепи-гирлянды на вазе // гипсовой – к розам живым, к розам, какие стоят / на подоконнике дома в незримом стакане».

Существование «среди брызг и мельканья» фактически знаменует выпадение из реальности: «Так Леонардо в комнате зеркал / обряд прощания довел до высшей точки, / где множественный образ одиночки / в распаде и дроблении возникал» (I, 105). Мир остановившегося времени как мир тотальной ирреальности убеждает в «недостоверности зрения»; при этом любая попытка преодолеть «глубокую затылочную ночь» (II, 33) оказывается проблематичной. В стихах Кривулина конца 1970-х – начала 1980-х все настойчивее звучит мотив болезненности зрения, безвыходной замкнутости в «скорлупе» субъективности. Наиболее показательные примеры такого рода – стихотворения «Двойная тюрьма» (1978) и «Есть новое».

В «Двойной тюрьме» (II, 19) между героем и миром стоит «жар» и «измена», которые делают невозможным контакт с реальностью, «размыкание слезных костей». Принцип, согласно которому зрящий и зримое могут обмениваться предикатами, в этом тексте реализуется в «поврежденной» реальности, в связи с чем на каждом из полюсов лежит ответ «болезни»: «На что ни смотрю – глаза как дети больные. / Свет не вмещает ни одной слезы». «Жар», исходящий из «ладони, лежащей на сердце», может быть соотнесен здесь и с лирическим субъектом, и с тем, на кого он смотрит, отчего «болезнь» предстает как некое общее состояние мира. При этом она означает отнюдь не ослабленность и пассивность, но, напротив, – сфокусированность губящей, подавляющей силы, перед которой нет защиты: «Я на что ни смотрел – оно угасало тотчас, / и не оставалось времени смыть и оплакать».

В стихотворении «Есть новое» (II, 96) идея разрушающей, деструктивной силы зрения осложняется ссылкой на его отчужденную природу. Текст примечателен тем, что в нем стремление поэта создавать отраженные друг в друге коллизии порождает патовую ситуацию, в которой зрение терпит абсолютный крах. Текст строится на попытке соотнести две ситуации – «ожидание» нового и его «явление», при этом их отрицательный заряд оказывается тождественным: «есть новое и новое страшней / любого пережитого кошмара» ↔ «есть ожиданье – и оно покруче / реальной гибели тюрьмы или войны». «Новое» связано с одновременным «распылением» вещей и «сгущением» событий, лишаящих субъекта места в мире: «когда из довещественного пара / из толкотни мятущихся теней / засветится ядро невидимого шара / когда вокруг события сгущены / до состоянья плазмы». «Ожидание» ничуть не менее губительно, поскольку в нем мучительная сраченность с объектом «расчеловечивает» и «расплавляет» героя: «вот подлинный духовный плен / когда глядишь на свет, расчеловечась, /



как пыльное окно с неосвященных стен, – / глядишь не ты но смотрят  
сквозь тебя / и плавится стекло и движется, слепя, // лотосовидный очерк  
по стеклу / и ты глядишь на солнце как во мглу».

В состоянии отчуждения реальность перестает быть «читабельной»,  
«верность глазу, недоверье музе» (II, 107) в этих условиях более ничего не  
способны дать. «Поэт, усеянный очами» (II, 126), предстает пародийной  
фигурой; «новое зрень», «раскрытое в мир обновленный» (I, 137), требует  
отказа от всего, связанного с прошлым. Для Кривулина на рубеже 1990-х  
этот отказ означал слом художественной системы.

Антиномическая природа художественного видения 1970-1980-х, в  
котором на одном полюсе находилось стремление к максимальной кон-  
кретности, «физической реальности, видимости, осязаемости»<sup>880</sup> образа,  
а на другом – тяга к аниконизму, к «молчащему говорению, к исихиаст-  
скому плетению словес», обнажающему «натяжения между смыслом и  
вещью»<sup>881</sup>, разумеется, были свойственны не только Е. Шварц и В.  
Кривулину. В поле притяжения этого противоречия находили и многие  
другие крупные поэты эпохи – в частности, О. Седакова и М. Айзен-  
берг.

Мир, отображаемый в лирике М. Айзенберга, – это мир неустой-  
чивых, зыблущихся форм, сущих на грани развоплощения. Первоосно-  
ва реальности – хтоническая, водная, и знаками ее присутствия отмече-  
но все: «Все похоже на подсвеченный аквариум»<sup>882</sup>, «В человеке живет  
вода, и она кипит»<sup>883</sup>. Между разными формами бытия «только рыбы  
замыкают илистую связь» (PM: 10): «Я о тех, чья жизнь глухая / и не-  
долгая – мокра. / Тянется, не просыхая, / между слизнями, червями»  
(PM: 47). Жизнь, оставляющая «липкий след»<sup>884</sup>, кажется всего лишь  
«письмами на воде» (ДПВ: 56). Все в ней сиюминутно и непрочно –  
«вот-вот и хлынет, как из трещин, / мертвая вода» (ДПВ: 28). «В заво-  
дях жизни» (МОН: 64) то и дело появляются «признаки тихого навод-  
нения, / перерождения мер и весов» (PM: 27). Участь героя в таком про-  
странстве – это дезориентированность и растерянность: «Перепутавший  
правое с левым, / темный к ночи, с утра никакой, / и вода, отдающая  
тленом, / почему-то всегда под рукой» (PM: 56).

Острое ощущение близости стихий превращает «травяной улей» бы-  
тия (ДПВ: 58) в «яму с осыпающимися краями» (МОН: 31). Подстерегаю-  
щий человека «тихий обморок грунтовый» (PM: 31) то и дело вынуждает  
его «сердцем прижаться к бездне» (ДПВ: 58). Связь с миром-бездной в ли-  
рике Айзенберга – телесная и «нутряная», явленная через боль и страх:  
«Затвердел подкожный слой. / Колют-колют (оживают) / и проворною иг-  
лой / изнутри перешивают» (МОН: 59). «Человек, побитый молью» (PM:

<sup>880</sup> Ефимова Н. Восьмерка логоса (о поэзии Е. Шварц) // Часы. – 1979. – №17. – С. 170.

<sup>881</sup> Седакова О. Художник и модель. Райнер Мария Рильке – картинки и заметки // 37. – 1976. –  
№7-8. – С. 182-183.

<sup>882</sup> Айзенберг М. Другие и прежние вещи. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 71  
(далее – ДПВ).

<sup>883</sup> Айзенберг М. Рассеянная масса. – М.: Новое издательство, 2008. – С. 16 (далее – PM).

<sup>884</sup> Айзенберг М. В метре от нас. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 75 (далее –  
МОН).

25) – всего лишь «вещь, собранная из тряпья» (МОН: 25), прах, пыль: «надо мне собой остаться / чтобы по полу кататься / пыль густую собирать / в пыль густую собираться» (МОН: 55). «Жизнь без правил» и сопровождающий ее «ужас луноликий» (ДПВ: 74) – это норма. «Ни на что известное не делимое» жизни – равнодушие к ней: «Если полное имя его – отчаяние, / а его уменьшительное – смирение, / пусть простое тающее звучание / за меня окончит стихотворение» (ДПВ: 72).

Переживание тела как полого объема, разрываемого стихиями, определяет понимание любой поверхности как границы. Закономерным образом в лирике Айзенберга существенную роль приобретают разнообразные вестники «иног»: «В море мертвое, стоячее, болотное / собираются подкожные ручьи. / Тьма египетская, месиво бесплотное. // – Мы не духи. Мы не ваши. Мы ничьи» (МОН: 29). Эти промежуточные формы бытия выступают посредниками между вещественным и невещественным, осязаемым и бесплотным: «Он непонятен вблизи, различим вдали. / Контур заметен, облик еще неясен. / Кто он – впервые вылезший из земли, / только сейчас отделивший себя от грязи?» (РМ: 13) Инфернальная «невидимая волокита» (МОН: 91), «где живое или кажется, / человек или мерещится» (МОН: 37), скорее смутно ощущаемая, нежели зримая, выступает маркером неустойчивости бытия, сигналом беды: «Ладья упала за кровать, / и телефон звонит без спросу. / Во всем я стал распознавать / еще неясную угрозу» (МОН: 44).

В мире поэта человек «к необъятной пустоте тонким волосом привязан» (МОН: 82), но одновременно он и сам «пуст» (МОН: 57); «почти впотьмах схватившись с бездной», он ни вовне, ни внутри не может найти точку опоры, поскольку «всюду дыра» (МОН: 69). Мир Айзенберга – это мир рассыпающийся. Воздух в нем «рассечен сабельными ударами» (РМ: 13), «свет расползается на куски» (ДПВ: 41), «Господня мельница» стоит «разобрана» (ДПВ: 71) – «кто понимает – бежать бы ему без оглядки» (МОН: 64). Образ человека тоже предстает фрагментарным: «Он как будто принес этот лик по кускам / и сложил их случайно при нас» (РМ: 23). В таком контексте задача лирика оказывается столь же масштабной, сколь и безнадежной: утверждать связность и цельность бытия вопреки его очевидному распаду: «Снится мне, что я связной // Я связной, а жизнь бессвязна. / И, с душою взапуски, / та отстала, та увязла, // кто куда, а все близки» (ДПВ: 18).

Убежденность в том, что «пекло вот оно – / в метре от нас» (МОН: 70), напрямую сказывается на структуре видения, сориентированного на «истаивание» зримого. Редукция происходит одновременно по многим направлениям, но прежде всего – в направлении звука и цвета. «Голос теряется, уходя в шум» (МОН: 92), «звон высокий, треск сплошной» «в черепной коробке» (РМ: 9) тоже отступают перед тишиной, «глохнет мир со всех концов» (РМ: 28). Кроме того, он «выцветает», все краски превращаются в «недостиганное серое» (ДПВ: 12), «сходят на нет» (МОН: 71): «Воздух бледнее, словно уходит краска / с неба, с деревьев, с тинистого фасада» (ДПВ: 88). Не менее ощутима редукция объема, а вслед за ним – и линии, очерчивающей предмет. «Мягким ластиком смягченные углы»

(РМ: 41) и «наудачу обведенные» контуры (МОН: 14) фактически сводят предмет к «наброску»: «Вроде карандашного наброска / кое-где подправлены углем / слабый свет и серая известка – / их теперь водой не разольем» (МОН: 96). Финальным моментом развоплощения видимого оказывается «помраченный белый свет» (МОН: 68) – «мутный» (ДПВ: 76), блеклый, «сочащийся, как молоко» (ДПВ: 28). Образ распадающегося зрительного поля составляют «пустыни невещественные блики, / а дальше все пробел, прогал, пролет...» (ДПВ: 74).

Глаз поэта, фиксирующий процесс развоплощения, становится особо чувствителен к тому, что существует на грани восприятия. Поэта интересует «проступающий» в явлениях второй план, «твердое очертание», (МОН: 62) vs. утрачиваемая способность его видеть: «Может быть, просто глаза так устроены. / Может быть, это хрусталик стареющий, / и на сетчатке в усилии утроенном / не проявляется *то* еще зрелище» (МОН: 42). В лирике Айзенберга формируется особая метафизика зрения, ориентированная на взгляд, «развернутый испугом» (МОН: 79), блуждающий «в свете необъятных искажений» (ДПВ: 22): «Тридцать лет сквозь видимость и гнилость / взгляды опускаю как весло. / Зрение мое не помутилось, / только пузырьками обросло» (МОН: 77). Преломленный слезой, «поднявшейся кораблем» (МОН: 23), этот взгляд «не замечает» даже главного, фиксируя лишь «расходящуюся волокном» ткань бытия (ДПВ: 42). Упирающееся в ничто, во мрак, зрение и в нем научается различать структурность: «Облако, закрывшее луну. / Шире круг, а темнота просторней. / Корни страха, зрительные корни / трогают слепую глубину» (РМ: 64).

В интерпретации поэта граница зримости есть одновременно и предел осмысления: «Это то, о чем не знаем, никому не говорим. / Это нам незримо. / Это есть у братьев Гримм» (МОН: 65). Пересечение этой черты знаменует выход в область иррационального, формирует восприимчивость, соотносимую с умением чувствовать мир «хребтом и животом» (ДПВ: 78): «Нет, не уходят. Стоят за спиной / мрамор холодный и хруст ледяной» (ДПВ: 73). Поэт фиксирует такое состояние реальности, когда имеющиеся формы чувственности недостаточны, и знание обретается только через боль: «Голова болит. Здоровеет злость. / Не у жизни спрашивать, где была. // Где была, там нужно по вкусу слез / угадать, кто лошадь, а кто овес» (ДПВ: 85). Обступающая темнота влечет за собой «оборотничество» вещей, и новое видение призвано его отразить: «Знаю, что яма ее без дна. / Темные правила не нарушу. / Только б, как оборотня луна, / мехом не вывернула наружу» (РМ: 17).

«Запределность» «черного зрения» (МОН: 42), когда «при затемнении / все очевидней вдвойне» (МОН: 94), обозначает два полюса видимого: «сумрачное» и «блестящее». В мире, где «тень замахивается на тень» (ДПВ: 16), «сумрак» приобретает неожиданные ему качества: он становится «орнаментален» – «петляет» и «меняет рисунок» (МОН: 52) – и «фактурен»: «и воздух сам иссиня-мглист, / с начесом пуховым» (МОН: 54).

Видоизменяется и свет: блеск оказывается «неразличимым, темным» (ДПВ: 53), «бесцветным платиновым» (МОН: 16); «в ослепший мозг заходит свет, / что зрению не брат» (РМ: 39). Полнота зрительного восприятия

соотнесена только с ночной грозой, делающей очевидной «кромешную тьму» «до последнего листика» (РМ: 39). Развоплощенная реальность, увиденная в «громе и ночном блеске», в последний раз предстает как целое, но это оплачивается утратой восприимчивости: «Виды оробевшего подлеска, / грифелем осыпанные, мелом. / Все они остались невредимы, / в слепнущем зрачке соединяя / несоединимые картины: / темная – подробная – цветная» (РМ: 65).

Обеззвученный и лишенный форм мир сводится к осязанию, к «невесомому ртутному холоду» (МОН: 46). Реальность раздражает, тяготит: «День марлевой ложится на лицо, / а вечер марлевой повязкой» (РМ: 67); «лихорадка трогает сухожилия, / паутинкой бегаем по лицу» (ДПВ: 47). Возможность осязать оказывается неотделима от тревоги («Дым не кончится, тревога не отселится. / <...> / Проходите, ничего не трогая» (РМ: 13)) и непреодолимого страха («Но шуба все еще цела / и в темноте страшна на ощупь» (МОН: 76). «Ужас, ужас луноликий» (МОН: 74) не компенсируется даже тем, что осязание абсорбирует чувственную память; существование в «полиявшем» мире предстает как репетиция небытия: «Человек куда-то в лесу прилег, / обратился в слух, превратился в куст. / <...> / И во сне, свой каменный ход храня, / собирает тело в один комок. / У него билет выходного дня / в боковом кармане совсем промок» (ДПВ: 90).

На рубеже 1990-х и 2000-х гг. основания художественного видения снова изменились. Связано это оказалось с противодействием принципам порождения образов в медийной среде. В информационном обществе возникла «тенденция предъявлять мир, который уже не схватывается непосредственно, через различные опосредования»; при этом принципиальная невозможность упорядочить сообщения внутри «спектакля» фактически свела на нет различие истинного и ложного<sup>885</sup>. Как свидетельствует медиа-аналитика, современные средства массовой информации не отражают, но порождают реальность, одновременно выступая средой ее «конечных» интерпретаций. В ситуации принципиальной отчужденности от истины складывается «общество подозрения», в котором недоверие к любой репрезентации оказывается нормой существования. Как отмечает Б. Гройс, в поле, где «знаки образуют бесконечный поток, не поддающийся ни обзору, ни контролю», «субмедиальное» пространство предстает как среда страха, поскольку «никакая деконструкция видящей субъективности не способна затронуть субъективность показывающую»<sup>886</sup>.

Возникающая в такой системе координат визуальная культура оказывается культурой фрустрации, ибо механизм отчуждения закладывается уже в сам строй зрительного образа. Видение, программируемое «обществом подозрения», заведомо разорвано. Прежде всего это проявляется в доминировании «процессов рассеивания изображения, исчезновения образов, ухода их в тень»<sup>887</sup>. Не менее очевиден и отчуждающий потенциал клипо-

<sup>885</sup> Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Изд-во «Логос», 2000. – С. 26, 112.

<sup>886</sup> Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. – М.: Художественный журнал, 2006. – С. 29, 26.

<sup>887</sup> Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. – М.: Ad Marginem, 2004. – С. 5.

вого мышления: «Клип и клиповое пространство предполагает выход на авансцену дискурса истерика, <...> для коего символический план травматично рассогласован с зиянием реального»; «потребитель клипов <...> прикован к ускользающему, недостижимому предмету вожелания, предмету боязни»<sup>888</sup>. Наряду с фрагментарной структурой медиа-образа еще одним фактором отчуждения оказывается его интерпретативная «препарированность». Закономерным образом стекло, призванное «разделять две среды, самостоятельно не существующая»<sup>889</sup>, оказалось одной из самых продуктивных метафор эпохи. Однако именно потому, что в «обществе спектакля» «все представления являются неустойчивыми», логику медиа стало возможным «переиграть», соединив «деиндивидуализированный опыт» и «индивидуальное переживание»<sup>890</sup>.

Попытки такого рода оказались связаны с изменением творческих стратегий. Если в поэзии 1970-1980-х акцент был сделан на балансе представимого и непредставимого, то в поэзии 1990-2000-х он оказался связан с поисками эффекта «присутствия». В художественном сознании возобладала мысль, что сфера «подлинного» – это сфера «присутствия», а не рефлексивных операций с образом. Поскольку же самый действенный способ уловить и передать присутствие – это фотография<sup>891</sup>, именно она и стала новой семиотической моделью, определяющей принципы построения образа. Поэт рубежа веков оказался «заворожен желанием остановить жизнь в бесконечном количестве моментальных словесных снимков»<sup>892</sup>; при этом в некоторых случаях фотография стала не просто увлечением, но и сферой профессиональной деятельности. Таким образом, если в первой трети XX века стихоряд корреспондировал с единицами киноязыка<sup>893</sup>, то неомодернизме он стал соотноситься с фотографией как «главной художественной формой»<sup>894</sup>.

Разумеется, предметом особого художественного интереса оказалась в этой связи та парадигма восприятия фотообраза, которая настаивала на его «нерепрезентативной» сути, на эффекте реальности, не опосредованной никакими кодами. В частности, одним из ориентиров, близких новой эпохе, стала концепция Р. Барта, с точки зрения которого для перевода реальности в фотоснимок «нет никакой необходимости разбивать эту реальность на единицы и создавать из них знаки, отличные по субстанции от распознаваемого с их помощью объекта, нет никакой необходимости помещать между этим объектом и его изображением посредствующую ин-

---

<sup>888</sup> Голышко-Вольфсон Д. Социальная и психоаналитическая функция клипа. URL: <http://anthropology.ru/ru/projects/media/seminars/20020522/socpsy.html> (дата обращения: 07.04.2012).

<sup>889</sup> Бавильский Д., Указ. соч., С. 154.

<sup>890</sup> Аронсон О. Медиа-образ: логика неуникального // Синий диван. Вып. 14. – М.: Три квадрата, 2010. – С. 106, 102.

<sup>891</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 113.

<sup>892</sup> Воденников Д. Здравствуйтесь, я пришел с вами попрощаться. – М.: Гаятри, 2007. – С. 94.

<sup>893</sup> Тименчик Р.Д. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodecim Iustris*: Сб. статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Таллин: Эсти раамат, 1982. – С. 136-139.

<sup>894</sup> Джеймисон Ф. Репрезентация глобализации // Синий диван. Вып.14. – М.: Три квадрата, 2010. – С. 15.

станцию кода»<sup>895</sup>. Снимок – это «сама реальность», над которой надстраивается ряд коннотаций; задача фотографа – в том, чтобы обнажить «парадоксальную природу» фотоизображения.

Близкая если не в деталях, то в общем пафосе теория З. Кракауэра в некоторых своих составляющих также стала семантической «рамкой» нового художественного сознания. Для исследователя фотография ценна тем, что хранит в себе «неинсценированную реальность», подчеркивает «элементы случайного, неожиданного», благодаря чему оказывается способна «передавать ощущение незавершенности» бытия и свойственной ему «смысловой неясности»<sup>896</sup>. Эти признаки оказываются акцентированы уже в эссе И. Бродского середины 1980-х гг., где фотографирование и проявление пленки выступают метафорами «месмерической ясности» творческого сознания, делающего все, чтобы мгновение «жило, чтобы оно не было забыто», даже «когда все актеры сойдут со сцены»<sup>897</sup>.

Неудивительно, что в 2000-е гг. появляется уже целый ряд работ, устанавливающих прямые параллели между поэзией и фотографией. В частности, в эссе П. Настина предпринимается попытка, оставив за скобками метафорические взаимоотношения, попробовать найти «сущностное сходство-сродство» поэзии и фотографии. Таковое усматривается в «остранении факта», в «преодолении инерции восприятия»: «Поэзия и фотография останавливают вещь (предмет или речь) среди (в пространстве возможных отношений – рамка синтагмы, рамка снимка) вещей, чтобы дать ей развернуться в нашем сознании»; и там и здесь имеет место «стягивание факта (предмета, речи) в точку, вычленение его из <...> слепого пространства автоматического восприятия с последующим развертыванием в ином (мыслимом) пространстве»<sup>898</sup>.

В таком контексте фотография – это, по выражению А. Уланова, «объяснение мира как интересного», сущего вне пространства человеческих ожиданий: «Нестандартное может обмануть, подвести. Ожидаемому не сделать столько плохого. <...> Возможно, в мире неожиданно нельзя жить. <...> Но в нем интересно находиться»<sup>899</sup>. «Интересность» создает иллюзию выхода в додискурсивное поле речи: «Фотография – наш ответ вещам на их языке. <...> Все предметы – события. Себя и нас. Но фотография не останавливает предмет. Она помогает предмету разомкнуться»<sup>900</sup>.

Бытие между «остановкой» и «размыканием» предмета оказывается лейтмотивом современного фотографического дискурса. «Что делает фо-

<sup>895</sup> Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 379.

<sup>896</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 43-45.

<sup>897</sup> Бродский И. В полутора комнатах // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 328.

<sup>898</sup> Настин П. Точка с запятой: поэзия и фотография // Абзац: альманах. – М.: Проект Абзац, 2009. – С. 110-111.

<sup>899</sup> Уланов А. Приближаясь к фотографиям // РЕЦ. – 2009. – № 57. – С. 53.

<sup>900</sup> Уланов А. Вини Булок. Андре Кертеш // Абзац: альманах. – М.: Проект Абзац, 2009. – С. 121.

тограф, не делая ничего?» – задается вопросом Н. Кононов и указывает на пребывание снимка в «сияющей щели между процессуальным и событийным»: это зрелище – «между», «оно – кочует», обозначая «слияние Прошедшего (однажды случившегося) и Прошлого (происходящего постоянно)»<sup>901</sup>. Фото, как и поэтический текст, «зримо воплощает работу культуры», в которой «внешнее» время сталкивается с развернутым временем созерцания», а «ставшая длительность мгновения вбирает *состояние* мира и человека»<sup>902</sup>.

В этом смысле фотография ценна для современного состояния культуры тем, что открывает возможность уйти из скомпрометированного мира информации в мир события, перейти с уровня *наблюдателя* на уровень *зрителя*, учитывая, что «наблюдатель предполагает наличие когнитивных инструментов», а «свидетель свидетельствует, вовлеченный в круговорот событий»<sup>903</sup>. Стремление вернуться в сферу «подлинного» так реорганизует пространство современной поэтической книги, что в фотография в нем нередко «не просто является полноценной частью» интермедиального целого, но «находится в диалоге с его текстовой частью», продуцирует «постоянный обмен смыслами»<sup>904</sup>. Оказывает она воздействие и на сам характер художественного видения.

Фотография как модель визуальности оказывается обращена против симулятивного и фрагментированного мира, утратившего соизмеримость с личностным бытием. Это поле общей меры, попытка восстановления реальности как целого. В пространство актуальности тем самым вовлекается несколько семантических аспектов. Важнейший из них является «неидеологизированность»: фотография – это личное «свидетельство», сопротивляющееся любым попыткам навязать реальности ту или иную структуру. В оттепельную эпоху фотография оказалась «самой органичной формой демонстрации восприятия мира вне мифа»; тот же самый порыв к «реальному», к тому, что «привычно и уже перестало восприниматься»<sup>905</sup>, характеризует и предпочтения нового века.

«Неидеологизированность» обусловлена редукцией понятийности, сведением семантики к конфигурации элементов на поверхности видимого, за которой ничего нет. В фотографическом образе «значение лежит на поверхности», и именно это позволяет ему быть метаязыком, надстраивающимся над вербальностью: «технические образы» актуализировались тогда, когда стал очевиден «кризис текста» и стало насущно его «прогрессирующее расколдовывание»<sup>906</sup>. В свою очередь, «расколдовывание» становится возможным потому, что в целостности фотографического образа

<sup>901</sup> Кононов Н. Критика цвета. – СПб.: Новый мир искусства, 2007. – С.310, 245.

<sup>902</sup> Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – С. 50-51.

<sup>903</sup> Подорога В. Событие и масс-медиа. Некоторые подходы к проблеме // Синий диван. Вып. 14. – М.: Три квадрата, 2010. – С. 43.

<sup>904</sup> Голубкова А. Магия словесного жеста // Абзац: альманах. – Вып.4. – М., 2008. – С. 19.

<sup>905</sup> Хренов Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: проблемы поэтики. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 57, 44.

<sup>906</sup> Флюссер В. За философию фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – С. 6, 12.

заключено «домодернистское» доверие к пластике вещей, вера в гармоничность и осмысленность мира<sup>907</sup>.

Этот комплекс представлений оказался выражен уже в работах А. Парщикова и А. Монастырского. Фотокамера, в интерпретации Парщикова – «один из самых важных инструментов понимания», открывающий свойственный реальности «драматургический» потенциал и делающий «управляемой» «границу между изображением и реальностью». Мир съемки – это мир, в котором «формы – природные или искусственные – находятся в ожидании, что их обнаружат и поймут»; это «вещи, переходящие во время из безвременья»<sup>908</sup>. У Монастырского фотография – повод для осмысления проблемы репрезентации, установления связей между художественным событием и его документацией. Вместе с тем фотография даже в своей «пустотности» обнаруживает способность репрезентировать «свершившееся ожидание». Изображая, фотография указывает на неизобразимое, проявляя тем самым, потенциал «самостоятельной метафоричности»<sup>909</sup>. Таким образом, для художественного сознания рубежа XX-XXI веков «фотографии не интерпретируют реальность», но «представляют реальность как шифрованную»<sup>910</sup>. Эта предпосылка оказывает решающее воздействие на поэтическую форму, и она же делает возможным появление фотографий в книге стихов.

В творчестве П. Настина взаимодополнительность поэзии и фотографии мировоззренчески мотивирована. Мир П. Настина – мир с «погрешино-стью», с неустранимым изъяном, что проявляется прежде всего в отчужденности героя. Отделенный от самоосуществления пеленой забот, он «тяжелеет бременем / предметов теряет высоту / ржавеет вместе с храмом»<sup>911</sup>, «принимает ванну и читает арто на автомате»<sup>912</sup>. Как следствие, герой оказывается отягощен грузом ускользающего прошлого, его «годами не растворенными комками»<sup>913</sup> и навязчивыми возвратами к значимым деталям: «левое крыло правое крыло /<...>/ какое крыло сломано у того грача / в <2008>» (П).

Существование «между усталостью от дел и новыми делами» (ЯЖ: 66) едва ли не всю жизнь превращает в «несостоявшееся прошлое» (ЯЖ: 66); устойчивыми скрепами бытия оказываются только воспоминания о поворотных событиях: «а вспомни скверные сырые сигареты / австрийские смешные пачки johnny /<...>/ ты говорила о волшебных облаках / о том

---

<sup>907</sup> Новиков Т. Тайный культ // Новиков Т. Новый русский классицизм. – СПб.: Palace Editions, 1998. – С. 26.

<sup>908</sup> Парщиков А. Беги и поймай // Комментарии. 28. – М., 2009. – С. 244, 246.

<sup>909</sup> Монастырский А. Семь фотографий // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда: Pastor Zond Edition, 2010. – С. 41-47.

<sup>910</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 119.

<sup>911</sup> Настин П. Язык жестов. – М.: ОГИ, 2005. – С. 87 (далее – «ЯЖ»)

<sup>912</sup> Настин П. [Стихотворения]

URL: <http://www.polutona.ru/?show=nastin> (дата обращения: 12.07.2012) (далее – «П»).

<sup>913</sup> Настин П. [Тяжелые бабочки].

URL: <http://nastin.livejournal.com/916004.html> (дата обращения: 12.07.2012)



что в городе осеннем / не может ничего случиться с нами / кроме счастья» (ЯЖ: 22).

Закономерно, что образ человека в поэзии П. Настина оказывается лишен целостности, выстраивается на противоречии бытийного и бытового: «сегодня мера / человека / не человекомера» (ЯЖ: 97). Отчужденное существование сводит его к функции, к памяти о том, «как правильно покупать сигареты /<...>/ консервированный зеленый горошек /<...>/ кожаную осеннюю обувь» (ЯЖ: 54). Погруженный в «нумерологию автобусных билетов» (ЯЖ: 78), герой осознает себя «стеклянным / оловянным / серым / и деревянным» (ЯЖ: 31). Вместе с тем он оказывается беззащитен перед подлинностью бытия, его «сердце уже не держит удар» (ЯЖ: 97): «ходят криво / криво смеются / похожи на мотки / ржавой проволоки / ее не распутать / ломается в руках // и я тоже ломкий / и ты» (ЯЖ: 36). Стремление перестать быть «необитаемым остовом» (ЯЖ: 97) актуализирует «сгушенность» переживания, метафизически углубленное созерцание, делает внятными «журавлиный рассветный танец / и любовные песни серых неясней / приглушенные иначе невыносимой / для человеческого сердца / нежностью мхов целая» (ЯЖ: 19).

В эссеистике поэта нестяженность разных сторон бытия, его сущностная фрагментированность получила соотнесенность с «чувством божественной комедии». В интерпретации П. Настина это чувство «от-падения» от бытия, «чувство метафизической тошноты в осознании того факта», что сущее – это «отдельные и конечные вещи, связанные в непостижимое ... единство», за которым стоит Бог, видящий «вещи вне антиномий»<sup>914</sup>. «Комедия финальных отдельностей» мотивирует ироиколический строй высказывания, обуславливает закономерность травестирования любой темы, включая тему неустойчивого положения человека в мире: «зачем ешь тук нас / мы все равно умрешь / зачем ты любишь от / бессилия на волос / зачем еще звучит / на холоде наш голос / мы безъязыкий ты / зачем молчишь / неужто спишь» (ЯЖ: 42).

В мире П. Настина несовершенство человека – неотменимое условие бытия. Соответствие заданным координатам осознается поэтому как источник личностной силы. «Опыт смерти» наполняет жизнь смыслом, позволяет различать важное и неважное», оказывается «дороже любого имущества, обладания, власти». Переживание конечности раскрепощает, переживается как счастье: «раквина аргонавта / разбилась / о бетонную ступеньку / к счастью / человек смертен» (ЯЖ: 46). Жизнь, увиденная в свете «облегчающего обстоятельства своей быстротечности», обнажает «глубокую нравственную извращенность мира», в котором «все наперед прощено», но она же делает значимым «вечное возвращение», «утяжеление» бытия ответственностью<sup>915</sup>. Сознание тщетности не обесмысливает жизнь, но придает ей метафизическую перспективу: «ты был песок / ты был песок / весь в песчинках» (П).

<sup>914</sup> Настин П. [о чувстве божественной комедии].

URL: <http://nastin.livejournal.com/839749.html> (дата обращения: 12.07.2012)

<sup>915</sup> Настин П. [вечное возвращение нищие попытка понимания // концепт].

URL: <http://nastin.livejournal.com/810435.html> (дата обращения: 12.07.2012)

Художественный мир начинает строиться на резком контрасте нищеты смерти / уязвимости живого. В лирике П. Настина снова и снова варьируется мотив смерти как «овеществления», исчезновения тайны: «Отвернись, не смотри, как трепещут перья / на мертвых утках на волноломе /<...>/ Отвернись, не смотри, как замерзнет лебедь» (П). «Неспрятанность» смерти делает ее по-будничному «досягаемой»: «корни растут вниз – догоняют уходящих все глубже в землю» (П), позволяет осознавать себя лишь «лепетом / и недоделоколом / в остывшем горле / мертвого кота» (ЯЖ: 69). На этом фоне остро звучит мотив хрупкости жизни: «котенок перебегает четырехполосную дорогу /<...>/ сердце почти останавливается: собьют или не собьют?» (П) Текст выстраивается как заклинание: «дожить до весны / доживать до весны / доживем до весны» (П). Первостепенное значение приобретает встроенность в природный ритм: «как видишь / разрез готов / грудина рассечена // просто войди / зашей за собой // свой янтарный январь / свой лохштэдский лес» (П).

«Быт и право / быть себя» (ЯЖ: 51) вводит в художественный мир П. Настина тему воли, рассматриваемой как сила, стягивающая мир воедино: «воля – собирательница»; благодаря ей «любое живое понимается как живое в силу своей способности свидетельствовать о себе ... своей цельностью-собранным»<sup>916</sup>. Вне этой волевой «самостоятельности» «из вещей торчат кости текстов» (ЯЖ: 40), «западают клавиши рождества» (П), мир предстает рассыпавшимся на нестыкующиеся сегменты: «за черепной коробкой передач / остался мир / нарезанный в газеты / в прозрачных ломтиках / событий со слезой» (ЯЖ: 59). Однако и это волевое самоутверждение наталкивается на неспособность сказать, «чем нарезанный хлеб сочится: воздухом или кровью» (П), выступить в роли творца своей жизни: «в ноль обезножив каплет сухо боль / в суставах лишним ломких расстояний» (ЯЖ: 93). Сознание упирается в «серебристый ноль», в тщетность «мышинных помыслов о сыре»: «дело не в вещах / а в [божьем промысле / относительно вещей] / а промыслы у нас / не на подъеме /<...>/ все дело видно катится к тому / что черта лысого» (ЯЖ: 96).

Мир, где «ничто ничему не противоречит» (ЯЖ: 79), находится в состоянии «полураспада». То же состояние переживает и слово: «я связываю слова в слова / смысла в этом почти никакого нет»<sup>917</sup>. Говоря «на непрерывно живом умирающем языке», приходится искать «еще не найденное слово» (П). Семантика текста перестраивается. В лирическом стихотворении обнаруживаются неполнота обусловленности одного образа другим, «пропуски» в структуре метафорических построений. «Нелинейность» приводит к «разрывам» между «образной» и «интерпретативной» частями текста, создает эффект «закрытости» высказывания: «соединив руки / запоминаем / древние загадочные / приметы растений / но раскрыть книгу / можно лишь там / где упала ласточка / возле телеграфного столба» (ЯЖ: 75).

---

<sup>916</sup> Там же.

<sup>917</sup> Настин П., Максимова И., Паламарчук Е., Тишковская Ю. РЦЫ: ВНУТРИ. – Калининград, 2007. – С. 10.

Тот же эффект создается и присутствием многосубъектности, в которой отношения между отдельными «голосами» лишь намечены: «спрогнозировано [только восточный ветер / меняет планы] на завтра быть ровно в / например восемнадцать тридцать [но / как выбраться из интермиттирующей / непоследовательности желаний]» (ЯЖ: 85). Текст «мерцает», стремится «отворачивать лицо за пределы речи» (П). Пребывание автора «по ту сторону» распавшейся реальности и некоторые смысловые связи переносит туда же. В стихотворении возникает эффект неполноты смысловой обусловленности, «непрозрачности» ассоциативных ходов. Именно в этом контексте появляется тема «фотофортификации» (ЯЖ: 18) как способа компенсировать ограниченность слова.

Фотография изначально тяготеет к «смысловой неопределенности», поскольку отсылает к бесконечности бытия, к ее «неинсценированности»<sup>918</sup>. Неудивительно, что в поэзии Настина появляются прямые отсылки к словесно невыразимому: «В такую погоду зрение не конвертируется в письмо, / разве что грубыми знаками самых простых слов. /<...>/ Серебристая вода, серебристый песок, серебристый воздух» (П). «Существо фотографии раскрывается не в схваченном мгновении, но в завершенном процессе кристаллизации мгновений в образ»<sup>919</sup>. В лирике П. Настина предмет дан в «парадигме» состояний, как бы «размазан» во времени: «выбирай в пустопосудной лавке / пустяки и фарфоровых балерин /<...>/ от ископаемого мановения плиссира / меж лепестков пропеллера / за лет до ископаемого взлета» (П).

Фотографический образ всегда предполагает превосхождение возможностей зрения – «камера скрывает наготу глаза, вооружает его», «диктуя реальности свои условия»<sup>920</sup>. В поэзии Настина постоянно звучит мысль о том, что «настоящая» реальность «дальше чем мой взгляд», что принуждает снова и снова всматриваться в реальность: «я смотрю во все глаза / за оконное стекло / за которым ничего» (П).

Такая «точечная» сопряженность фотографического и словесного открывает взгляд на принципиальную «двуязычность» творческой деятельности П. Настина, где взаимная «непереводимость» кодов соседствует с типологическим сходством в принципах построения художественного образа. Сходства, разумеется, носят самый общий, структурный характер.

В частности, и в фотографиях, и в текстах нередко появляются «стирали», «винты». В фотоработах<sup>921</sup> это композиционный принцип, позволяющий выявить сочетание в объекте покоя и движения, завершенности и бесконечности. Он предполагает «головокружение», медитативное «вживание», установление с объектом «ты»-отношений. В лирических текстах близкая логика может быть усмотрена в частых рефренах, в построении

<sup>918</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 43-45.

<sup>919</sup> Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – С. 50.

<sup>920</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 121.

<sup>921</sup> Интернет-страницы:

URL: <http://hier0.ru/Trishna> (дата обращения: 12.07.2012);

URL: <http://fotki.yandex.ru/users/pavelnastin> (дата обращения: 12.07.2012).

текста на расширении круга деталей, «вращающихся» вокруг одного образа: «необрезанные деревья / поголовно пронумерованные в январе / с чужих слов / знали такие слова русского языка / так жгли что не донесли / молчали видели виды / скрывались под воротник стыда / вещи стоят посреди имен / как корабельный лес» (П).

Этому балансу в работах П. Настина противостоит принцип «*интермиттенци*», перебоя ритма. В фотографиях он наиболее наглядно проявляется там, где композиционно связанные объекты обладают разной пространственной ориентированностью и разными ритмами. Образный строй работ такого рода оказывается проникнут драматизмом, репрезентирует смятение. Лирика реализует тот же принцип, когда в ней выявляется параллельное развитие нескольких сюжетов с разной скоростью протекания, неодинаковой «прописанностью» и резкими смысловыми переходами:

неприкосновенный  
мышь терпения заспала  
запас  
облаков \ зрения \ дыхания \ ледяной крошки \ тишины  
живу уже не свою \ без страха  
слоисто-кучевые ручной вязки  
как прощать рассказы  
проводить  
забыть \ с горы -- непростое, незабытое (П).

Между полюсами композиционного *покоя* и *смятения* можно выделить присутствие развоплощенных вещей. П. Настин, испытывая явное тяготение к мотиву *vanitas*, находит для него зримую пластическую форму: вещь, «схваченную» в состоянии полураспада. В поэзии этот принцип может быть усмотрен в «оборотничестве» речевых клише, в наложении грамматических конструкций, создающих «компрессию» смысла. «Фотофортификация / пустых фотомыслей» (ЯЖ: 18), таким образом, оказывается нацелена на сбережение «присутствия»: «корни растут вниз – догоняют уходящих все / глубже в землю // корни <...> питают свет соками тьмы и глухой тишины» (П).

В творчестве Г.-Д. Зингер, поэта и фотохудожника<sup>922</sup>, связь между разными областями художественной деятельности заявлена тематически, через концепт «зрения»: «Nikon, не отступи / отческих ядер, / хотя спасти свою тварь, / хотя / зрения субъектив / дан мне вовсе не зря»<sup>923</sup>. Замена объектива «субъективом» здесь программна и мотивирована попыткой поймать «движение воздуха при смене кадра» (37), «представить взгляду полную развертку» вещей (64), выпадающих из поля восприятия. В основе образной семантики Зингер – то качество фотоизображения, которое заставляет видеть в нем «парадокс реальности, конституированной как

<sup>922</sup> Страница с фотоработами: Gali-Dana's photostream [сайт].

URL: <http://www.flickr.com/photos/crivelli/> (дата обращения: 12.07.2012).

<sup>923</sup> Зингер Г.-Д. Хожение за назначенную черту. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 244 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

знак»<sup>924</sup>, – реальности, которая превращается в отсутствие и в связи с этим нуждается в «репрезентации» как средстве продлить бытие<sup>925</sup>.

Исходная художественная интуиция Зингер – ощущение сжатости, «переуплотненности» реальности, что влечет за собой и ограниченность миропознания, и условность любого решения. Неслучайно основными концептами, с которых начинается развертывание мотивной системы, оказываются здесь «непонимание» и «недоумение»: «Совершенство непонимания – / единственно доступное нам совершенство» (119); «Главным для нас было и остается / из всех киноискусств – недоуменье» (219). «Смятение» предстает неустранимым свойством бытия, условием созерцания, перемещающим в поле «истины»: «Так я недоумение почать / все силуясь, всматриваясь в них недоуменно, / вперяясь в старческие лица хилых роз, / пока их сухой не одолеет» (65).

Неопределенность созерцания отражается в двойственности действия, неизменно возвращающегося к развилке возможностей: «я гранильщиком быть не хочу, / не хочу я быть гранитом, / не хочу я быть гранатометом, / гранатом не хочу я быть, / но нежеланье мое гранит меня и ограняет, / сам я на страже стою как осьмигранник себе» (55). Невозможность одновременно «сказать то и это» приводит к попытке «то и это подумать» (147): «Столь многие есть пути, / неведем, по какому пойти. / Помышления столь многие есть, / неведем, что и подумать / <...> / Покуда следуешь за мысью-то по древу, / паскуда скачет то направо, то налево» (48).

Стремление совместить все «возможные миры» программирует альтернативность текстового развертывания: «Здесь я точка моего исчезновения. / [Я пребываю в точке исчезновения меня.] / [Я нахожусь в исчезновения меня точке.] / Мое пребывание в ней давно окончено [завершилось], / мое пребывание в ней продлится годы» (56). Слово, которое способно «двумя стволами разветвить крону» (53), видится наиболее адекватным этой многолинейной реальности, и оно же убеждает в обесцененности очевидных смысловых ходов: «А много ль смысла есть в правдивейшей детали? / <...> / Риторикой смущенные умы / не различают цвета тьмы тюрьмы сурьмы» (27).

В этой связи в лирике Г.-Д. Зингер появляется оппозиция «невежественного» (163) и «спятившего» (245) зрения. «Невежественное» зрение нерелективно принимает данность, которая неизменно обманывает чувства: «И тогда, чтобы это увидеть, / <...> / нашли они образ розы червленной алой / и на свету рассмотрели, близко к глазам подносили, / но тогда алычой червивой он им показался» (44). Зрение «спятившее» обращено к тайному, спрятанному под поверхностью вещей: «Хрусталик невинный в триста карат / донца упрячет без век / радужку клада гробницы зевок / прозрачной ладонью прикрыв от зевак / небес прозрачней стократ» (158). Увидеть – значит пройти через опосредование «сумраком» бытия: «Сумрак растет, как шкаф в уме прорастает, / в степень кубическую возведен, упрочен, степенен» (39).

<sup>924</sup> Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 119.

<sup>925</sup> Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – С. 32.

Зрение, устремленное к скрытой стороне реальности, приобретает необычные свойства – в частности, способность быть «симметричным» темноте: «в виду воображаемых осей / симметрии в строении тьмы и ока, / сомнение мое, побудь со мной» (64). Полюсами в этом его преображении оказываются, с одной стороны, «сияющая взвесь» вещей («В пробирке изпод валидола / слюда звенит мушиных крыл /<...> / Пусть в трубочке стеклянной / закон гармонии и красоты всемирной восторжествует» (52)), а с другой стороны, – их «стеклянная мгла» («Свет жалостный себя ли обретает в стеклянной мгле / и там – в сиюминутных чешуйчатых оцепенелых бегствах / ударом замутненных отражений, дробимых на сияния» (85)).

Балансирование меж тем и другим обнаруживает «интроспективную» природу видения: «Ревматические зрительные трубки / медленно обращаются в себя, уходят вовнутрь» (72). Та же обращенность в себя обнаруживается и в вещах: «зрачок астры зрачок яблока зрачок поздней ягоды / ныне не суетливый / медленно сворачивается / собственным сиянием замутненный» (72). Интроспективность, в свою очередь, опосредует зримое воображением, создавая возможность «смотреть наизусть» (133) и «читать наощупь»: «И убеждаешься воочью, / читая наизусть, наощупь, / что боль озвучила висок, / а вечер обернулся ночью, / безвиден, тютчев и высок» (235). В этом видении через память открывается природа «щастья»: «Подумаешь: что щастье! Ведь оно / природы межеумочной в природе / живой и мертвой, стало быть, кино / глухонемое или что-то вроде» (128-129).

Закономерно, что в текстах Зингер «очес слепая слюда» (71) в полной мере «опрозрачивается» лишь тогда, когда вещи увидены не впервые, а вторично – в «зеркале отдаления» (161). В этом случае они предстают как элементы некоей истории, как «изложения» самих себя: «изложения были дымчаты, подвижны, знакомы. / томно так, опалово, опально / сумерки мугились рассудком. / <...> / непременно запомнить: / небывшие заправки препинанья, / смиренные рукава объятий, / небольшие овалы с подсветкой / в стволе кремнистой пыли» (162). В устремленности к таким «сквозным воспоминаньям» (150) «зрак съеден зраком» (202), но именно это делает возможным проникновение внутрь зримого, «раздвижение недр» бытия: «По корневой системе ясеня и кедра / и низвергаем-ся, и песенку поем / в согласьи с пламенной клепсидрой / недвижность струй ея в себя вобрав» (203).

Поэтика А. Глазовой, в той мере, в какой в ней есть установка на «очевидность тайны и тайну самой очевидности»<sup>926</sup>, тоже может быть рассмотрена как ориентированная на «фотографический» код. «Фокус восприятия и воли», благодаря которому «остановленное “внешнее” время сталкивается с развернутым субъективным временем созерцания»<sup>927</sup>, типичный для фотографа<sup>928</sup>, в поэтическом тексте создает такую сосредоточенность видения, которая вынуждает критику сравни-

<sup>926</sup> Магун А. Интериоризация слова // Глазова А. Петля. Невполовину. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 8.

<sup>927</sup> Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – С. 90, 51.

<sup>928</sup> Значительная часть записей в блоге А. Глазовой связана именно с фотографиями: URL: <http://www.aagg.livejournal.com> (дата обращения: 03.07.2012).

вать его с «подправленной в программе Photoshop цифровой фотографией, запечатлевшей что-то эфемерно-притягательное, не оставляющее следов на взыскательной сетчатке»<sup>929</sup>. Неслучайность этой параллели подтверждается при обращении к анализу «феноменологического» строя образности.

Главная предпосылка образного сознания в лирике Глазовой – переживание растождествленности вещей, в которых не согласуется даже очевидное: «не сложить в одно две половины. // как в середине / ровно неполовину / лежит в себе дважды сплетенное сердце, камерный зачехленный квартет. / <...> / если есть середина, то не сквозь рот и крестец растет ее хорда»<sup>930</sup>. Мир, который «давно потерял всякий центр сосредоточенности», в котором не за что «удержаться» (91), вызывает сомнения в «эмпирической реальности» (118), учит «чувствовать пропуск между собой и собой» (33). Стремление «научиться нашей мере» (120), понять, «где оно, житие-бытие» (132), делает главной добродетелью готовность свести на нет собственное присутствие: «если встанешь, упрямо упершись, и опустишь горячую руку, / только потянется след от тебя / пока не останется следа. // удержать руки. вдохнуть отпечаток с ладони. / и стереть себя за собой» (45).

«Воздух черчен прямой правотой», но в мире без ориентиров «свернуть, повернуть, и не сбиться» (68) невозможно. Мир – лабиринт, где неизвестное – за каждой дверью: «даже если в окно постучат, / не ходи в эту дверь. / там за дверью еще неизвестно какая – / может, мерка, а может, прямая» (80). Все попытки «тянуть нитку» и «метить дорогу» (72) заведомо обречены; однако стремление, вопреки очевидной опасности, «разрезать веки суровому сфинксу» (43) не исчезает, вынуждая искать пути «опрозрачения» бытия. В художественном мире Глазовой все они связаны с редукцией «книжного» в чувственном восприятии: «смотри без бумаги живут как не вещи – / заполняя лицо от ладони к ладони / <...> / ты падал лицом о стекло но ты видишь теперь по-другому» (89). Это «по-другому» заставляет переоценить и книги, в которых «вместо лампы и солнца» «вращается глаз» (24); теперь это – опустошенные, рассыпавшиеся послания из прошлого: «там, где пыль и песок / истошили друг друга, рассыпаются в пепел ржавый / сургуч из бутылки» (87).

Выход к новому зрению требует аскетического жеста: «чтобы не быть ангелом <...> глаза крылья поры закрой» (93), «закрой глаза и смотри» (112); только так обретается «сердцевина», «из которой ты будешь сеять и жать, сеять и жать» (93). Если ранее героиня «видела, как видит масло, сплюснутое с двух сторон субстратами вещества, т.е. ни шайтана» (53), то для нового видения «открыты все друзья» (102), «явления приходят сплошь стереоскопические, с двойной нагрузкой: сон,

<sup>929</sup> Голынько-Вольфсон Д. [Рец. на кн.: Глазова А. Пусть и вода. – М.: Новое литературное обозрение, 2003].

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/golynko-volfson-o-glazovoi/dossier\\_1967/](http://www.litkarta.ru/dossier/golynko-volfson-o-glazovoi/dossier_1967/) (дата обращения: 12.07.2012).

<sup>930</sup> Глазова А. Петля. Неполовину. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 137 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

явь» (117). Острота восприятия такова, что «свет разгребашь, как каштаны в огне» (20), «строгаешь заостренным ухом / еловую плоть <...> наискось режешь смолу» (46).

Метафорика, связанная с репрезентацией нового видения, строится на нескольких ключевых уподоблениях. Одно из них – «прободение» плоти вещей, акцентирование «продырявленности» мира: «над твоими огнями / не равнина, дыра / <...> / в дыре прорезь / воздух выколот (глаз)» (17); из «лишней складки мозга» образы «сыплются, как из / прободения, как из однобокого рога избытия...» (119). Пути зрения – это некие «трубки», «пропиленные» в недрах бытия. На одном полюсе этой параллели – «колодец»: «синий, спрятанный *под языком* и в колодце зрачка, и вьется как птица» (104); на другой – «телескоп»: «темнеет / слуховое окно / в мой подозрительный зрачок / <...> / мой сосуд, телескоп с зеркалами» (41).

Устремленность под поверхность вещей («колодец»), за пределы привычного окоема («телескоп») делает привычной синестезию: «петли как глазного лучи / иероглифы-пальцы» (39), однако новый мир «текучих дробей» (89) предполагает и более радикальные следствия – в частности, умение видеть мир «тенью внутрь», с «влажной изнанки»: «не светлее чем тень / как инжир завязавшись / – завязью внутрь, / сухой и бескрылой / и свернувшись на влажной изнанке / или точнее: с неточностью совпадения – ты смотришь» (113). Это «овнутреннее» видение, где «как сетчатку в сетчатку» брошена «сеть в сеть» (125), сопряжено с этосом ненарушения связности мира, с отказом от роли «преследователя»: «а я и не буду ловить! не птицеловом мне быть, не авгуром» (104).

Закономерно, что в лирике Глазовой преобразование видения оказывается неотделимо от возвращения «в зелень»: «затыни меня в зелень! / там колючки растут сквозь бутылки, / наливается тля над туннелем, в котором / поезд сгнил по вагон-расторан» (97). «Стеклоносный артишок» (97) нового видения с «неточностью совпадения» (113) нестыкующихся сторон бытия возвращает в пространство «неиспорченного» существования, где «вода будет пахнуть травой, не стеклом. / где теплый кулак разожмется» (103). «Руссоизм» подобного сценария очевиден, но только он и может еще изменить помраченное бытие: «из огнивом истертых пыльных рук / протяни алый слепок огня: / я сдержу его дольше, чем слово» (122).



## § 2.2. Художественная аксиология

Для модернизма, четко различающего *ценность* и *данность*<sup>931</sup>, аксиологическая проблема является одной из важнейших. Более того, исследование ценностного измерения литературы отчасти было инспирировано именно модернистской художественной практикой. В науке о литературе обозначились два различных подхода к осмыслению проблемы.

Один связывает представление о ценном с широким контекстом бытования словесности, с логикой эмоционально-смыслового освоения мира. Для М. Бахтина «все действительно переживаемое переживается как данность-заданность», где «моменты бытия и долженствования, бытия и ценности неразделимы»<sup>932</sup>. Эстетическое сознание отражает этот момент, воспроизводя логику ценностного сознания «в работе», в столкновении разных оценочных позиций, в «процессе становления идеологического кругозора»<sup>933</sup>.

Другой подход предлагает рассуждать о своеобразии эстетической ценности вне ее связи с внетекстовой реальностью. В соответствии с позицией Я. Мукаржовского, эстетическая ценность, как и любая другая, есть «способность какой-либо вещи служить средством для достижения известной цели», в данном случае – эстетической<sup>934</sup>. В этом смысле «эстетическая ценность» есть, с одной стороны, факт реализации эстетической функции, с другой – факт стабилизации эстетической нормы. Эстетическая ценность – это феномен, определяемый прежде всего «имманентным развитием самой художественной структуры», и лишь потом – «сдвигами в структуре общественного бытия»<sup>935</sup>.

Каждый из подходов получил широкое развитие и соотнесенность с целым рядом аксиологических проблем. Так, ценностное начало, в той мере, в какой оно присуще форме, рассматривается как средство выражения художественного смысла. Аксиологическая проблематика соотносится в этой связи с осмыслением авторской позиции, выявлением ее ценностного «фокуса», анализом разных форм опосредования авторского видения. Как принято считать, в тексте «оценка осуществляется и в индивидуально выстроенной жанрово-родовой структуре произведения, и в его своеобразной стилиевой направленности, и во внутренних отношениях художественного мира»<sup>936</sup>. С другой стороны, разговор о художественном произведении как

---

<sup>931</sup> Grübel R. Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und remythisiertem Diskurs // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – Sbd. 20. – S. 37-45.

<sup>932</sup> Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник. 1984-1985. – М.: Наука, 1986. – С. 106.

<sup>933</sup> Бахтин М.М. Формальный метод в литературоведении // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2000. – С. 201.

<sup>934</sup> Мукаржовский Я. Эстетическая функция, норма и ценность // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – С. 59.

<sup>935</sup> Там же, С. 95.

<sup>936</sup> Свительский В.А. Личность в мире ценностей (Аксиология русской психологической прозы 1860-1870-х гг.). – Воронеж: ВГУ, 2005. – С.8.

эстетической ценности предполагает освещение вопросов, связанных с оценочным восприятием текста и уровневой организацией литературы.

В этой связи обсуждаются вопросы, «обладают ли рациональным основанием литературные оценки», существует ли взаимосвязь между ценностями научной теории и логикой материала, есть ли предпосылки к возникновению «канонов» в литературе<sup>937</sup>. Попытки соединить эстетические и внеэстетические ценности связаны с «семиотической аксиологией» и с фактическим отождествлением в ней ценности и значимости. Принимая в качестве предпосылки мысль, что специфика эстетического знака «состоит в том, что он выступает в иконическом семиозисе и денотирует ценностное качество», эта теория предлагает рассматривать ценностную проблематику сквозь призму семиотики как взаимодействие «носителя знака, знакового объекта и знакового интерпретанта»<sup>938</sup>.

Во всех указанных случаях использование категории ценности, однако, носит во многом формальный характер, выступая посредствующим звеном, позволяющим перейти к иному терминологическому ряду. Так, соотнесение категории ценности с представлением об *идеале* оказывается логическим основанием для перехода к вполне привычному анализу типологии «героя, сюжета и конфликта, пафоса, мотива и т.д.»<sup>939</sup>, в котором использование понятия «ценность» уже не является принципиальным. По сути, в этом случае исследование ограничивается обнаружением и систематизацией ценностных данностей, очевидность которых едва ли не сводит на нет оправданность самого подхода. Редукцию понятия «ценность» предполагает и соотнесение ее с категорией *оценки*: в этом случае ценностное растворяется в характеризующей художественный мир «системе представлений о норме»<sup>940</sup>. Анализ тем самым сводится к описанию корреляции ценностей, реализующих логику авторской позиции. Таким образом, исследование ценностных доминант мировидения (аксиологических оснований метафизики) и его ценностных структур (координационных и иерархических связей ценностей) обладают суженным эвристическим потенциалом, не позволяющим вполне проявить возможности аксиологического подхода.

Более перспективным направлением его развития, думается, является анализ *принципов обоснования ценностей* (условий признания той или иной реалии в качестве ценной). Этот аспект позволяет ответить на вопрос, как тот или иной художник мыслит себе основание человеческого бытия, с чем он соотносит представление о его прочности, при каких условиях целокупность жизненных смыслов сохраняет свое единство. Логика модернистского художественного сознания предоставляет в этом отношении богатый материал, поскольку отражает все основные вехи развития аксио-

---

<sup>937</sup> Компаньон А. Демон теории. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – С.262-264.

<sup>938</sup> Grübel R. Expliziter und impliziter Wert im künstlerischen Diskurs. Ein Beitrag zur semiotischen Axiologie // Wiener Slawistischer Almanach. – 1988. – Bd. 21. – S. 116, 119.

<sup>939</sup> Попова Е. В. Критерий «ценность» в литературоведческих исследованиях // Русская литература XX-XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения. – М.: МАКС-Пресс, 2008. – С. 37.

<sup>940</sup> Корман Б. О. К методике анализа слова и сюжета в лирическом стихотворении // Корман Б.О. Избранные труды по истории и теории литературы – Ижевск.: Изд-во Удмурт. ун-та, 1982. – С. 135-136.

логической проблематики – от ситуации «переоценки ценностей» до «деконструкции» ценностного сознания.

Универсальной характеристикой ценностного сознания модернизма считается *релятивизм*, трактуемый обычно как игровое обращение аксиологических иерархий в творческом акте<sup>941</sup>. И действительно, в силу того, что творческий процесс в модернизме приобретает самодовлеющий характер, художник оказывается в оппозиции к логике объективной реальности; статус «демиурга» делает его одновременно и «богоборцем»<sup>942</sup>. Однако проблема имеет и другую сторону. Исторически релятивизм имеет более широкий смысл: он утверждает идею «перспективизма» сущего, в котором утрачен общеобязательный смысловой центр. Для модернистского художественного сознания «ценность – это точка зрения», а субъектом становится тот, кто в точку зрения попадает<sup>943</sup>. При этом точка зрения отнюдь не является чем-то само собой разумеющимся – всякую «данность» еще нужно сделать «действительностью»<sup>944</sup>. Творческий акт в таком контексте есть ни что иное, как поиск и обоснование «точки зрения», на которой можно утвердить свое художественное «я». Релятивизм в этой связи оказывается реализацией общемодернистской идеи трансцензуса. Художник, отвергая преданные творчеству ценностные ориентиры как относительные, стремится утвердить в качестве абсолютных те, что он обретает в креативном акте. Сам порыв к иному ценностному горизонту есть акт трансцендирования, выхода за рамки налично данного.

*Точка зрения* (избранный субъектом аксиологический центр) призвана служить развертыванию *перспективы* (ценностной структуры реальности). Закономерным образом дискуссии о перспективе оказываются в модернистском контексте не столько обсуждением художественных конвенций, сколько обоснованием ценностных ориентиров, призванных сделать их легитимными. В частности, отказ от *прямой* перспективы в пользу *обратной* знаменовал решительный переход от пространства всеобщего и коммуницируемого опыта в пространство опыта личностного, не соотносимого ни с какими универсалиями. При этом, как пишет Й. Ужаревич, само различие этих перспектив было «различием ценностным», связанным с условно установленным разграничением «истинного» и «иллюзорного»<sup>945</sup>. Семантика этого различия определялась переходом от «ближнего» к «дальному видению», когда «точка зрения превращается из множественной и ближней в единую и отдаленную», а творца начинают интересовать «не предметы, им видимые, а видение само по себе»<sup>946</sup>. Такая смена акцентов закрепила абсолютизацию субъективности как ис-

<sup>941</sup> Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – С. 12.

<sup>942</sup> Белый А. Сфинкс и Феникс // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – С.145.

<sup>943</sup> Хайдеггер М. Ницше // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. – М.: Республика, 1994. – С.97.

<sup>944</sup> Мандельштам О.Э. Письмо М.С. Шагинян // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т.III. – С. 149.

<sup>945</sup> Użarević J. Обратная перспектива // Russian Literature. – 1999. – Vol. XLV. – P. 119.

<sup>946</sup> Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2006. – С. 110-111.

точника смыслов, обусловив переход к свободному моделированию ценностной структуры мира.

Для П. Флоренского очевидно, что «изобразить пространство на плоскости возможно, но не иначе как разрушая форму изображаемого»; этот тезис, как полагает философ, означает неизбежность «разноценной» перспективы, призванной отражать «струение, перетекание, изменение» объектного мира, «вибрацию» переживания<sup>947</sup>. Абсолютизация «точки зрения», явленная в рассуждениях о перспективе в живописи, как и тяготение к «субъективизации изображения» в литературе соотносилось с новым пониманием природы мира, с идеей «неустрашимости наблюдателя»<sup>948</sup>.

Следствием этой идеи явилось восприятие творческого акта в экзистенциальном ключе. В модернистской художественной традиции текст начинает рассматриваться как «нечто такое, в лоне чего впервые рождается автор этого текста», как «зеркало, поставленное перед путем жизни»<sup>949</sup>. В этом контексте поиск своей «точки зрения» равносителен поиску места в жизни, волевому перебору вариантов самореализации.

В новом контексте, в котором понятие «ценность» во многом вытеснило понятие «данность», субъектность вообще стала соотноситься не столько с рефлексивностью, сколько с волей. Модернистская субъектность, как отмечается в современных исследованиях, явлена прежде всего в личностном «хочется», ограничивающем сферу реальности как таковую<sup>950</sup>. «Хочу» оказывается априорным условием принадлежности к разряду людей искусства: «*Так я хочу*. Если лирик потеряет этот лозунг или заменит его другим, – он перестанет быть лириком», – замечал А. Блок<sup>951</sup>. О том же, но уже применительно к сфере литературного быта, писала Н. Мандельштам, замечая, что нередкое для представителей модернистской богемы сочетание «неистовства и равнодушия» было эстетически мотивировано: «Такова была мода времени – своеобразное мелкое своеволие, построенное на “хочу” – “не хочу”»<sup>952</sup>. Воление становилось мерой измерения субъектности, что декларативным образом было явлено в творчестве Розанова, для которого «душа» была ни чем иным, как «страстью»: «Почти пропорционально отсутствию *воли к жизни* ... у меня было упорство *воли к мечте* <...> На виду я – *всклоняемый*. В себе (субъект) – *абсолютно несклоняем*»<sup>953</sup>.

Если мир и субъекта соединяют «страсти», то именно тот или иной их порядок и будет определять художественный этос. Предпочтение *пережи-*

---

<sup>947</sup> Флоренский П. У водоразделов мысли // Флоренский П. Имена. – М.: Эксмо, 2006, С. 70, 84.

<sup>948</sup> Гиндин С. И. Программа поэтики нового века // Серебряный век в России. Избранные страницы. – М.: Радикс, 1993. – С. 106.

<sup>949</sup> Мамардашвили М. Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М. Как я понимаю философию. – М.: Издат. группа «Прогресс», «Культура», 1992. – С. 157-158.

<sup>950</sup> Петрова Н. «Хочу» и «не хочу» в поэзии и прозе О. Мандельштама // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения. – Пермь, 2009. – С. 231-243.

<sup>951</sup> Блок А. О лирике // Блок А. Собр. соч. в 6 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – С. 133.

<sup>952</sup> Мандельштам Н. Вторая книга. – М.: Вагриус, 2006. – С. 452.

<sup>953</sup> Розанов В. Уединенное // Розанов В. Метафизика христианства. – М.: АСТ, 2000. – С. 415.

вания переживаемому выступило маркером этой смены ориентиров. Так, по Вяч. Иванову, эстетическое бытие «вполне раскрывается только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения, исследуя, что образует его живой состав»<sup>954</sup>. Не менее значимым было и другое: разрыв идеи смысла жизни с идеей трансцендентности: реальность бессмертия есть возможность переживания бессмертия: «Все бессмертно. Вечно и живо», а «душа ... бессмертна ли: и – не знаю, и – не интересуюсь»<sup>955</sup>. Наконец, сам пафос «переоценки ценностей» также восходит к абсолютизации «переживания», стремления к полнокровной, превосходящей самое себя жизни. Эта мысль звучит во многих эстетических декларациях эпохи и, в частности, в словах А. Блока: «Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего...»<sup>956</sup>. Характерным образом в феноменологической аксиологии, обобщившей модернистский опыт, именно «форма господствующих страстей» рассматривается как эквивалент «системы ценностных оценок и ценностных предпочтений»<sup>957</sup>.

Драма «смерти автора» в таком контексте – это драма формы, в которой «страсть» не создает единое ценностное поле, а авторская оценка не может состояться как всеобъемлющая. Развертывание проблематики «точки зрения» поэтому изначально было связано с осознанием шаткости художественного авторитета, с утверждением в искусстве в качестве нормы «хаотических, не ведущих к заранее поставленной цели, противоречивых, как сама жизнь, размышлений»<sup>958</sup>. Их общезначимость состояла не в определенности итогового оценочного суждения, а в формулировке ценностной проблемы и ее болевом проживании. Примечательно, что даже пророк в модернизме – это «отнюдь не проповедник и учитель», но, скорее, «сновидец и мученик, до которого действительность доходит лишь болезненно-острыми уколами»<sup>959</sup>. Значимость его слова, слова художника, – в нераздельной слитости истины и способа бытия. В этом смысле модернистская художественная практика – предельное воплощение субъективизма: ее «правда», используя определение М. Бахтина, ценна именно потому, что «может быть правдой только собственного сознания»<sup>960</sup>. Конституировать ее в качестве таковой – основная задача формотворчества.

Аксиология русского модернизма формируется в теснейшем взаимодействии с философским контекстом, где проблема ценности становится одной из самых широко обсуждаемых. Разумеется, гово-

---

<sup>954</sup> Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 31.

<sup>955</sup> Розанов В.В. Опавшие листья. Короб второй // Розанов В.В. Метафизика христианства. – М.: АСТ, 2000. – С. 457.

<sup>956</sup> Блок А.А. Интеллигенция и революция // Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. VI. – С. 14.

<sup>957</sup> Шелер М. Нормативное и дескриптивное значение *ordo amoris* // Шелер М. Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – С. 341-342.

<sup>958</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2000. – С.454.

<sup>959</sup> Анненский И.Ф. Достоевский // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 238.

<sup>960</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – С.64.

речь об определяющем влиянии философских идей на литературный текст не приходится, однако известная общность в строе мышления все же может быть обнаружена. Так, несомненно, значимым для развертывания модернистской аксиологии оказалось противопоставление *ценности* и *бытия*.

Рациональное мышление обнаруживает непреходимую границу между сущим (объектом в целом) и значимым (целью как предметом). Обрести полноту действительности – значит найти область, в которой ценность и бытие совпадают. Для русского модернизма такой областью оказалась область творческого переживания – довлеющего себе, независимого от внешней причинности, переформирующего бытие. В целом ряде работ А. Белого варьируется мысль о том, что «понятие ценности опирается на внутренне-реальный в нас опыт, организация и поступательное движение которого преобразует нам окружающую действительность»<sup>961</sup>; закономерно, что «творчество осуществляет бытие», которое «без акта творчества только материал всякого рода мертвых данностей»<sup>962</sup>. Не менее красноречивой оказывается и логика рассуждений Н. Бердяева, соотносившего с творчеством идею свободы и самособирания человека: «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление <...> Творчество по существу есть выход, исход, победа»; его сущностная характеристика – «собрание сил духа для жизни божественной»<sup>963</sup>. Самоосновность творческого переживания, таким образом, оказалась эквивалентом утраченной безусловно-своего рода «относительным абсолютом».

Это качество творчества приобретает дополнительный смысл при обращении к другому аспекту аксиологической проблематики – соотношению *целей* и *средств*. Человеческое бытие протекает преимущественно в отделенности от абсолютных ценностей, оно в принципе не самодостаточно. При этом чем больше в человеческом бытии действий и явлений, имеющих характер только средств, тем менее оно субъективно значимо. Насущнейшая проблема ценностного сознания – научиться видеть в данном не только средство, но и самоценность, момент субъективной полноты бытия. Для русского модернизма этот момент связан с переживанием красоты как явленного абсолюта.

Так, В. Соловьев, усматривая в красоте «безусловно-ценное» (имеющее цель в себе самом), связывал ее «независимое содержание» с воплощением «достойного бытия» – «полной свободы составных частей в совершенном единстве целого»<sup>964</sup>. Красота, имеющая своим пределом «солидарность и взаимное проникновение материального и идеального», есть в этом смысле и средство (инструмент воплощения положительного всеединства) и цель (приобщение явления к бессмертию

---

<sup>961</sup> Белый А. Проблема культуры // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.1. – С. 46.

<sup>962</sup> Белый А. Смысл искусства // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.1. – С. 158.

<sup>963</sup> Бердяев Н.А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. – М.: ООО «Изд-во АСТ», Харьков: «Фолио», 2004. – С.17-18.

<sup>964</sup> Соловьев В.С. Красота в природе // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 35, 42.

идеи). В модернизме эта двоякая суть красоты абсолютизируется, приводит к попыткам определять творчество, исходя лишь из его собственных оснований.

Показательна в этом плане логика В. Хлебникова: «Всякое средство не волит ли быть и целью? Вот пути красоты слова»<sup>965</sup>. Очевидно, что красота, понятая таким образом, делает несущественным различие реального и возможного. В творческом акте желаемое суть уже осуществленное: «Делаясь шире возможного, мы простираем наш закон над пустотой, то есть не разнотствуем с Богом до миротворения»<sup>966</sup>.

Однако красота в полном смысле может стать пресуществлением реальности только тогда, когда творчество будет созданием не *символических ценностей*, но *бытия*. Искусство до тех пор не в состоянии будет преодолеть тяжесть необходимости, пока ему будет довлеть тяжесть условной формы. Закономерно, что еще одной аксиологической проблемой художественной практики стало преодоление антиномии творчество / бытие. Одно из ее решений было предложено Я. Друскиным, спроецировавшем в плоскость художественного творчества богословские категории «подобосуция» и «единосуция». Для философа важно было понять, возможно ли тождество знака означаемому. «В некоторых сакральных и молитвенных текстах оно реализуется; в музыке соответствие знака означаемому наиболее тесное: если в мелодии означаемым считать направление интервала <...> то два звука, обозначающие этот интервал, при слушании неотделимы от самого интервала». Закономерно, что для современных музыкантов «искусство не выражает что-либо, а есть единение с сущим»<sup>967</sup>. Схожим образом суть своих художественных устремлений формулировал и В. Кандинский, видевший конечную цель акта восприятия в том, чтобы «войти в картину», стать ее частью: «...я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить»<sup>968</sup>.

Совпадая в ряде предпосылок, модернистские течения различаются в понимании места субъекта в аксиологической системе и в отношении к тому, что лишено положительной ценности. Первая координата связана с вопросом: «что хорошо собственно в нравственном отношении – стремление ли к совершенствованию само по себе, или же оно получает высшую ценность от конечного идеала совершенства?»<sup>969</sup>. Суть проблемы связывается с сомнением в праве человека быть абсолютной точкой отсчета в условиях «крушения гуманизма», с необходимостью иерархически выстраивать различные аспекты личности: «Нас <...> составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от дру-

---

<sup>965</sup> Хлебников В. Курган Святогора // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1987. – С. 580.

<sup>966</sup> Там же, С. 579.

<sup>967</sup> Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т.1. – С. 337, 335.

<sup>968</sup> Кандинский В.В. Ступени. Текст художника // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. – М.: Гилея, 2001. – Т.1. – С. 279.

<sup>969</sup> Тареев М. Цель и смысл жизни // Смысл жизни: антология. – М.: Издат. группа «Прогресс-Культура», 1994. – С.147.

того, и в творении один только человек является их высоко юмористическим соединением»<sup>970</sup>.

Вторая координата связана с вопросом иного рода: чем жить, если «одно лишь самодовлеющее благо – благо в объективном смысле – нас не удовлетворяет; <...> но и одно только благо в субъективном смысле – субъективное наслаждение – тоже не дарует смысла?»<sup>971</sup> Суть вопроса связана с условиями обретения внутренней цельности, когда бытие ценности и личностное бытие видятся бесконечно удаленными друг от друга: «Дай господи, чтобы это была *только скука* <...> когда хочется плюнуть на все, что манило, нравилось, влекло. Но если заведется *тоска* и запоет вблизи <...> тогда не легко сдобровать человеку»<sup>972</sup>.

В символизме принципы выстраивания аксиологии определяются двойственностью представлений о субъекте. Вяч. Иванов, с одной стороны, указывает на то, что «вкус к сверхчеловеческому убил в нас вкус к <...> утверждению в себе человека»<sup>973</sup>; с другой стороны, отмечает как само собой разумеющееся «дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения»<sup>974</sup>. Различение «внешне-индивидуального» (личного) и «внутренне-индивидуального» (соборного), таким образом, не прорывает грань имманентности: субъект сохраняет свой статус точки отсчета, хотя и ценой утраты личностной определенности: «Наше *я* превратилось в чистое становление, то есть *небытие*. Поиски иного *я* разрушили в нас неустанными преодолениями и отрицанием всякое личное *я*»<sup>975</sup>. Ценностный мир, организуемый вокруг такого субъекта, оказывается дискретным, всякий раз реорганизуемым исходя из динамики самоощущения.

Характерно в этом смысле высказывание А. Белого: «Под вашими ногами обрыв ужаса. Чтобы ступить дальше, вы создаете новую ценность. И, создав, преодолеваете. И творите новую ценность. <...> Без конца создаете и преодолеваете»<sup>976</sup>. В таком истолковании мир духовного бытия – мир не причинно, а телеологически определяемый. При этом если «причинная зависимость предполагает непрерывность и бесконечность <...> явлений, целесообразность определяется прерывностью и конечностью их»<sup>977</sup>. Такой мир обретает устойчивость только при условии изъятия из него временного измерения, когда ценным оказывается уже сам факт бытия безотносительно к его наполнению: «Жить – значит быть в мгновени-

<sup>970</sup> Анненский И.Ф. Художественный идеализм Гоголя // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 238.

<sup>971</sup> Франк С.Смысл жизни // Смысл жизни: антология. – М.: Издат. группа «Прогресс-Культура», 1994. – С. 516.

<sup>972</sup> Блок А.А. О театре // Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. V. – С. 257.

<sup>973</sup> Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 86.

<sup>974</sup> Там же, С. 84.

<sup>975</sup> Там же, С.87

<sup>976</sup> Белый А. Сфинкс и Феникс // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – С. 145

<sup>977</sup> Белый А. О целесообразности // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х т. – М.: Искусство, 1994. – Т.2. – С.100.



ях, отдаваться им. <...> Вольно подчиняться смене своих желаний – вот завет. Вместишь в каждый миг всю полноту бытия – вот цель»<sup>978</sup>.

Вместе с тем символистское желание «отстоять пространство жизни на незавершенность и незавершаемость» дополняется стремлением «прорваться к ее трансцендентному смыслу»<sup>979</sup>. Очевидно, что наивысшей ценностью окажется в таком контексте тот первопринцип, который определяет всю динамику проявлений воли. Абсолютной точкой отсчета явится нечто, лежащее вне субъекта, но, тем не менее, выражающее суть его духовного бытия – судьба: «Только наличием пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм* <...> Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемное условие писательского бытия»<sup>980</sup>.

Аксиология акмеизма определяется попыткой осмыслить ценность как нечто интересубъективное, но до конца эта попытка, в силу противоречивости художественного мышления, доведена не была. Разнонаправленность устремлений обнаруживается уже в исходной предпосылке, утверждающей в человеческом «я» одновременно и экзистенциальное («ничем не прикрашенное личное существование»), и надличностное («любите свое существование больше самих себя»)<sup>981</sup>. Очевидно, художнику в этой связи не остается ничего иного, как вновь и вновь сопрягать эти крайности, всякий раз переопределяя себя в творческом акте. По словам О. Мандельштама, «всю прелесть, всю драматичность» поэтическому высказыванию придает именно «внутреннее беспокойство и тяжелая, случайная неловкость, сопровождающая на каждом шагу неуверенного в себе <...> человека»<sup>982</sup>. И принципы оформления ценностей, и условия их организации в иерархическую структуру в таком контексте никогда не даны априори. Закономерно, что вопрос о том, являются ли ценности данностью или продуктом творческой деятельности, не имеет в акмеизме однозначного ответа.

Так, С. Городецкий пишет о «бесстрастии» нового художника, а вместе с тем обозначает первичность креативного начала, разводящего «безобразное» и «безобразное»<sup>983</sup>. Противоречивость обнаруживается и в акмеистическом стремлении примирить идею самоценности явления с идеей мира как системно выстроенного целого. Н. Гумилев, в частности, постулирует необходимость, «нимало не сомневаясь в самом себе», гово-

<sup>978</sup> Брюсов В. Бальмонт // Брюсов В. Среди стихов. Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 79.

<sup>979</sup> Тмарченко Н. Ценностная структура художественного произведения (М.Бахтин и Андрей Белый) // XX век. Литература. Стил. – Вып. IV. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. – С. 77.

<sup>980</sup> Блок А.А. Душа писателя // Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. – М.-Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. V. – С. 370-371.

<sup>981</sup> Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. I. – С. 180.

<sup>982</sup> Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. III. – С. 224.

<sup>983</sup> Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Соколов А. Г. Русская литературная критика конца XIX- начала XX вв.: хрестоматия. – М.: Высш. школа, 1982. – С. 94-95.

речь безобразному и низкому «свое мужское “нет”»<sup>984</sup>, но он же провозглашает в качестве ориентира «упоение бытием», когда – каково бы ни было содержание переживания – «знаешь только, что не хочешь иного»<sup>985</sup>.

Нераздельность личностного самостроения и развития ценностного сознания обуславливает двойственное осмысление творческого акта. Как реальность переживания он значим – в нем осознается ценностный строй бытия – «веер явлений, освобожденных от временной зависимости, соподчиненных <...> через человеческое «я»<sup>986</sup>. Как этап в духовном становлении он подлежит отрицанию, поскольку являет собой структуру, которая «никак не относится к миру, потому что сама есть мир»<sup>987</sup>. Неравновесность конкретного высказывания определяет неравновесность всей ценностной системы, где потребность «целесообразного разряда поэтической энергии» вступает в противоречие с бытийной неукорененностью поэта, «душевный строй» которого «располагает к катастрофе»<sup>988</sup>.

Ценностная система футуризма представляет собой нигилистический проект, в котором все сущее и определенное приносится в жертву возможному и становящемуся. Исходный пункт – тотальная переоценка данного, когда никакие ценности не могут быть приняты априори: «Футуристы хотят освобождения от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбить в куски и из этих кусков творить новые ценности»<sup>989</sup>. Однако процесс переоценки ценностей, не определяемый никакой регулятивной идеей, не предполагал завершения – отрицание довлело себе, не переходя в утверждение: «Будетлянство <...> желало определяться только отрицательно <...> Все положения русского футуризма должны были <...> приниматься не как неизменные, вне его лежащие цели, а как начало движения»<sup>990</sup>. Аксиология будетлянства оказалась в этой связи аксиологией художественного произвола, в котором единственной безусловной ценностью оказалась способность к изменению: «Кто не забудет своей первой любви – не узнает последней»<sup>991</sup>.

Трансцендирование любой «готовой» точки зрения – и чужой, и своей собственной – было возведено в принцип. Закономерно, что исследователями художественная практика футуризма соотносится с анархическими

---

<sup>984</sup> Гумилев Н.С. Статьи и заметки о русской поэзии // Н.С.Гумилев. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Терра, 1991. – Т.4. – С. 279.

<sup>985</sup> Там же, С. 335.

<sup>986</sup> Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т.1. – С. 227.

<sup>987</sup> Мандельштам О.Э. Девятнадцатый век // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т.1. – С. 269.

<sup>988</sup> Мандельштам О.Э. А. Блок // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т.1. С. 256.

<sup>989</sup> Крученых А.Е. Память теперь многое разворачивает. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1999. – P.84.

<sup>990</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 480.

<sup>991</sup> Маяковский В.В. [и др.] Манифест из альманаха «Садок Судей II» // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 13. – С. 245-246.

идеями: «Элемент *анархии*, – замечает Н. Гурьянова, – под которой здесь подразумевается преодоление без разрешения, деконструкция “архэ” – кано́на, основ, устоев», связывается в футуризме с идеей «возвращения к <...> скрытой, недостижимой сути бытия»<sup>992</sup>.

Очевидным следствием «анархического» отношения к творческой практике явилась сознательная немотивированность оценочного суждения: «Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную», так как считается, что «попадание в цель возможно только при стрельбе в обратную сторону (наобум)»<sup>993</sup>. Она же приводила к нарочитости декларации, заведомо не предполагавшей соответствия реальным взглядам автора: «Когда мы ... сталкивали всех кумиров литературы с «парохода современности», это следовало понимать аллегорически» – фактически «каждый из нас <...> старался показать себя самым левым, отчаянным изобретателем, невзирая на последствия»<sup>994</sup>.

Отказ от любого «синтеза» распространялся и на личность художника, подлежащую вытеснению во имя утверждения абстрактной творческой сущности – «алгебраической формулы», «двухмерной тени»<sup>995</sup>. Настоящий будетлянин, предвосхищая воплощение своей сверхчеловеческой сути, «в противоположность разыгрыванию ролей, – играл жизнью»<sup>996</sup>. Однако, призванная приблизить футуриста к утверждению в себе «нового человека: бесконечно радостного оптимиста, необоримо здорового», «поза» в реальности лишь увеличивала самоотчуждение, ставя художника в зависимость от разыгрываемой роли – «нахала, циника, извозчика, рекламиста»<sup>997</sup>. Абсолютизация творческой свободы обернулась проблемой художнической и личностной недоволенности. Стремление «весь мир насытить полнотой энтузиазма» натолкнулось на «вихрь возможностей»<sup>998</sup>, из которых ни одна не могла быть выбрана.

Противоречия ценностного сознания постсимволизма с предельной остротой дали о себе знать в деятельности следующего литературного поколения. Так, художественная практика «чинарей», во многом наследовавшая логике футуризма, обнаружила полную несостоятельность творческого акта как источника смыслов. Художник, ориентированный на то, чтобы «делать свою жизнь как искусство»<sup>999</sup>, оказался в ситуации, когда жизнетворчество полностью исключалось «непластичностью» отчужденного бытия. Мир, увиденный в свете «звезды бессмыслицы», был предель-

---

<sup>992</sup> Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского футуризма // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 94.

<sup>993</sup> Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха // Крученых А.Е. Кукиш прощякам. – Таллинн, М.: Гилея, 1992. – С. 52.

<sup>994</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1968. – С. 152, 163.

<sup>995</sup> Лившиц Б. Полтораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 314.

<sup>996</sup> Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 99-100.

<sup>997</sup> Маяковский В.В. О разных Маяковских // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1955. – Т. 1. – С. 344.

<sup>998</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. – Пермь: Пермское книжное изд-во, 1968. – С. 171.

<sup>999</sup> Друскин Я. Хармс // Хармс Д.О явлениях и существованиях. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – С. 363.

но дискретным. Творческий акт, реализуемый в нем, подчинялся той же закономерности: «Как легко человеку запутаться в мелких предметах. Можно часами ходить от стола к шкапу и от шкапа к дивану и не находить выхода. Можно даже забыть, где находишься»<sup>1000</sup>. Потерянность в бытии становится абсолютной, когда, наряду со смысловыми, разрушаются и категориальные скрепы восприятия, обнажая неструктурированную, стихийную первооснову мира: «Каталепсия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок»; «слитный мир без промежутков, без пор», в котором «невозможно существовать индивидуальности»<sup>1001</sup>. Распадение всех ценностей метафизического порядка полностью опустошало действительность, делая единственно возможным проявлением ценностного сознания перманентное томление по отсутствующему смыслу.

Одно из наиболее значимых переживаний «чинарей» – «игнавия» – осознается как «тоска от того, что я не могу делать свое основное дело и не хочу размениваться ни на какое второстепенное»; это состояние тотального паралича воли, когда «на моем месте нет ничего <...> мировой, космический провинциализм»<sup>1002</sup>. Такого рода тоска по абсолюту выявила неспособность творческого субъекта опираться на созданное им самим, обнаружила жажду сверхприродного обоснования ценностей, жажду чуда: «Мне хотелось узнать, что я должен написать. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. <...> Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать»<sup>1003</sup>.

Типологически близкими открытиям «чинарей» оказались видоизменения ценностного сознания поэтов «парижской ноты», сориентированных, в той или иной мере, на переосмысление акмеизма. Предельная обостренность экзистенциальной проблематики, – первичная данность этой лирики: «...отрыв от реальности осязаемой, некое витание между небом и землей должны были привести к тому, что догадки и сомнения вечные <...> заслонили ... вопросы, связанные с временными <...> неурядицами»<sup>1004</sup>. Оторванность от реальности поставила художника в зависимость от бесконечной саморефлексии, сделавшей праздной мысль об экзистенциальной истине. Поэт «парижской ноты» «...каждую минуту ... бывал совершенно искренен, но остановиться или хотя бы задержаться ни на чем не мог»; «в нем как будто не было единой личности»<sup>1005</sup>. Несводимость к обобщению пестрота опыта, хаотичность внутреннего мира, зыбкость самоидентичности – закономерное следствие дистанцирования от реально-

---

<sup>1000</sup> Хармс Д. «Как легко человеку запутаться...» Цит по: Жаккар Ж.-Д. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб.: Академический проект, 1995. – С. 167.

<sup>1001</sup> Липавский Л. Исследование ужаса // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т.1. – С. 78-79.

<sup>1002</sup> Друскин Я.С. Сон и явь // Друскин Я.С. Вблизи вестников. – Washington: H.A.Frager & Co, 1988. – Р. 74-75.

<sup>1003</sup> Хармс Д. Утро // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т.2. – С. 186.

<sup>1004</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. – СПб.: Алетея, 2002. – С. 39.

<sup>1005</sup> Там же, С. 271.

сти: «Я хочу порядка. Не моя вина, что порядок разрушен. Я хочу душевного покоя. Но душа, как взбаламученное помойное ведро...»<sup>1006</sup>.

Не менее закономерна и проблематичность творческого самоутверждения поэта, обнаружившего внутреннюю исчерпанность всех наличных художественных средств. Поиск нового языка сопряжен с деструкцией художественной ткани традиции: «Так болезненно отмирает в душе гармония <...> Душе страшно. <...> И она судорожно мычит, как глухонемая»<sup>1007</sup>. Разрыв с прошлым осознается как неизбежный, но трагически равный уходу в культурное небытие: слово, несоотносимое с традицией, есть слово распавшееся, лишенное перспектив развития.

Конец модернизма обозначил уязвимость неклассического ценностного сознания. Самоосновность творческого акта, ослабленная или отсутствующая корреляция текстовой и внетекстовой реальности, преодоление антиномии знак / вещь придали художественной практике модернизма высокую степень цельности. Вместе с тем абсолютизация творчества как фактора переустройства мира привела к недооценке ситуации разрушенного катарсиса, непреодолимой хаотичности экзистенциального сознания.

Проблема невмещаемости жизненного опыта в слово – при всем многообразии средств фиксации противоречий – обусловила крах модернистской идеи «точки зрения» как относительного абсолюта. Специфика ценностного сознания «бронзового века» по сравнению с веком серебряным состоит в отвержении представления о «точке зрения» как «незаместимом» месте в бытии, в неприятии самого предположения о возможности такого места. Онтологическая неукорененность субъекта видится абсолютной, допущение, что данность можно трансцендировать полаганием ценностей, – безосновательным. Универсальное для «бронзового века» представление об истине как состоянии исключает возможность апелляции к незыблемости ценностного абсолюта. Возникающая коллизия множественности истин-состояний заставляет отказаться от мысли, что такого рода абсолют существует, поскольку множественность – это не только противоречивость знания, но и несоизмеримость, рассогласованность его аспектов. Такая дезориентированность делает проблематичной целостность любого эмоционально-волевого движения, а постольку – предельно затрудняет всякое оценочное суждение.

Для «другой» культуры, как было отмечено Б. Ивановым, новая норма – это «*исповедание языкового хаоса*»: современный поэтический язык «соскользнул с рельс социалистической традиционности, но не обрел чистоту традиционности христианской, <...> оказался между традицией и реализмом»<sup>1008</sup>. Поэт, не имея никаких внешних опор, вынужден строить свой ценностный мир с нуля: «Внутри неофициальной гуманитарии ценности не заданы – они вынашиваются и создаются. <...> Так в новохристианстве культурного движения даже при

<sup>1006</sup> Иванов Г. Распад атома // Иванов Г. Собрание сочинений: в 3-х т. – М.: Согласие, 1993. – Т.2. – С. 7.

<sup>1007</sup> Там же, С. 18.

<sup>1008</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 58, 68.

всем стремлении к ортодоксии содержится “грех” самовольности»<sup>1009</sup>. Изолированность «неформала», обусловленная стремлением «отстоять себя в обществе», приводит к тому, что его ценностная система неизбежно «догматизируется»: «Истина срастается с человеком, материализуется в нем», и «уже непонятно, что отстаивает человек: себя или истину»<sup>1010</sup>.

Эта модель ценностного сознания допускает два основные формы самопроявления: «*подвешивание*» оценок, отказ от любой окончательности, и *антиномичность* оценок, нарочитое сопряжение «нестыкуемых» аспектов истины.

Первая закономерность, как отмечает Б. Иванов, проявляется двояким образом. С одной стороны, нонконформистский «редукционизм» мотивирует стремление к «*приблизительности*», к смысловому «алиби»: «Художника и литератора считается неделикатным спрашивать, что он хотел сказать»<sup>1011</sup>. С другой стороны, «неофициальная» литература обнаруживает тяготение к «*опосредованности*» любых суждений: «Культурологическое искусство, построенное на ассоциациях, рассеянных по широкому полю мировой культуры <...> воспринимается <...> как игра в бисер»<sup>1012</sup>. Вторая закономерность стала предметом специального анализа в «Феноменологической переписке» Б. Гройса и Т. Горичевой. Как отмечал Гройс, антиномическое мышление демонстрирует «господство мнения над знанием», имеет своей целью не столько охарактеризовать предмет, сколько вывить «индивидуальную позицию автора» мнения<sup>1013</sup>. Являясь «искусством высказывать мнение, а не способом выяснить истину», антиномическое мышление делает человека «*игрушкой мнений*», маркирует его неспособность к трансцендированию<sup>1014</sup>.

Замкнутость субъекта на себе самом, являющаяся неотменимой предпосылкой моделирования ценностного мира в нонконформизме, получила специфическую конкретизацию в его эссеистике. Так, К. Бутырин, анализируя логику репрезентации «отчужденного сознания», указывал, что «в обезволенном и обеспопченном мире» «все более задает тон дух интеллектуальной провокации»<sup>1015</sup>.

При совершенной размытости понятий, двоении смыслов и ценностей «главным структурным элементом текста, сплавливающим его разрозненные компоненты в единое целое является, – как указывал Е. Пазухин, – *текущая стихия крови*»<sup>1016</sup>. Эта внеоценочная «стихия», своеобразный «расплав» экзистенции, позволяет акцентировать еще одну важную черту ценностного сознания. Неспособность к самообъективации делает пробле-

<sup>1009</sup> Иванов Б. Повторение пройденного // Часы. – 1978. – №12. – С. 206.

<sup>1010</sup> Пеев Г. Бюрократы и неформалы: генезис, соотношение, развитие // Обводный канал – 1988. – №14. – С. 8.

<sup>1011</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 68.

<sup>1012</sup> Там же, С. 93.

<sup>1013</sup> Горичева Т., Иноземцев И., Феноменологическая переписка // Часы. – 1981. – №34. – С. 281.

<sup>1014</sup> Там же, С. 282-283.

<sup>1015</sup> Мамонтов К. О поэзии С. Стратановского // Часы. – 1981. – №34. – С. 222.

<sup>1016</sup> Пазухин Е. Титаническое преображение твари // Часы. – 1982. – №37. – С. 208.

матичным разграничение любых, даже самых очевидных, ценностных полюсов. В новую эпоху, писал И. Бродский, «абсолютные понятия дегенерировали в просто слова», в связи с чем ситуация выбора изменилась: «Жизнь – так, как она есть, – не борьба между Плохим и Хорошим, но между Плохим и Ужасным. И человеческий выбор на сегодняшний день лежит не между Добром и Злом, а скорее между Злом и Ужасом»<sup>1017</sup>.

Подобное смещение акцентов в «другой» литературе оказалось сопряжено с изменением принципов трансляции опыта. Определяющим фактором здесь выступает особая форма ценностной организации памяти. В исследованиях культурной памяти общим местом является мысль о ее созидательной, конструктивной роли; память обычно рассматривается как «механизм упорядочения стихийного недискретного мира»<sup>1018</sup>, как «механизм хранения и передачи ... сообщений»<sup>1019</sup>. Вместе с тем очевидно, что в ситуациях безусловного торжества сил отчуждения, какова бы ни была их природа, память может выступать и в роли механизма саморазрушения. В этом случае семантический характер памяти вступает в антагонистическое противоречие с надчеловеческими силами, мешающими переводу того или иного факта в разряд универсального опыта.

Подобного рода «травматические» ситуации, ситуации «болевого шока» образуют своего рода смысловые тупики, ставящие под сомнение весь имеющийся в распоряжении культуры массив опыта. «Ужасное», составляющее их ядро, не подлежит какому-либо наследованию, и это позволяет говорить о беспамятстве одновременно и как о «триумфальной победе», и как о «поражении культуры»<sup>1020</sup>. Именно такого рода коллизия и стала определяющей для ценностного сознания «бронзового века».

В каждой ситуации «ранения» можно выделить два аспекта – внутренний и внешний. Их различие определяется несовпадением кругозоров «жертвы» и «хора»: «страдание, предметно переживаемое изнутри самого страдающего, для него самого не трагично <...>; лишь поскольку я выступлю за пределы переживающей жизнь души, <...> ее жизнь загорится для меня трагическим светом»<sup>1021</sup>. Для страдающего боль не имеет эстетического измерения (ситуация видится как катастрофа), для сопереживающего – имеет (ситуация видится как трагедия). Это различие создает рассогласованность эстетической и этической реакции на ситуацию, конфликтность катартической и травматической форм ее проживания. «Раскол на страдающего и пишущего», таким образом, моделирует ситуацию раздвоения сознания<sup>1022</sup>, которая создает совершенно особый мнемонический механизм.

---

<sup>1017</sup> Бродский И. Писатель – одинокий путешественник // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. VII. – С. 65-66.

<sup>1018</sup> Faguno J. «Я ПОМНЮ (чужое мгновенье...)» и «Я (слово...) ПОЗАБЫЛ» // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Bd. 16. – S. 32.

<sup>1019</sup> Лотман Ю.М. Память в культурологическом освещении // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Bd. 16. – S. 5.

<sup>1020</sup> Адорно Т. Негативная диалектика. – М.: Научный мир, 2003. – С. 327.

<sup>1021</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – С. 63.

<sup>1022</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газета, 2000. – С. 244.

«Эпизодическая» память снова и снова возвращает к пережитой катастрофе, но при этом создает ряд «цензурных» фильтров, выстраивается по формуле: «не могу ни вспомнить, ни забыть»<sup>1023</sup>. «Трагическое» оказывается «первособытием», оно организует «историю» – хотя и вытесняется из памяти в своей чудовищной сути. Смысловое «зияние», возникающее при такой организации памяти, приводит к появлению особого эмоционально-смыслового комплекса – *ресентимента*.

Термин «ресентимент» исторически восходит к ницшеанской характеристике христианской морали, в которой, по словам философа, всякая «акция в корне является реакцией», «нуждается во внешних раздражениях, чтобы действовать»<sup>1024</sup>. В дальнейшем, однако, термин приобрел более широкий круг ассоциаций. В феноменологической психологии он стал соотноситься с «долговременной психической установкой, которая возникает вследствие запрета на выражение душевных движений»<sup>1025</sup>; в культурологии – ассоциироваться с тяготением к ушедшим формам эстетической восприимчивости, с отрицанием всего, «что не приручено», «всего вагантского, бродячего, необузданного»<sup>1026</sup>.

Есть, думается, определенный резон и для переноса этого термина в литературоведение. Во всяком случае, термин «ресентимент» вполне соотнесим с состоянием художественного сознания 1960-1970-х гг., в котором всякая реакция заведомо отчуждена, поскольку предполагает универсализацию «травматического» конфликта. Редукция «непосредственного», вторичность художественной реакции на мир, «самоотравление» души, – таковы общие контуры ресентимента.

Первоисточником ресентимента в поэзии «бронзового века», его исходной посылкой было сознание *незаконности своего присутствия* в литературе. «Мы все пришли в литературу бог знает откуда, практически лишь из факта своего существования, – пишет И. Бродский, – из умственного, интеллектуального, культурного небытия»<sup>1027</sup>. Эту же мысль уже в совершенно иной литературной ситуации повторил М. Айзенберг, указавший, что в основе новейшей поэзии лежит «здесь и теперь, в разовом ... событии» преодоленное «сомнение»<sup>1028</sup>. Между тем именно неспособность принять мысль о своей значимости как безусловной величине и является зерном ресентимента, неизменно заставляющего человека «измерять других самим собой и самого себя другими»<sup>1029</sup>.

---

<sup>1023</sup> Ахматова А.А. Амедео Модильяни // Ахматова А.А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Эллис Лак, 2001. – Т. 5. – С. 11.

<sup>1024</sup> Ницше Ф. Генеалогия морали // Ницше Ф. Собр. соч.: в 5 т. – СПб.: Азбука, 2011. – Т. V. – С. 41.

<sup>1025</sup> Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. – СПб.: Наука, Университетская книга, 1999. – С. 13.

<sup>1026</sup> Адорно Т. Избранное: социология музыки. – СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 19.

<sup>1027</sup> Бродский И. Настигнуть утраченное время // Бродский И. Большая книга интервью. – М.: Захаров, 2000. – С. 114.

<sup>1028</sup> Айзенберг М. Оправданное присутствие: сб. статей. – М.: Baltrus, Новое изд-во, 2005. – С. 8.

<sup>1029</sup> Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. – СПб.: Наука, Университетская книга, 1999. – С. 29.



Субъект отказывается признать безусловную ценность за простым фактом личностного бытия, для ощущения собственной значимости ему необходимо обладание уникальным набором возможностей или удостоверяющим извне особым статусом. Ресентиментное сознание в этом смысле априори *ревниво*. Закономерно, что самосознание литературного андеграунда нередко расценивается как «сектантское»: «Секта, – пишет Ю. Арабов, – должна постоянно находиться в полемике с окружающим миром», при этом «“враг” может быть один, а “спорщиков” множество, причем все спорщики презирают не только “врага”, но и друг друга»<sup>1030</sup>.

В ситуации ресентимента ценностное сознание оказывается «ломким», колеблется между гиперболизацией субъективности и ее саморазоблачением; причем творческий акт видится не преодолением, но предельным воплощением этой двойственности: «Создание стихотворения – парад авторского безволия, стечение случайных речевых обстоятельств <...> до последнего момента ты не знаешь, получилось у тебя что-то или нет, и *что*, собственно, получилось»<sup>1031</sup>.

Основания ценностного суждения невоспроизводимы, их логика «работает» только в том контексте, который вызвал его к жизни; нет и не может быть никаких ценностных универсалий, а в равной мере – и априорной уверенности в собственной правоте: «Нельзя быть правым заведомо. Нам это не дано»<sup>1032</sup>. В этой связи все ценностные иерархии оказываются предельно зыбкими, а отношения между образующими их ценностями – обратимыми. Интерпретация жизни как целого оказывается абсолютно зависима от ее сиюминутного восприятия: современный поэт мог бы описать свою жизнь «и как ужасную, и как прекрасную <...> в зависимости от того, каким был вчерашний день»<sup>1033</sup>.

Закономерным проявлением такого мировидения оказывается интерес к «*фатальному*», к ситуации, «сворачивающей» жизнь к ценностно опустошенному бытию «здесь и сейчас». Важнейшим представлением неомодернистской лирики, начиная с «оттепели», является «фундаментальное понятие пустоты человеческого существования, пустоты, которая является как бы центром»<sup>1034</sup>. Изначальность этой пустоты определяет убежденность в тщетности всякого созидющего усилия: для актуального поэта «человек строит только леса, но никогда не достроит даже их»<sup>1035</sup>. Не будет преувеличением сказать, что поэзия «бронзового века» тяготеет к тупиковым ситуациям и, во многом, целенаправленно их создает. *Тупик* рас-

---

<sup>1030</sup> Ю. Арабов [и др.] Андеграунд вчера и сегодня.

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/krit-pr.html> (дата обращения: 12.03.2012).

<sup>1031</sup> Гандлевский С. Метафизика поэтической кухни // Гандлевский С. Порядок слов: Стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – С. 403.

<sup>1032</sup> Айзенберг М. Разделение действительности // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 236.

<sup>1033</sup> Шварц Е. Видимая сторона жизни. – СПб.: Лимбус-Пресс, 2003. – С. 302.

<sup>1034</sup> Кривулин В.Б. Маска, которая ерслась с лицом // Полухина В. Бродский глазами современников: [Сб. интервью]. – СПб.: Звезда, 1997. – С. 175.

<sup>1035</sup> Аронзон Л. Мой дневник // Аронзон Л. Собрание произведений: в 2-х т. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. – Т.2. – С. 113.

смачивается как разрыв времени, интенсифицирующий сознание и творческие возможности, как мобилизующая «пограничная ситуация». Примечателен в этой связи пафос Бродского, указавшего на присутствие «тупиковой философии» в самом языке, когда каждое новое высказывание только усугубляет бессмысленность сказанного, доводя слова «до их логического – то есть абсурдного, то есть полностью парализующего – конца»<sup>1036</sup>. В развивавшемся параллельно литературе «другом искусстве» «тупик» даже был осмыслен как особая жанровая форма<sup>1037</sup>.

Разумеется, становление ресентиментного сознания не было одномоментным. Более того, далеко не все художественные системы «бронзового века» однозначно вписываются в его логику. Тем не менее, ценностное сознание новой литературной эпохи на самых разных этапах своего формирования обнаруживает несомненную зависимость от этого проекта, окончательно сложившегося к рубежу 1970-1980-х гг. Так, уже в лирике поэтов-«семидесятников» обнаруживается почти весь набор признаков ресентиментного сознания. В лирике показательными примерами новой типологии мышления оказываются художественные системы С. Стратановского, А. Наймана и А. Величанского.

В поэзии С. Стратановского 1970-1980-х гг. проблема ценностного структурирования мира возникает в ситуации «ранения», которая трактуется как инициация в социальный опыт, возможная и в начале жизни («Грязные, страшные дети, / Размазывающие слезы, / От сердечной занозы / готовые броситься в пруд»<sup>1038</sup>), и в ее финале («Страшнее нет – всю жизнь прожить / И на ее краю / Как резкий свет вдруг ощутить / Посредственность свою» (4)). Мир, лишившийся ценности, – мир «сорный», в нем «сорны часы» (11), «мусорна земля» (21), «сорна горсть людей» (15); включен в общий ряд и лирический субъект: «И мнится – я совсем не я / Среди заводов и больниц / Продмагазинов, скудных лиц / Я стал молчанием и сором бытия» (19).

«Живой, но из жизни изъятый» (15), герой Стратановского сознает себя запертым в «тюрьме» (14), в неразрываемом кругу повторений, обреченным на «скуку» («скука – дежурное блюдо» (35)) и «тоску» («и тоску, словно черствую булку <...> жуя» (22)). Скудость «инвентаря существованья» (18), «скука, безмускулье, страх» (38) наиболее очевидны в «чертовороте» потерявшего смысл «службища» (37). В мире поврежденных социальных связей и неочевидных исторических целей, «в супе всеобщем, вчерашнем» (27) всякая работа «скудна» и «немила» (9); причем это не только «интеллигентская» беда: «феномен отчуждения, сизифо-жизнь» (23) в той же степени растлеивает и «чернорабочего»: «Был набит его бумажник / квартальной премией, / но скуку бытия / почувствовав, все пропил сразу» (24).

<sup>1036</sup> Бродский И. Катастрофы в воздухе // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 202.

<sup>1037</sup> Ануфриев С., Захаров В. Тупик нашего времени. Тупик как жанр. – М.: Pastor Zond Edition, Obscuri viri; Ин-т совр. искв-ва, б.г.

<sup>1038</sup> Стратановский С. Стихи. – СПб.: Ассоциация «Новая литература», 1993. – С. 74 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

«В сумасшедшем живом колесе» все «мешает жить» (12), все тяготит; красота мира недоступна для восприятия: «Трава, деревья – все безглазы, / Все – богадельня, дом калек» (17); святыня заслонена внутренним смятением: «Исчез феномен исцеленья, / Гниет Кедрон, полурека» (95). Важнейший экзистенциальный опыт, вокруг которого выстраивается художественный мир Стратановского, – открытие абсолютно маргинального, полностью опустошенного бытия: «И словно страшная земля / Небытие отверзлось зренью» (18). Это «небытие-земля» делает заведомо не соотносимыми с новой реальностью все ценности прошлого, вынуждает искать новых, неочевидных решений: «Пассеизм и гуманность / меня не спасут, не спасут, / Фонд любви опечатан» (69).

Неукорененность в бытии мотивирует и распадение времени, и расщепление восприятия, особенно очевидные в тексте о пушкинском Михайловском: «И завидно думать, вдохнув аромат / Земле заповедной присущий / Как тутошний узник был тайно богат / Прошедшим, сейчасным, грядущим» (40). «Мир без любви, словно детские слезы, нечист» (75); в таком контексте сквозь призму «отвратительного» будет рисоваться и телесный опыт («О, любовники жаркие, начиненные жирными рыбами, / <...> / Любобчавканье плоти, плотва-людоедица» (31)), и опыт приобщения к культуре («Да, я был в Эрмитаже. Там все покупное, не наше. / Там мясистые бабы глядят похотливо со стен. / <...> / Это все нам чужое и нашей тоски не развеет» (77)).

Поскольку потенциал изменчивости «нечистого» мира равен нулю, единственный путь к спасению – бегство и бунт: «Вырваться, вырваться, / зверем горящим, но вырваться / <...> / из судьбы, из кипящих пустот» (39). «Смертопощечина» миру (78) – важнейший лирический мотив поэзии Стратановского. «Мечь» – попытка «реванша» за перенесенные «обиды», за несостоявшуюся жизнь («Подожги Рафаэля, прокравшись, как тать, в Эрмитаж» (77)), утраченную чистоту («Мы отомстим этим бабам, / богиням, раздетым бесстыже» (77)), маргинальное положение в мире («Смертопощечина ангелу сдобного рая» (78)). Закономерно, что в этой связи «мы» связано у поэта с «Геростратами Геростратовичами»: «Мы – разрушители вещей, / мы ищем страшного экстаза / <...> / Из жалкой жизни мы уйдем / Неведом куда / Беги от ужаса забвений» (21).

Тяга к «страшному экстазу» трактуется как универсальная закономерность российской истории, свойственная, по Стратановскому, отнюдь не только настоящему. Мир, где «нечего вспомнить и прошлого нет» (40), обречен на постоянное повторение каннибальского пира, на котором «варево с топором» (40) приправлено «человекохлебом» (65). Стихийная тяга к разрушению заложена в самую основу национального бытия: «В космосизбе / разгулялся топор-топорович / волкоугол углович / вгрызается в печехлебородицу» (82); оттого среди «хлипких хлябей» болота, в «чаше мухрыжечек» все формы культуры обречены на развоплощение: «Чернобаба земли, чистобаба воды / Ловят огненных рыб, кличут черных зверей / На костре колоколенку жарят как гриб / Варят луковки русских церквей» (81).

Единство созидания и разрушения программирует тотальную антинормичность национального бытия – «россов истина двуглава», «двоится

русский дух» (43). Оттого герой в «Суворове» разом и «раб», и «бог штыков», и «татаро-волк», и «кавалер многих орденов»: «Так плачь и радуйся, орел, / слезливый кат / И витязь века, / Но если гром побед обрел, / Что пользы в том для человека?» (45) Образ национальной культуры, где «в проблемах бытия / черных дыр излишек» (105), предстает в гротескном виде: «Вот акула-кунсткамера. В ней / Головы турок в спирту / Петр в железных ботфортах / Церберша ангальт-цербская: / в ноздрях сияют алмазы / В заднице блещет топаз / Рядом кленовый Пахом, / ладан, церковное пенье / Пушкин на девке верхом, / пишущий стихотворенье» (51).

Стремление найти истину по ту сторону истории, «угадать божью мысль о России» (56) выводит поэта к размышлениям и формам божественного присутствия, которое обнаруживается и в «скуке», и «в слезах безысходности» (98). Однако Бог «входит в мясо, как нож, / жизнь похищает, как вор» (108), гладит «железным утюгом» (106), и понять, «что Ему нужно от нас» (111), невозможно: «Увы, нам истина не светит, / она пугливей, чем испуг» (102). Ценностное моделирование в распавшейся реальности оказывается предельно затруднено, «праздный разума вопрос» обречен остаться без ответа: «Не ищи, Скворода, / Мудрости сосуды, / Стань юродом навсегда, / Обличая уды. // Будь в немудрости мудрец, / Просияй в народе, / И тебе сплетет венец / Божий птах Еродий» (105).

Точечные совпадения с лирикой С. Стратановского можно усмотреть в практике А. Величанского. Проблемой, задающей параметры художественного мира поэта, является неспособность субъекта «даже гибель свою разглядеть»<sup>1039</sup>. «Митингов лужга» (149), «сдавленность» поэта «отъявленной явью, как стеклом литым» (140), определяют закольцованность «бесчувственности» и «бесчинств» (94): «глухо наше беспечалье, / как в глухом лесу колода» (115). Освобождение из «ямы для слепых» (241) связывается с призывом к раскрепощению души. Душа, не исчерпываемая никакими определениями – «Что ж душа? – иль воздух-вдох? / или спрятанная влага? / или алой крови ток?» (226) – есть воплощенная готовность «стать миропорядком» (231), как непереступаемый предел: «А может быть, премудрый Боже, / душа и смерть – одно и то же» (218).

Абсолютизация сферы души делает главным параметром духовного поиска «безразновенность» (226). Поэт не предъявляет счет миру; более того, условием свободы оказывается для него отказ от любых претензий: «Никого не вини. Никому не печалуйся в том. / Одиноким виденьем становится жизни истома» (30). Не менее значим и декларативно заявляемый отказ от обладания чем-либо: «все крадено, все / вам не принадлежит» (235). Следствием таких ориентиров становится иммунитет перед сложностями: «Если нечего терять, / велика ль тогда потеря?» (17) Опыт «святой бесцельности и беспечалия»<sup>1040</sup> актуализирует отрешенность: «Скука – разновидность дальтонизма. / <...> / Интересно жить мне: и поднесь / я дивлюсь завязтому злодейству / <...> / либо доброте» (157).

<sup>1039</sup> Величанский А.Л. Мгновения ока. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 74 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>1040</sup> Седакова О. Слово Александра Величанского // Величанский А.Л. Мгновения ока. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 8.

Вместе с тем лирика А. Величанского лишена идиллического характера. Ресурсов свободы оказывается недостаточно, чтобы принять несовершенство мира, в котором «из себя не выйдут вон /<...>/ пена пены, волны волн» (181). Мир тягостен своей объектностью: «И ничего после любви / не изменилось: дом ли, сквер ли, / мелодий, улочек углы /<...>/ Вот так же будет после смерти» (107). Ощущение тщетности созидательных усилий побуждает искать особого «приволя безысходности»: «Не странности, не страсти и не войны, / но странной безысходности приволье / влекло меня в античных теней лоно» (95). Но именно потому, что «где горя нет – нет и участи» (113), «и безотрадность-то, глядишь, не столь уж безотрадна» (208). Величанский призывает «печалиться одной печалью», чтоб «было счастье целей» (50), и это определяет ироническое преподнесение темы горечи: «Сразу и тоскует, и поет – / горечь нам – что верная подруга...» (78).

«Неоскверненный рай, / где всяк вошедший проклят» (92), становится ключевым ориентиром для поэта, а наглядным образом такого «рая» оказывается «мгновение»: «Научусь тебе, мгновенье: / ты – последний медный грош – / позади одно забвенье, / и в забвенье ты уйдешь» (43). «Мгновение» в лирике Величанского – универсальное обозначение реалий самого разного рода: это маркер неожиданного: «и придет твоя мука во мгновение ока» (182), рубежного: «мгновение ока – разъятый и замкнутый круг» (182), проходящего: «мгновенна вспышка плоти» (176).

Разноплановость «мгновения», то сужающегося до секунды, то расширяющегося до жизни, актуализирует проблему «емкости» опыта, его соизмеримости с возможностью быть воспринятым: «Был ли каждый Божий миг / мал, как мотылек? / Иль, как небо, был велик / и, как даль, далек?» (54). Готовность вобрать в себя всю возможную полноту переживания наталкивается, однако, на ограниченность возможностей в век, в котором «тысячами лет / насыщен миг не впрок» (158): «Не мы с тобою в этом мире жили. / Не мы с тобой причиною всему. / Нам не вместить в себя всей этой шири...» (50).

«Тайна, словно тать, / прячется в нас» (238), и задача художника – снять с нее «платину понимания» (238). Истина – это близкое: «как нагота, таинственна, проста как нагота» (220), она своим «затемнением» всегда делает «ясность» (219). Статусы разума и безумия в мирах истины и обыденности обратны, и грань между ними – тонка: «Лишь тонкой коркой сна / от мякоти безумья /<...>/ душа / отделена – оно / бок о бок с нами» (216). Однако, как отмечает поэт, не только мы не помним «глубины души», в своей «глубинной жизни» «она порой не помнит нас» (203). Непониманье – одновременно и «крепостная стена», и «живительный хмель» (223), и такая двойственность отражается на самом характере тайны: «Мне страшно слушать говорящих / во сне и нестерпимо жаль / заблудший говор их /<...>/ Что он там делает – наш разум, / что он там делает – один?» (219)

*Тайна-миг* осознается Величанским как явление, связанное не только с познанием, но и с судьбой: «Если все на свете тайна, / все чудовищно случайно» (63). Мир проникнут божественным присутствием, но присутствие это противопоставляет человеческому «своеволью» только «произ-

вол» (169), «являя волю, не имеет формы» (89). Страх и трепет в этом контексте суть единственные формы духовной связи с Абсолютом: «О, трепещут ми (мне) уди / (члены), всеми бо / сотворих вину: очима / (я) взирай, у – / шима слышай (и) языком / злая (я) глаго- / ляй, всего себе геенне / (я) придай – о!» (143)

Поэт напряженно взыскует знамений и знаков, которые позволили бы ориентироваться в мире – даже «коварных» и открывающих тайну «фрагментарно» (83), осознавая, что любой случайный «отклик» может «что-нибудь да значить», «пред- или просто знаменовать» (235). «Беззалаберная судьба» подстерегает всюду, поскольку «Бог, быв слишком вездесущ, / чтоб заниматься каждым /<...>/ в опеку отдал» людей «нагорному року» (203). Судьба и предопределена, и случайна: «Ты словно жребий выпал, / а мнится, словно роль... / Бог создал боль и выбор: / иль выбор или боль» (222).

Случай имеет в лирике Величанского две главные ипостаси: *катастрофа* и *чудо*. Катастрофа знаменует разрыв причинно-следственных связей, ставит героя на грань краха: «Ах, от худа, кроме худа, / ничего не жди! / Если предаст Иуда / и никто не верит в чудо – / посреди вражды, / среди пьянства, среди блуда, – / ты от худа, кроме худа, / ничего не жди» (76). Чудо, в противоположность этому, знаменует благое преобразование мира: «Откуда эта вера, вера в чудо, / когда уже ни юных сил, ни чувства, / казалось бы, остаться не должно...» (102). Чем более логика вещей предрасполагает к катастрофе, тем значимей полюс чудесного: «Мне хочется не красоты пустячной, / но чуда, перешедшего за край» (49). Готовность к чудесному знаменует отказом от заглядывания в будущее, доверительной обращенностью к высшим силам: «Уходя спозаранку, / ни о чем знать не знай – / пусть трезвонят цыганки, / скоморох и звонарь» (77).

Тезис о случайности всего сущего задает новый поворот в размышлениях поэта о «тесноте» мира: «Отдайте море всем ветрам на слом! / Судьба волос твоих еще коснется. / Младенческой душе еще не снится, / как тесен мир между добром и злом» (84). «Теснота», таким образом, оказывается не только маркером несвободы, но и знаком спутанности ценностных координат. Человек «обложен небылью» (139), он «всегда условней, / относительней, / нежели тот язык, на коем / говорят о нем» (142). Мир, выстроенный на таком принципе, являет собой «устойчивость невесть чего / неведомо на чем» (205); в нем важна не столько обратимость «орла» и «решки», само их различие, сколько то, «что между них – / золото иль медь» (155).

Поскольку тотальность случая и обратимость ценностных полюсов не способствуют обретению внутреннего баланса, герой Величанского крайне внимателен к циклу как форме упорядочения времени. Его интересует «чин», строй – выражается ли он в том, что «посолонно ходят тени вокруг церквей» (167), или в том, что в «оторопи неразличимой жизни» весна сменяет зиму (57). На первый план выходят «круги, круги, как кольца на надрезе / древесного ствола» (166).

В один из кругов – круг духовного одиночества – замыкается и сам поэт. Одиночество предопределено и логикой откровения и логикой отчуждения. Всякий духовный поиск, как полагает Величанский, ведется в одиночку, исключая какое-либо пастырство: «Неподалеку от Афин, / в воде не чуя огненного сплава, / узнал я, что уменье плавать / в том, что плывешь один» (67). Вера «в дружество между друзьями» и «братство меж братьями» опосредуется убежденностью, что духовно сближают только беды: «Если товарищи, то – по несчастью, коль братья – то в братских / свальных могилах» (134). В этих условиях «упование иль безнадежность, / таинство истины ль – всяк постигает в себе» (135).

Жизнь духа, по Величанскому, моносубъектна. Иное дело – жизнь души, где «если и живут надежды, / то лишь спокойствием» *другого* (58). Взаимная поддержка оказывается здесь условием личностного выстаивания и основанием веры в будущее, в то, что «ничего не пропадет, / ничего не сгинет» (45): «Жилья чужого гложут водостоки, / чужой рассвет за окнами затих, / мы никогда не будем одиноки – / ни наяву, ни в страшных снах своих» (47).

Многовекторность авторской мысли чревата конфликтностью, избавлением от которой поэту кажется слово: «Спасенья ищи от унынья-греха / лишь в чистых глубинах, в ключах языка, / лишь в речи изгибах, в провалах, в самом / забвеньи ее о себе, обо всем» (222). Речь, которая «ни о чем и ни о ком» «не забывает и не помнит» (157), направляется волевым отталкиванием от реальности, структурируется по принципу «эха»: «Все на свете мне помеха, / Все предметы ни к чему – / только эха, только эха / бы дыханью моему!» (59)

Поэт «мыслит звуками» (206), вдохновляется «первоначальным гулом» творения (154). Звук-отзвук видится формой «опрозраченного» бытия, а постольку помогает проникнуть внутрь истины-тайны: «Слух / всколыхнется, как разлука – / отзыв тайных уз, – / и заблещут слитки звука, / вспыхнут сгустки уст» (145). Поэзия в интерпретации Величанского – это «слово без “умысла”, живое, текучее, в сущности, неуловимое»<sup>1041</sup>, но именно поэтому имеющее мало общего с «плотностью» объективного бытия: «пусть вытекает слово, / как море из улова» (17). В таком понимании, однако, слово не способно служить средством разрешения противоречий: снимая одни, оно порождает другие. Лирика Величанского в принципе оказывается выстроена на балансе противоречий, системность которых создает лишь видимость гармоничного мировидения.

Поэт напряженно внемлет языку стихий, но «огонь косноязычен» и «утробно воды бормотанье» (131); «весны прочитано письмо» – но смысл его ускользает (175). Возможность вписать «два-три слова» кажется формой приобщения к «благодати» (198), но слово – свидетельство чудовищного, и переживание лишь нарушает «бестрепетность красоты» (64). Близость утраченного рая, до которого, мнится, можно дотянуться рукой, оказывается обманчивой: «И жизни в плоть, и смерти в плоть / век связывает нить, / чтоб праха глиняный ломоть / над прахом преломить» (215). Блуж-

<sup>1041</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 290.

дание на путях познания заканчивается осознанием потери ориентиров: «Я заблудился. Не найти / ногам пути в затонах моха; / над чашей плещется просвет, / заметно заалев. / Любое дерево в лесу – / оно настолько одиноко, / что никому не отыскать / его среди деревьев» (65).

В лирике А. Наймана роль безусловного ценностного абсолюта принадлежит красоте. Красота равнозначна полноте бытия, и обладание ею мнится первостепенной задачей. Образы красоты экстатичны и несут в себе семантику преодоления объектности – «истаивания», «невесомости», «легкости»: «Мотылек красоты отлетает от Сладостной Дамы, / легкость легкости ей оставляя, улыбку улыбки, / целомудренный вырез, зиянье, воздушные ямы, / фук! – и нет мотылька, и ушли в зазеркалье рыбки»<sup>1042</sup>. Красота «плазматична» и «корпускулярна», легко отделима от объекта и выступает скорее его состоянием, нежели структурно мотивированной характеристикой – это «графитный невесомый лом» бабочкина крыла (С: 86). Красота делает видимым, наделяет предикатом существования, определяет сам факт принадлежности к миру живых: «не красотой ли мы видны, / о, и сейчас?» (С: 86)

Состояние преисполненности красотой в лирике Наймана связывается с любовью, и именно «призмы» любовного зрения оказываются наиболее адекватными средствами постижения сущего. В них форма творится предчувствием, никогда не выступая простой данностью, и «зрение» – «четырёхрукий двугранный зверь» – оказывается сродни прикосновению: «Только б дотронуться зреньем до стебля, / знобкого стебля с невидимой кровью, – / не красотой слепясь, а любовью»<sup>1043</sup> (О: 27). Отчуждение от красоты, связанное с ее увяданием или потерей, видится катастрофой – мозг «горит от всякой утраты», что приводит к судорожным попыткам удержать мгновение (О: 10); мир связуется «безразличьем», объединяется «ужасом» перед тленностью (О: 25).

Страх перед небытием – оборотная сторона абсолютизации красоты. Две стороны одной поверхности связаны множеством «дыр», делающих саму границу между ними условностью: «Свет естся мышью и червем, / прогрызаны в нем дырки-норки, / и если мы еще живем, / то потому, что утром зорки» (О: 37). «Мрак» и «холод» приводят к онемению, к неспособности приподняться над сиюминутным: «В ненастный день и письма от друзей / несчастные, и мысли все о смерти, / но все без остроты, как будто клей / края страниц оставил на конверте» (С: 44). «Свернувшееся» время делает все, что попадает в поле зрения, предметом раздражения, освещенным «меланхоличным светом»; «вспоротая плоть» втягивает «тоску и смерть»: «Слезает смальта и позолота, / чухонской волей несет с болота, / и воздух выела кислота, / тепло, и тошно, и теснота» (С: 30).

«Двор Господа» мнится «светлым», но «убогим»; жажда преображения, обусловленная сознанием своей ограниченности, актуализирует сомнение в оправданности творчества: «Сами больны врачи, / поят других цикутой. / Знаешь про что – молчи, / добрых людей не путай» (С: 33). Дез-

<sup>1042</sup> Найман А. Стихотворения. – Tenaflly (N.J.): Эрмитаж, 1988. – С. 29. (далее – «С»).

<sup>1043</sup> Найман А. Облако в конце века: стихи. – Tenaflly (N.J.): Эрмитаж, 1993. – С. 27 (далее – «О»).



ориентированность, понятая как «умирание», и ощущение «ускользающей жизни» ставят задачу гармонизации мира, но в знакомом горизонте ценностей она неосуществима. Мир обступающего «беспамятства» и «размытых» контуров (С: 37) приводит к стремительной инфляции значимого: «И, как будто беспал и незряч, / на осколки наткнувшись и глянув, / не рисунков, а их недостаток, / не наличий ищу, а изъянов» (О: 34).

«Злость и зола», оставшиеся от жизни (О: 72), определяют смену тональности, учат высоко ценить не только «страсть», но и «безразличие» (О: 55). Поэзия Наймана проникается нотами пресыщения, ее герой становится обездвижен и индифферентен: «Парк наполняется после полудня / жемчужным светом, парижской дымкой. /<...>/ От ритмов и рифм устал переводчик, усталый от слов со дня рождения» (С: 27). В изменившемся мире «нет радости больше без примеси боли» (С: 82), «прелесть оплавлена тоской» (О: 77). Сознание хаотизируется, утрачивает способность к рефлексивному самоконтролю. На первый план выступает рассогласованность действия и результата: «Что-то, помню, надо мне / не забыть, а что – не помню. / Все размыто, как во сне. / И не снится ничего мне» (С: 37). В самоощущении героя начинает преобладать логика ressentimentа, что выражается в подчеркнутом акцентировании стыда за прошлое, обиды за «ничтожный ранг» важнейших его событий (С: 45): «О, обглоданность, кость, изъязвленность, никчемность, / но зато без помех, и такая огромность, / <...> / этих бед поцелуй, эту сладость стыда / не разлюбишь, не втащишь оттуда сюда» (О: 15). Переживание собственной греховности актуализирует для героя «надличностный процесс рождения, преобразования и одухотворения косной материи»<sup>1044</sup>; выход к новым духовным горизонтам связывается со страдательным искуплением заблуждений: «Побеждает человек / немостою многословье, / убеленный, словно снег, / алой-алой-алой кровью» (С: 36).

Устойчивая корреляция смертности и греховности делает для поэта эстетически значимым мотив старения. Старение – новая формула баланса между хаосом и рефлексией, разрушением и осмысленностью, полнотой переживания и ускользанием бытия: «Жизнь еще есть: минута, сутки, десятилетье, / чтобы, сказав спасибо, рискнуть подобраться к сути. / <...> / Дел все меньше, покой – все полней. Убыванье звука. / Как жить хорошо тому, кто уже жить не может?» (О: 8) Ответ на этот вопрос подсказывается вошедшими в новую лирику темами прощения и благодарности, «нотами христианского смирения, сдержанности и искренней веры»<sup>1045</sup>. Герой Наймана «не придает иного смысла» жизни, кроме «предназначенного Творцом» (С: 76), он «счастлив и горд / быть всего только частью природы» (О: 29). Для «промытого» Богом «зрочка» (С: 89) мир открывается «без призм» во всей своей «правде-сиянье» (О: 16): «Задувая ночные огарки, / окунаюсь беспаятно я / в золотой, исподоблачный, жаркий, / в торжествующий свет бытия» (О: 26). «Впечатлений, терзающих нерв, / сердце

<sup>1044</sup> Кривулин В. «Словесность – родина и ваша моя...» // Звезда. – 1991. – № 4. – С. 4.

<sup>1045</sup> Бродский И. Послесловие // Найман А. Стихотворения. – Tenafly (N.J.): Эрмитаж, 1988. – С. 91.

всасывает избыток» (О: 29), и именно этот «избыток» определяет новую формулу соотношения слова и бытия.

Если ранее слово, потерявшее ценностную оправданность, виделось «гулом, / чей смысл при свете – икс и игрек» (О: 79), то ныне оно – точка пересечения красоты и осмысленности, момент единения с миром: «Штрих капли, удар и разброс, / свист каждой, и множества регот, / и лепет жеманный стрекоз / не сделаться метром не могут» (О: 30). Та же мысль может формулироваться и иначе: преисполненность мира красотой есть эквивалент слова, призывающий к созерцанию: «Время такое полное / словом, что сам я нем. / Тихое и безмолвное / житие поживем» (С: 78).

Шаткий баланс ценностей и лишенный заданности поиск смыслового синтеза в лирике А. Наймана и А. Величанского свидетельствуют об утрате «готовых» форм упорядочения мира. При всей устремленности к ортодоксальной религиозности художественный текст находится с ней в противоречивых отношениях. Новое ценностное сознание, утверждая относительность истины, особым образом выстраивает отношения со сферой сакрального. Потребностью в адресации к личному Богу наталкивается на невозможность его принять. Современная религиозность, как отмечает С. Стратановский, «атеистична» – «возникает противоречие, которое можно разрешить, лишь признав некоторую условность образа Бога и самого слова “Бог”»<sup>1046</sup>. Не менее важна и синтетичность «нового религиозного сознания» 1960-1970-х. «Словесные игры» «другой поэзии» ведутся «на грани между христианской мистической практикой и богословскими штудиями, с активным включением мотивов сектантской, религиозно-космической ... идеологии и элементов буддизма»<sup>1047</sup>. Ценностный синкретизм нередко разворачивается здесь на фоне религиозного абсурда, когда человек оказывается «перед глухой стеной, перед ужасным миром, за которым мир иной, обетованный и прекрасный, человечески простой не сквозит»<sup>1048</sup>. Вопрос о спасении может возникать, но заведомо не имеет готовых решений. Отвержение любого ценностного априори оказывается сущностной характеристикой «другой» поэзии 1960-1970-х гг.

«Адогматизм» новейшей литературы, последовательное «неприятие системной философии»<sup>1049</sup> – вполне в духе серебряного века с его отказом от любого «последнего слова». Главное отличие состоит в том, что для «бронзового века» «истинно ценное», существуя, оказывается абсолютно иррационально. Скептицизм в новых условиях предстает как попытка мыслить ценностными категориями в условиях деструкции «ценного», попытка найти «очевидное» в сплошь неочевидной реальности.

<sup>1046</sup> Стратановский С. Религиозные мотивы в современной русской поэзии // Волга. – 1993. – №4. – С. 158.

<sup>1047</sup> Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. – СПб.: Деан, 2000. – С. 103-104.

<sup>1048</sup> Кольмагин Б. Русская религиозная поэзия андеграунда // Крешатик. – Вып. 19.

URL: <http://www.kreschatik.nm.ru> (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1049</sup> Келебай Е. Поэт в доме ребенка (Пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). – М.: Книжный дом «Университет», 2000. – С. 107.

Рост скептицизма в конце концов привел к кризису «философии желаний». Характерным показателем смены ориентиров стал мотив «слабости», настойчиво появляющийся в работах, посвященных поэзии 1980-х. «Слабость», – замечает О. Аронсон, – «место поэтической функции у Льва Рубинштейна, место “поэтического я”»; «этой “слабости” претит действие, понимание, развитие», – и добавляет: «может быть, именно “слабость” – место поэтического опыта сегодня»<sup>1050</sup>. Близким к приведенному суждению оказывается высказывание С. Гандлевского, описывающего ценностные ориентиры «Московского времени»: «Шаткая, двойственная позиция. Есть в ней и высокая критика сверху, и насмешка, а главное – любовь сквозь стыд и стыд сквозь любовь. И пора назвать вещи своими именами: эти поэты попросту по-человечески слабы»<sup>1051</sup>.

«Слабость» мотивируется невозможностью найти иные, помимо творчества, способы «пойти с миром на мировую». В этом смысле к сознанию рубежа 1970-1980-х гг. в полной мере применимы характеристики депрессивности, вычлененные В. Рудневым: «Для того чтобы уметь воспринимать мир как исполненный смысла и прочитывать его послания, надо обладать чувствами. <...> При депрессии изменения происходят именно в сфере чувств, эмоций – и мир десемантизируется, теряет смысл, превращается в бессмысленный конгломерат»<sup>1052</sup>.

«Зияние» сферы подлинного, «обесточенность всех резонаторов чувственности, не исключая и инстинкта самосохранения»<sup>1053</sup>, делает важнейшей реакцией «после-чувствование, вновь-чувствование» (М. Шелер). Фрагментированность существования мнится синонимом небытия, «воля к власти» соотносится исключительно с «господством над собственной временностью»: «Автор, некий конечный бог, растерзанный, разделенный-в-себе, <...> цепляется за поверхность листа, продуцируя и пожирая свою смерть, временность и беспредельный предел»<sup>1054</sup>.

Ресентимент, с этой точки зрения, – это чувство, возникающее из разбалансированности притязаний и возможностей, самоуслаждение неудачей. С этой точки зрения *апология аутсайдерства*, представление о том, что «психология меньшинства сильна своей нюансированностью»<sup>1055</sup> в современном контексте далеко не случайна. Если, как принято считать, «пограничные зоны одновременно чрезмерно и недоста-

---

<sup>1050</sup> Аронсон О. Слова и репродукции.

URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999\\_06/1999\\_6\\_14.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_06/1999_6_14.htm) (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1051</sup> Гандлевский С. Критический сентиментализм // Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория», 2000. – С. 296.

<sup>1052</sup> Руднев В. В. Введение в анализ депрессии.

URL: [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001\\_5\\_6/03.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_5_6/03.htm) (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1053</sup> Секацкий А. Эстетика в эпоху анестезии.

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2004/2/fain33-pr.html> (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1054</sup> Скидан А. Эфирная маска.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-6.html> (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1055</sup> Бродский И. Песнь маятника // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 48.

точно определены, двойственны, амбивалентны, богаты краевыми эффектами»<sup>1056</sup>, фигура маргинала, в чем бы ни состояла его «периферийность», оказывается ключевой для «ресентиментной» культуры.

Переживание бессобытийности жизни, «рассыпанности» личного опыта становится навязчивым мотивом: «Главный <...> пафос нашего существования в том, что с нами ничего не происходит. <...> И отчасти, только отчасти можно перекрыть общий застой личной активностью»<sup>1057</sup>. Поскольку ресентимент предполагает «выпадение» актуальных форм эстетической восприимчивости, их замещают «стилизация» эмоциональности, свойственной культурам прошлого. Тяготение к архаике и экзотике маркирует не только ситуацию пресыщенности культурой, поиска «утраченного ... и с разным успехом присваиваемого первобытного “своего”»<sup>1058</sup>, но и, в более широком смысле, – ситуацию утраты «подлинного». В этом случае «архаическое» оказывается заменой дискредитированного будущего. Неслучайно в «ретроспективной» эссеистике 1990-х так часто используются два определения: *меланхолия* и *ностальгия*.

В лирике, пишет Ш. Абдуллаев, начинает цениться «обращенность к меланхолии позабытого романтизма»<sup>1059</sup>. Свои права, как замечает С. Гандлевский, утверждает поэтический темперамент, который характеризуют не «самозабвенный эгоцентризм», но «врожденная меланхолическая наблюдательность»<sup>1060</sup>. Возникшая как элемент автметаописания, категория «меланхолии» быстро переместилась в область культурологических интерпретаций. Понятие меланхолии соотносится с разочарованием в ценностях модернизма, с отказом от линейно-позитивистского принципа в подходе к истории»<sup>1061</sup>; с изменением статуса субъекта в культуре, с умонастроением, «питающимся чувством опустошенности эго, гипертрофированной самокритичностью»<sup>1062</sup>.

При этом, несмотря на разницу в деталях, «меланхолическое» в современной эссеистике оказывается почти всегда соотносимо с понятийной матрицей З. Фрейда, увидевшего в меланхолии перенос всей полноты претензий к утраченному объекту желания на самого носителя либидо. «Меланхолический комплекс» в его концепции рассматри-

---

<sup>1056</sup> Каганский В. Вопросы о пространстве маргинальности.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/37/kagan-pr.html> (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1057</sup> Айзенберг М. Разделение действительности // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 237.

<sup>1058</sup> Фаустов А. А. Экзотическое и его семантика в русской литературе начала XX века // Филологические записки. Вып. 27. – Воронеж, 2008. – С. 35.

<sup>1059</sup> Абдуллаев Ш. Ферганская школа.

URL: <http://library.ferhana.ru/old/index.html> (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1060</sup> Гандлевский С. Литература в квадрате // Гандлевский С. Порядок слов: Стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория», 2000. – С. 312.

<sup>1061</sup> Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта, Наука, 2007. – С. 59-60.

<sup>1062</sup> Рыков А.В. Постмодернизм как радикальный консерватизм: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х гг. – СПб.: Алетейя, 2007. – С. 108, 309.

вается как «открытая рана», где «страдальческая удрученность, исчезновение интереса к внешнему миру» мотивированы превращением «не находящих отклика жалоб во все более и более жесткие самообвинения»<sup>1063</sup>.

Не менее насыщены ассоциациями и современные контексты «ностальгического» дискурса. В эссеистике, посвященной лирике 1980-х, «ностальгическое» рассматривается как «тоска по далекому в чистом виде», убеждающая субъекта в мнимом преимуществе нереализованных возможностей над совершившимся выбором<sup>1064</sup>. С. Бойм видит в ностальгии «защитную реакцию, поиск в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем» и увязывает с этим переживанием тоску от «неаутентичности всех повторений», утрату «живой среды памяти»<sup>1065</sup>. В интерпретации А. Иванова ностальгия – это «не тоска по прошлому, а тоска по целому как настоящему, подлинному», и она изначально заложена в вопрошающей сути человеческого бытия<sup>1066</sup>. «Истаивание», «распыление» прошлого по мере того, как растет желание к нему прикоснуться, – отличительная черта «ностальгического» сознания: «"Человек без будущего" – это не наша проблема, – пишет М. Айзенберг, – наша проблема – "человек без прошлого"», и возникает она «не из-за известных форм амнезии, а из-за ослабления оперативных способностей памяти», более не способной «выхватить существенное из потока происходящего»<sup>1067</sup>.

Спутанность духовных координат не только определяет суженность эстетической сферы, но и задает иерархию слагающих ее форм. Решающее значение для репрезентации «ресентиментного» бытия в 1980-е приобретает *нелепое*. Нелепое – это своеобразный коррелят пошлого. Пошлость – оценочная категория, связанная с отстраненной интерпретацией творческих притязаний эстетически неразвитого сознания. Нелепое – категория, выражающая стыд художника за свою несоотнесенность с областью идеала. Человек, сознающий себя «*membra disjecta* собственной целостности» (М. Бахтин), есть человек нелепый. Нелепость – след деструктивных потенциалов реальности на планах художника, рассогласованность текста и контекста. Нелепое – это не просто «эстетическая глупость», «цена, которую искусство платит за свою герметическую изоляцию»<sup>1068</sup>, это след инородного вмешательства в эстетическую систему, ее «скандализация».

Подчеркнутое внимание к «ничтожному» в лирике 1980-х<sup>1069</sup> – знаковое выражение торжества нелепого. Еще одним его выражением является

---

<sup>1063</sup> Фрейд З. Печаль и меланхолия // Психология эмоций / авт.-сост. В. Виллонас. – СПб.: Питер, 2007. – С. 392-393.

<sup>1064</sup> Кружков Г. Ностальгия обелисков. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 11.

<sup>1065</sup> Бойм С. Конец ностальгии? // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 39. – С. 90, 92.

<sup>1066</sup> Иванов А. Прогрессивная ностальгия?

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/alexandr-ivanov> (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1067</sup> Айзенберг М. Оправданное присутствие: сб. статей. – М.: Balthus, Новое изд-во, 2005. – С. 195-196.

<sup>1068</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 175.

<sup>1069</sup> Ханзен-Леве О.А. Эстетика ничтожного и пошлого в российском концептуализме // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 25.

акцентирование в автоописании переживаний стыда и брезгливости. Стыд – эмоция, обращенная субъектом на самое себя и выражающая дискомфорт от собственной объектности, от своего несоответствия идеалу. Если «любовь сквозь стыд»<sup>1070</sup> провозглашается стимулом поэтической практики, это свидетельствует о признании художника себя ответственным за несовершенство бытия. Если в разряд важнейших эстетических эмоций попадает брезгливость, единство «жалкого и отвратительного»<sup>1071</sup>, это знаменует разрушение дистанции между творческим сознанием и хаосом.

Нелепое, таким образом, создает эстетический шифр для ситуации утраты идентичности, неотчуждаемого права на достоинство. Мир нелепого – это мир перманентного конфуза, вызванного разрушением «общества такта»<sup>1072</sup>, деструкцией церемониального и ритуального. Там, где социальное поведение более ничем не регламентировано, нелепость – это универсальная «рамка» для сферы эстетического. В поэзии наиболее полное воплощение этот смысловой комплекс получил в лирике Е. Хорвата и К. Капович.

Точка отсчета в лирике Е. Хорвата – «жизнь, опустошающаяся, точно штоф»<sup>1073</sup>, возведенные в абсолют замкнутость и неподвижность: «Дождь продолжается тридни. / В зеркале бесы и злыдни. / Некого потчевать в гридне. / Высуни голову, крикни» (194). Стремление «выйти из морочащей клетки» (206) актуализирует семантику порыва, бегства: «Время действовать: время плесть, / Вышивать по Кашмиру. Ткать. / На незримые стены лезть. / Блядь писать через ять» (198). Действие это, однако, не сводится к освоению нового пространства, априори являющегося лишь двойником оставленного: «ландшафт, носящий собственное имя, / еще нельзя считать одушевленным» (215). Целью движения оказывается не пространственное перемещение, а переустройство смысловых координат, переход от мира-«клетки» к миру-«тепице»: «...Все это, что с твоей бумагой вкупе, / должно быть так устроено в природе, / как теплая свеча в стеклянном кубе / у продавца цветов на повороте» (217).

Главным препятствием на пути достижения этой цели становится отсутствие у вещей потенциала изменяемости: «Здесь грядущего нет, будто пыльную / пясть и кисть виноградных полей / повернули к цыганочке тыльной / стороной, чтоб гадали по ней» (19). Проблема эта тем более ощутима, что в мире Хорвата именно косная вещь часто видится истинным носителем субъектности, и поэт задается вопросом, «кто на кого взирает, кто тут играет зрителя» (190).

Герой Хорвата постоянно сознает себя рассматриваемым и преследуемым, что выводит на первый план проблему идентичности. В плане телесности личностной границей оказывается кожа: «ограниченная кровь

<sup>1070</sup> Гандлевский С. Критический сентиментализм // Гандлевский С. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория», 2000. – С. 296.

<sup>1071</sup> Кононов Н., Золотонос М. З / К, или Вивисекция. Книга протоколов. – СПб.: Инапресс, 2002. – С. 30.

<sup>1072</sup> Григорьева Н. Смех и зрелище в работах Бахтина и Плеснера // Семиотика скандала. – М.: Европа, 2008. – С. 279.

<sup>1073</sup> Хорват Е. Раскатанный слепок лица. Стихи, проза, письма. – М.: Культурный слой, 2005. – С. 196. (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

есть жизнь» (105), в плане духа ею становится имя – «единственный ключ в громыхающих связках» (238). Необходимым условием того, чтоб «другое все вовне» «открылось и проснулось» (77), оказывается соотношение себя с инобытием. Наглядным воплощением его для поэта становится зеркальность, позволяющая «найти бытию подтверждение» (233).

Мир Хорвата – это мир отражений, мир «инакомерной» логики, которую надо осваивать с азав, «серебро мешая с золотом, / и со золотом серебро, / дерево с террою окладом / да с поверхностью нутро» (121). Поэтом она осознается как логика конспирации, как способ сохранить независимость в мире косного бытия: «На этой плоскости рифленной мы одурачим Аполлона, / как сделал некогда Гермес, / украденных коров по склону / веда – вперед хвостами – в лес! // Мы хитрости своей стыдимся, но Аполлону не сдадимся, / и в том неизъяснимый смак, / что “Я” шагающая буква, и связки трав моя обувка, / и на песке не след, но знак» (4).

«Перевернутость» «зазеркального» мира раскрепощает, приближает к сверхъестественному, позволяет явственно пережить «задох от шестого крыла» серафима (28). Телесное переживание реальности качественно перестраивается: божественную десницу и мизинец героя соединяет общая дрожь (48), а любое «изменение состава воздуха» напрямую мотивируется изменением самоощущения поэта. Слово обретает способность «пробивать наслоения явленного» (210), ибо инспирируется свыше, «говором Херувимов с Началами» (49).

Но такое переустройство бытийных связей имеет свою цену. Одной из ее слагаемых оказывается неостановимое умножение сущностей, связанное с появлением множества отражений. «Любое движенье» заведомо «утроено» (222), каждая вещь «склоняется» сразу «по всем падежам» (214). Другой слагаемой цены выступает перевернутость смыслов и ценностей, приводящая к невозможности расподобить добро и зло: «Перемешаны ад и Град. / К манихеям уходит мних. / Но как мирятся враг и брат – / не спасенье ли это их? // И в пути еще светлый Сват, / а уже отошел Жених. / Тот, кто грешному сверху – Свят, / снизу – лих» (199). Неразличимость храма и кабака (238), воздуха и почвы (117), правого и левого (5) своим результатом имеет «ощущение вывернутой личности»<sup>1074</sup>, полностью изъятый из пространства общения: «Не одинок живу я, но исправлен, / со вставленным адамовым ребром, / отправлен, и отравлен, и оправлен / конвертом, ядом, тусклым серебром» (221). Выход в «зазеркалье» в этой связи начинает рассматриваться как выход в потусторонность, в мир-с-конца: «Но обнаружится изнанка, / обратный замысел письмен, / и точка мир начнет взамен / литого прописного знака» (231).

Закономерным образом смерть начинает восприниматься как путь к страдательному очищению, святости: «Смертный, что родится во плоти и крови – / яко до рождения уже причащен – / в страхе принимающе Святыни Твои / будет в них по смерти воплощен, помещен» (83). В соответствии с «наоборотной» логикой «святость» и «гниение» совпадают (48): «В те

---

<sup>1074</sup> Бетаки В. Евгений Хорват // Раскатанный слепок лица. Стихи, проза, письма. – М.: Культурный слой, 2005. – С. 401.

дни, когда вода не пьется /<...>/ душе-блуднице остается одна отрада: / что вечной зеленью повеется, / в земле беззвучно распадется ее ограда» (53). Путь Алконоста и Феникса оказываются неразличимы, смерть и возможность «петь» предполагают друг друга: «Пусть тело окунется, / к себе вернется в персть, / что тень от Алконоста, / что радостен и пестр» (41).

Однако взаимопереход смерти и инициации в лирике Хорвата приводит к неразрешимым противоречиям ценностного сознания. Содержанием «перевернутости», вопреки ожиданиям, оказывается не свобода, а страх: «течет же по ложбине мозельвейном? / где что-то разгорается в соске, / в грудном ли копошенье можжевельном, / скажите, место страхам и тоске» (32). Готовность «искать себя в бегущей точке смерти» (209) оплачивается ситуацией богооставленности: «Этим оловом окормит / нас уныния монгол, – всех, кто ризами обернут / и грехом тяжелым гол. /<...>/ Жизни в смерть простой смеситель / передвинет бес, губя. / ”Если Некто – твой Спаситель, / пусть спасет теперь тебя”» (37). Связи между личностью и Абсолютом рвутся, их замещают «внушающая ужас» молитва (204) и вызывание «тухлых праотцев» (208). Время и пространство сжимаются до переживания уныния как довлеющего себе, не имеющего выходов вовне, состояния: «Эх, плевать / да не искать на пропитанье – / крест сорвать / да удавиться на гайтане!» (66) «Зазеркалье» оплачивается утратой интереса к миру – герой готов «отвернуться, как латинское R, / к стенке пустой» (12).

Невозможность «по всей абевеге» «собрать словцо утешенья» (208) мотивируется полной потерей смысла: «Свое существование оправдать мне не удастся / без оправдания не удастся существовать, / а без существованья не оправдаться» (113). Состояние полноты жизни выступает источником раздражения, близкого к идиосинкразии; всякий образ гармонии подлежит отвержению: «А вот и комната (жилая), / стакан (налитый), пачка (полная), / Литература (не подпольная), / И все, чего теперь желаю, сводится // К тому, что есть в наличии. Непросто / С подобной ситуацией освоиться. / Где лучшего искать? Где стимул роста? / Или, по крайней мере, стимул стимула?» (223) Художественное решение бытийных проблем обнаруживает свою условность, образы, связанные с зеркальностью, приобретают характер автопародии, саморазоблачения: «Дурак от водки раздвоившийся – / но протрезвившийся сведись / в зеркало зря, и в нем – смилившийся / смиреньем паче не гордись!» (118)

Содержательной характеристикой новых стихотворений оказывается «суесловье» (111), формальной, трактуемой как жанрообозначение, – «истерия» (106, 204). Возможность «не тратить времени на сочиненье, а лишь на записывание» интерпретируется как одержимость и приводит к немислимому ранее молитвенному призыву: «Согрешение рукописание мое от меня отчти» (63). Вера в силу слова – «бумаги паче учернюся, но паче снега убелюся» (54) – уступает место разочарованию в «зыбучей поверхности» речи (131). Слово все чаще видится как ловушка, соблазн, что мотивирует стремление пользоваться им не во всей полноте возможностей: «Так втыкай в сосну и в дуб же / взор свой памятный стрелка, – / в гроб грядущий! чтоб не глубже / сердце билось языка» (123). Закономерным образом поэтическая семантика стремительно вытесняется паронимиче-



скими экспериментами. Формой репрезентации потерянности оказывается глоссолалия и абсурд – «распев о неопределенном»: «А за парой голубой край зеленый клад пустой / и стальной тут волгоград и смешной бахчисаряд / там летучий аппарат где вонючий шоколад / живота пройдя экватор исчезает арарай» (177).

Всякое решение кажется фикцией, не облегчающей, но усугубляющей проблему: «очистишься на миг, и тем черней / начнется копошение червей» (244); движение смыкается в кольцо, вновь и вновь обращая к ситуации «мертвой точки»: «И тебя к тому туда, / и себя к сему сюда / все приводит без труда / безугольная звезда» (138). В мире, утратившем расчлененность, «хаос мыслей отражает мысль Хаоса» (141), а «из семян земного зрения / растет бельмо и белена» (118).

Инфляция личного начала принимает катастрофический размах, что наиболее наглядное воплощение получает в «Рассуждении о букве “Я”»: «“Я” не создает, не венчает, не полагает основы. Оно лишь останавливает, обрывает, пресекает <...> Это – беззвучно лопающийся в ничто шар, а не взрыв, прорыв и рождение» (371). Стремление «смешивать и размешивать имена до анонимности единого номинатива, до личности как таковой», рассматриваемое как обретение нового рубежа свободы (374) де-факто знаменовало крах индивидуальности и совпало с бесповоротным отказом от стихотворчества: «Хорват, Хорват умер. / Хорват умер, умер. / Больше смерти нет. / Выше смерти нет» (168).

Реальность в лирике К. Капович – это мир, в котором ничто не важно, аксиологический ноль. Самый частый хронологический образ – образ «пустыря», бытийной и ценностной периферии: «Я числитель тьмы и табурета / над чертою дробной ноября. / Цвет того, что не имеет цвета, / на слепой сетчатке пустыря»<sup>1075</sup>. Вещный мир образован брошенными, забытыми, лишенными жизненного смысла предметами – это «рухлядь», колеблемая «мусорным ветром»: «У ларька пустынно шелестят газеты, / разбрелись, куда глаза глядят, / панки и менты, и только чьи-то кеды / на столбе висят»<sup>1076</sup>. Мир «вылинял», утратил фактуру; его метафорами являются «лабиринт» (ВД: 14) и «бездна» (ВД: 47).

Герой Капович оказывается неотделим от такого лишенного ценности пространства и легко мирится со своим статусом «оседающей пыли» (ВД: 57), «сброда» (ВД: 76), «пшена в обмолоте» (ВД: 65). Отсутствие черт, размытый образ – закономерное выражение неартикулированности личного начала и стереотипности судьбы: «человек небольшого размера / без особых примет» (ВД: 14), «не человек, а так, пальто и шапка» (ВД: 11).

«Мусорная» реальность отражает метафизическое неблагополучие мира, в котором «высокое» лишено всякой бытийной укорененности: «Приделай к воздуху мотор сенокосилки / и крылья мельницы, заглохшей в прошлом веке, / и ты получишь ангела в пробирке, / как сказано в одной ацтекской книге» (П: 59). Место рая и ада занимает «простая лестничная дробь» (П: 69); «за слоем мутного пейзажа» скрывается «холодный загруз-

<sup>1075</sup> Капович К. Перекур. – СПб.: Пушкинский фонд, 2002. – С. 35 (далее – «П»).

<sup>1076</sup> Капович К. Веселый дисциплинарий. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 45 (далее – «ВД»).

товок, белый холст» (ВД: 23). Посмертное бытие не приносит свободы, но лишь повторяет уже бывшее, перенося в дурную бесконечность стереотипы поведения: «Актер, который год назад помре, / теперь в “Репертуарном” стал помрежем / <...>/ Треплив и одинок в одном лице, / он шпарит анекдот за анекдотом» (П: 15). Герой созерцает подобный мир, «все видя, ничего не понимая» (ВД: 84), реальность образует «пазл», который никак не складывается (ВД: 16).

Страх перед жизнью выводит в пространство бессмысленного существования, воплощением которого оказывается «бессонница»: «При тусклой лампочке ночного фонаря / газетой до утра шуршать в пустой постели / и в потолок смотреть, тоскуя и куря, – / вот участь горькая любого пустомели» (П: 12). Взыскание смысла неизменно наталкивается на инфляцию культурного опыта и некоммуницируемость боли. «Стравинский, Рахманинов, Глинка» более не «спасают» (ВД: 19); речь, минуя любого конкретного адресата, уходит «за черту одиночества, страха, сиротства» (П: 55). Кумуляция смысловых разрывов, «нестыкующихся» аспектов опыта вызывает разрушение памяти и кризис идентичности: «К сорока годам неопрятен быт, не оплачен свет, / и в пустой голове, как в свинье-копилке, нет новых слов. / Я на лестничной клетке живу, как большой поэт, / наломавши в той, прежней жизни немало дров» (П: 95). «Черный миропорядок» (ВД: 131) вступает в непримиримое противоречие с сознанием, вынуждая снова и снова искать «слова» для «звука немоты» (ВД: 87).

«Немота» – знаковая характеристика мира Капович. Патология слуха и речи перерастает конкретную ситуацию, становясь метафорой неспособности человека выразить себя, найти «слова, чтоб снова просветлело» (ВД: 16): «В ту осень я работала у “Свеч” / в начальной школе для глухонемых, / чьи голоса не связывались в речь, / хотя и походили на язык. / Но это был язык другой, чужой, / неведомый учителям. Слова / рождались в глотке неживой / и в ней же усыхали, как трава» (ВД: 103). Отражением немоты является разорванность и надрывность музыкальной формы: «Играй, аккордеон, по всей программе, / рассказывай про то, чего не спеть. / В пространстве между стойкой и столами / ты топчешься, как раненый медведь» (ВД: 52). Время рассыпается на несвязанные мгновения: поющие «затыкаются по часовой» (ВД: 36), «западет в памяти куплет» (ВД: 66), «в траве лежит аккордеон» (ВД: 42); музыку вытесняет «хрипенье электропилы» (ВД: 59), «консервный» гром автобуса (ВД: 123), «петушинный крик» телефона (ВД: 95).

«Немузыкальность» мира влечет за собой несовпадение героев в содержании и интенсивности переживания: «Все никак нам не встретиться под колпаком / молодого дождя, даже взглядом» (П: 51). Это, в свою очередь, приводит к распадению, «истаиванию» настоящего, в котором никак не может состояться событие: героиня, как правило, или предвосхищает событие, или оценивает его в ретроспекции. Временная дистанция выступает условием его освоения и перехода в эстетическое качество. Если ценность настоящего проблематична, вехами событийности становятся ситуации расставания и встречи: «Век наш свинцовый, лупя от винта, / так разошелся в то лето, / что до сих пор мы летим кто куда / в

разные стороны света» (П: 47). Мир, в котором полнота взаимопонимания утрачена, оказывается, таким образом, миром перманентного ожидания, существования вопреки смыслу: «Пробуждай меня для жизни никакой, / поливай водицей, как траву, / опускай по пояс в перегной, / но держи больную голову» (П: 29).

Выход из жизненного тупика сомнителен и труднодостижим, но не невозможен. Для него необходимо совпадение целого ряда внешних обстоятельств, создающих для события эстетическую «рамку»: «Надо много света виноватым, / лампочек и зимних сталактитов, / музыки, прохожих у ограды / на задворках дома инвалидов, / чтоб разлука превратилась в праздник, / пляска Витта в танец превратилась» (П: 65). Главным же условием освобождения оказывается внутренне раскрепощение – отказ от целеполагания, дистанцированность от круга повседневных забот: «Вдруг поняла я: счастье – это / когда неполная свобода / становится свободой полной, / а ты сидишь в ночи жемчужной / и коньяком полощешь горло, / и ничего тебе не нужно» (П: 85). Косный и омертвевший мир преобразуется, если удастся разорвать линейное движение времени. Импульсивный жест, болезнь, житейская катастрофа одинаково способны снять патину с восприятия: «Из рентгенкабинета домой / уходит просветленной, дышать / прелым воздухом, мокрой травой, / в парке нищим все деньги раздать» (П: 83).

Освобождение, понятое как уход из мира, определяет формы ценностной стабилизации текста. Одна из них связана с образом маргинала, «выпавшего» из человеческих связей. Нищета материальная приближает к нищете духовной, поскольку возвращает в пространство природного бытия, усиливает остроту эстетического переживания мира: «А не пившему ржавой воды поутру из фонтана / с голубями и галками – страж не открыл бы ворота / в этот утренний сад, отвечающий звоном стеклянным / на движение воздуха и появление мента» (П: 58). Формула статики, предполагаемая маргинальностью, обнажает предельные связи человека и мира, нарушение которых может означать только смерть: «На третьем разгружают товарняк, / товарищ спит на драной мешковине, / душа его повисла на соплях, / но ангел его душу не покинет» (ВД: 65). Но близость к границам бытия не означает, тем не менее, обретения какого-то особого иммунитета по отношению к невзгодам. «Заспанный, хмурый, лохматый» (ВД: 105) герой может только «оттягивать боль» (ВД: 19), поскольку он – неизменная «мишень» для несчастий (ВД: 128).

Другая форма ценностной стабилизации текста еще более радикальна – это духовная летаргия, возвращение к спрятанному в человеке «одичалому, нечесаному зверю»: «В январе наш лендлорд из дурдома вышел / и засел во флигеле, запер дверь. / По ночам он что-то такое пишет. / На дверную цепочку посажен зверь. /<...>/ И когда я ночами сижу на кухне, / притворяюсь то мухою у свечи, / то летучей мышью, глаза округля, / то еще черт-те кем, в ком душа молчит» (ВД: 119). Беспмятство тоже возвращает в лоно природного бытия, но не в качестве созерцателя, а в качестве беспомощного существа, живой вещи: «По выходным в глухом местечке / соседний инвалидный дом / автобусом вывозят к речке, / заросшей пыль-

ным камышом. // И там они в своих колясках / сидят в безлиственном лесу, / как редкий ряд глухих согласных, / пока их вновь не увезут» (ВД: 82). Между «квартиранткой с приветом» (ВД: 118) и «тяжелым психом» (ВД: 34) нет принципиальной разницы: их мир «крутится-вертится в мертвой петле» (ВД: 121).

Поскольку ни маргинальность, ни безумие не способны примирить с миром, поиск ценностного баланса продолжается. Так в лирике Капович возникает идея, что мир можно стабилизировать, «нажав на перемотку», вернувшись к точке начала деструкции. Память, запущенная «в обратном порядке», оказывается главным фактором «собираения» реальности: «И водитель трамвая с тоскою / улыбнется в зеркало кривое. / То, в котором дорога бежит / вспять и пьяный на грядке лежит, – / и он встанет с заснеженной грядки, / но в обратном порядке» (ВД: 114). Так поэзия создает «альтернативную» реальность, в которой нет ни утрат, ни смертей: «В другой зиме, в день встречи на перроне, / где проводница в снег сливает чай, / возьми мое лицо в свои ладони / и больше никогда не отпускай» (ВД: 86). Однако память не только эстетизирует прошлое, но и воскрешает самые неприглядные, вытесненные сознанием, впечатления: «пять ложек на десять душ» (ВД: 94), «безумное пойло», пускаемое по кругу (ВД: 71), и т.п. Будучи найден, ценностный баланс тотчас перестает быть таковым.

Как говорит героиня К. Капович, «мне над жизнью моей не дано приподняться» (ВД: 28). Обесценившаяся реальность не отпускает, даже если бегство из нее осуществимо: «То ли мне отправиться к знакомым, / то ли пол на кухне подмести? / В настоящем неопределенном / долго под окном гудит такси. / А когда в конце концов в испуге / понимаешь: это же за мной – / старый плащ заламывает руки / за спину и держит за спиной» (П: 35). В таком контексте всякий баланс есть не что иное, как обновление жизненного контекста. Реальность складывается из бесконечного ряда замкнутых ценностных миров, каждый из которых, взятый по отдельности, представляет собой тупик. Переживание свободы возможно только в момент перехода из одного пространства в другое, когда человек видит себя первооткрывателем: «Мы пойдем по дороге пустой / в Новый Год за картошкой и пивом, / за какой-нибудь, в общем, жратвой, – / как целинники в мире счастливым» (П: 5). Но вещи неизменно «наводятся на резкость», и путь спасения оказывается самообманом, верой дальтоника в то, что зеленый забор выкрашен в синий цвет (ВД: 40).

Если «правды нет в перекошенном рту» (П: 55), нет и никакого шанса на спасение. В такой реальности все обращается на круги своя, вновь и вновь проходя фазу хаоса: «Обогреваться газовой плитой, / на корточках сидеть пред собственной тенью. / Сознание обживает мир чужой, / как комнату – ползучее растение» (П: 42). Поскольку налаживание контакта с людьми не сулит изживания несчастья, а опора на себя более невозможна, единственное, что остается, – это «одинокий лай, / плавно переходящий в “у”» (ВД: 127).

Одиночество в лирике К. Капович не ситуативно, а онтологично и не предполагает выхода в плоскость коммуникации: «Речь человека понемногу, / годам, примерно, к сорока, / принявши форму монолога, / исходит в

адрес потолка» (ВД: 47). Единственно достоверно, таким образом, только жизненное поражение, аутсайдерство. В таком контексте задача поэта оказывается совершенно безнадежной: если очищение чувств и возможно, то только потому, что язык «спутал солидол с валидолом» (ВД: 81): «Но поэт, дармовое твое ремесло – не чтоб хлеб добывать на чужбине, / а воспеть красоту, там, где нету ее, / никогда не бывало в помине» (П: 51).

Объединение «официального» и «неофициального» пространств во многом видоизменило исходные посылки неомодернизма. Конец 1980-х – начало 1990-х гг. в этом отношении были периодом своеобразного «обнуления» наличного художественного опыта. Неслучайно В. Шмид говорит в этой связи о «модусе аксиологической нерешительности», когда художественное сознание ориентировано на «неокончателность любых оценочных актов», на «аксиологический релятивизм»<sup>1077</sup>.

Однако «нерешительность», вызванная ситуацией «снятия барьеров», утратой «с трудом обретенных в застойные времена “жизненных позиций”»<sup>1078</sup>, выступала лишь точкой отсчета в формировании нового поля аксиологической проблематики. Попадание в расширившееся пространство культурного диалога, в том числе диалога с неожиданно обретенной «широкой публикой», сделало как никогда актуальными проблемы писательской «самоидентификации» и «существования»<sup>1079</sup>.

В этой связи важной чертой этой «постмодернистской» эпохи стала «реабилитация» реальности. Одно из самых характерных свидетельств этого рода принадлежит М. Кононову: «Реальность – это то, с чем никогда не имело дела тоталитарное сознание, закабаленное словом-заклятием. <...> Реальность – это то, что неведомо было и модернизму, сотворившему из слова фетиш. <...> Ибо реальность существует лишь в течение единственного этого условного мгновения, а в следующий миг она уже иная и требуется постигать ее заново»<sup>1080</sup>. Не менее красноречива и оценка А. Степанова: «Путь к обретению нового соответствия языка и действительности» – главное условие возвращения языку статуса «дома бытия»; от писателя в этой связи требуется «ответственность перед словом», готовность высвободить его «спонтанную откровенность»<sup>1081</sup>.

Запрос на смысл, на ценностную определенность был обусловлен эпохой. М. Берг в этой связи говорил о смене «женского времени» (1970-е), времени «сохранения, выживания, выстаивания» – «временем мужским» (1990-е), предполагающим «перенос акцента со слова на дело, поступок, действие»<sup>1082</sup>. Успешность этого перехода была немислима вне определения отношений с прошлым. Оттого одной из задач «новой литературы» стала, по слову В. Кривулина, «охота» на «совсем недавнее историческое

<sup>1077</sup> Шмид В. Слово о Дмитрие Александровиче Пригове // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 285.

<sup>1078</sup> Берг М. Интервью // Вестник новой литературы. – 1991. – №3. – С. 300.

<sup>1079</sup> Берг М., Генис А. Границы в современной литературе // Вестник новой литературы. – 1994. – №7. – С. 250-251.

<sup>1080</sup> Кононов М. Отречение // Вестник новой литературы. – 1994. – №7. – С. 236.

<sup>1081</sup> Степанов А. Куда мы, может быть, идем? // Вестник новой литературы. – 1990. – №1. – С. 218.

<sup>1082</sup> Берг М. Интервью // Вестник новой литературы. – 1991. – №3. – С. 299-300.

время», которое «возвышается за нашими спинами»<sup>1083</sup>. Наиболее значимые попытки построения художественной аксиологии в 1990-2000-е гг. – в поэтической практике Б. Херсонского и И. Померанцева – закономерным оказались связаны именно с этой «охотой».

В поэзии И. Померанцева главным историческим опытом оказывается эмиграция. Цикл «КГБ и другие стихи» (2010) в этом смысле является центральным, намечающим основные сюжеты. Снабженный документальной справкой из «Хроники текущих событий», он показывает измощенность репрессивных механизмов советской власти, рутинность борьбы с «антисоветчиной» в конце 1970-х.

Стихи Померанцева, имеющие «вкус, цвет, запах, букет»<sup>1084</sup>, ориентированные на предельную конкретность предметного воплощения сюжета, выстраиваются здесь вокруг феноменологии следственного разбирательства. Цикл рассказывает о преодолении страха по мере погружения в рутину процесса.

Знаковыми полюсами оказываются предвосхищение ночного ареста, стягивающее жизнь в одну точку («Твое сердце медленно оторвется от тела / и заскользит в противоположную от него сторону, / прикидываясь морским ежом или жемчужницей»<sup>1085</sup>), и описание реального задержания, оказавшегося событием совершенно обыденным («Что было неприятней всего? / Что арестовали на пляже в мокрых плавках» (КГБ: 55)).

Предметом особого антропологического интереса оказывается реакция окружающих на факт предъявления обвинений герою. Тест на мужество выдерживают не все, но это не становится поводом для разочарования: «Я считаю, что это неплохой результат. / Из двух дюжин допрошенных друзей / только двое раскололись» (КГБ: 7). «Сероватые» семидесятые (КГБ: 57) обнаруживают критическую массу неприятия лжи, очевидную даже у тех, кто, казалось бы, уже не может сопротивляться: «– Почему мы должны пускать в дом чужих людей? / Поколотят и уйдут. / Когда они ушли, / старуха бросила клецки в бульон» (КГБ: 41).

Мир по ту сторону дверей КГБ отнюдь не инфернален – в нем царит тот же абсурд советского бытия, что и везде: в коридоре висит неизменная стенгазета с кроссвордом («Интересно, тематический?» (КГБ: 28)), следователь в перерыве допроса грызет карандаш над шахматной задачей («Так вот кто виноват в распаде СССР!» (КГБ: 40)). Виновность подозреваемого находится вне области интересов следствия; любопытны исключительно семейные тайны («Увидев портрет Ахматовой, / просветленно воскликнул: / – А, так бабка у вас еврейка!» (КГБ: 19)), частная жизнь с интимными подробностями («– Подруги у вас – пальчики оближешь. / Я уж не уточнил какие. / Интересно, сколько они меня прослушивали?» (КГБ:

---

<sup>1083</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. – С. 8.

<sup>1084</sup> Кобрин К. Игорь Померанцев. NEWS.

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/kobrin-o-pomerantseve/dossier\\_2015/](http://www.litkarta.ru/dossier/kobrin-o-pomerantseve/dossier_2015/) (дата обращения: 11.02.2012).

<sup>1085</sup> Померанцев И. КГБ и другие стихи. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 39 (далее – «КГБ»).

11)). Закономерно, что разговоры с подозреваемым приобретают даже некоторый оттенок задушевности: «”Вы – нормальный интеллигентный человек. / Ничего, кроме лагеря в Мордовии, вам не светит”. / У меня прямо от сердца отлегло» (КГБ: 22). Но это, разумеется, не может ввести в заблуждение ни относительно намерений следствия, ни относительно его методов: «Ну хорошо, мне рук не выкручивали, / но Марку подожгли дверь. / Гришу вывезли в лес под Киев / и испиздили тікі так» (КГБ: 17).

«Одомашненное» зло не перестает быть злом, какая-либо игра с ним невозможна: «Пасть собаки в сантиметре от губ. / Если скажу что-нибудь вслух, / она откусит мне рот» (КГБ: 31). Собственная история ареста прочитывается на фоне других посадок («”Кто-нибудь из украинцев еще остался в городе?” / “Да. На днях вернулась из Мордовии Надия”» (КГБ: 49)), вписывается в контекст открытого неприятия власти людьми разных поколений («Бабушка, кавалер Ордена Славы, / приехала к нам в Читку, / чтобы по-тихому / выскользнуть из рядов ВКП (б)» (КГБ: 15).

Главной экзистенциальной ценностью, связанной с пребыванием под следствием, оказывается опыт верности, когда «кто-то или что-то неотделимы / “як око і сльоза”» (КГБ: 60). В тексте цикла эта верность-связь переходит в знак (жена подсудимого приходит на оглашение приговора с накрашенными губами, чтобы «он вспоминал ее такой, красивой» (КГБ: 61)), овеществляется («дорогая, закладка, / которую ты вышила, / <...> / когда тебя заперли в карцер, / <...> / – в моей записной книжке» (КГБ: 35)). Помноженная на ответственность перед близкими, она оказывается побудительным мотивом к отъезду: «Получалось, что из-за меня / ввалится гэбуха с понятиями, / перевернут все вверх дном / <...> / Заведут дело, но не на меня. / <...> / Ну совсем совесть замучила. Пришлось сваливать» (КГБ: 38).

Опыт нерасторжимой связи становится определяющим для всего, написанного позже: «У Померанцева любовники и знакомые, близкие и дальние родственники, родители и дети – все соединены телесно, и вещи хранят их тепло»<sup>1086</sup>. Не случайно в лирике Померанцева и встречи, и прощания неизменно будут показаны через «поцелуй в диафрагму»: «Прижмись к моим губам, и я, как стеклодув, / добуду поцелуй, прозрачный, хрупкий»<sup>1087</sup>. Опыт абсолютной «беспочвенности» – существование вне объятия и поцелуя: «Те, кто держали нас за руку, / умерли. / Пока были живы, ладонь не пустовала: / была густо- даже перенаселенной. / <...> / Смотрю, вглядываюсь. / А ладонь пустая-пустая» (Т: 181).

«Беспочвенность» мотивирует появление новых координат, одной из которых становится отказ «быть умней жизни» (Т: 24), установка на созерцательность, «ничегонеделание», когда «жизнь медленно-медленно уходит сквозь пальцы» (Т: 175). «Стихи, которые не запомнят наизусть» (Т: 51), стихи, «пропитанные кефалью, печалью» (Т: 48) насыщают речь «соблазном, негой и трепетом»<sup>1088</sup>; и чувственность оказывается в них главным

<sup>1086</sup> Львовский С. Указ. соч.

<sup>1087</sup> Померанцев И. Те, кто держали нас за руку, умерли. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 157 (далее – «Т»).

<sup>1088</sup> Шульпяков Г. Померанцев, миртов шепот.

средством конденсации смысла: «В сентябре я с болью вспоминаю / черный отцовский мундштук / с гильзами против никотина. / Никотин оседал в них / липкой коричневой гущей, / заворачивающе пахнувшей / осенними кострами. / Как отцу удавалось вместить <...> осень / в эти узкие, цилиндрической формы гильзы?» (Т: 20).

Отказ от «указующего перста» мотивирует смещение акцента с личного переживания на объективное повествование: «Есть такое выражение: “поучительная история”. / На ум приходят басни. Вот они-то, басни, – самое чистое искусство» (Т: 179). «Басенность» обуславливает появление такого «нарративного» цикла, как «Игорь Померанцев и соавторы», где слово передовано случайным знакомым автора, соотнесено с аурой интервью: «Повлияла? / Гостиница? / Боюсь, что да. / Checking in, checking out. / Как это по-русски? / Зарегистрироваться? / Прибыл – убыл? / Да, с мужчинами тоже так. / Я в этом бизнесе, гостиничном, уже лет двадцать. / И не замужем. / Вы меня понимаете?» (Т: 102). «Еж»-сердце (Т: 21) именно в такой документальности обнаруживает «близость близких» (Т: 143), делает ощутимой «пустоту руки»: «Я хочу сказать об умершем друге, об оправах его очков, / которым холодно без его ушей, переносицы. Но я не могу. / Это фальшиво, потому что он, я, тот, кто читает, / – все в одном контексте, контексте смерти» (Т: 121).

Важно, что в лирике Померанцева важнейшей приметой подлинности высказывания оказывается субъективность, соотнесенная с уязвимостью оценочной позиции: «Я заблуждаюсь? Что ж, не миновать / ни собственных ошибок, ни прозрений. / К чему стесненья?!» (Т: 160) Закономерным образом в художественном строе лирики поэта рецензенты отмечают установку на открытую эмоциональность, интерес к «чередованию маленьких нежных подробностей» (Т: 177): «Нежности и жалости – а значит, зрелости – вот чему учат стихи Померанцева»<sup>1089</sup>; поэт «живет с постоянным <...> чувством благодарности»<sup>1090</sup>. Лирические «отчеты в жанре автодоноса и самооговора»<sup>1091</sup>, стремление рассказать о том, «как люди живут – / в смысле выживают» (Т: 166) позволяют трактовать стихотворение как своего рода «абсорбент» реальности: «Бумага лежала / рядом с плавками: / промокла; / рядом с жареными сардинами: / пропахла; / бутылку пива поставили: остался круг / вроде печати. / Хватит с нее» (Т: 63).

В практике Б. Херсонского можно обнаружить целый ряд схождений с принципами И. Померанцева, важнейшим из которых является исходная посылка – стремление увидеть свою жизнь в контексте исторических событий. Однако если у Померанцева эмиграция оказывается единственной дорогой к свободе, то у Херсонского путь к обретению смысла связан с

---

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/shulpiakov-o-pomerantseve/dossier\\_2015/](http://www.litkarta.ru/dossier/shulpiakov-o-pomerantseve/dossier_2015/) (дата обращения: 1.04.2012).

<sup>1089</sup> Там же.

<sup>1090</sup> Львовский С. Указ. соч.

<sup>1091</sup> Кононов Н. Игорь Померанцев. Почему стрекозы?

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/kononov-o-pomerantseve/dossier\\_2015/](http://www.litkarta.ru/dossier/kononov-o-pomerantseve/dossier_2015/) (дата обращения: 02.02.2012).



принципиальным отказом от нее. Фокус «эпической» проблематики в лирике Херсонского – книга «Семейный архив» (2006), «конспективные жизнеописания» четырех поколений родни поэта, воссозданные по «фотографиям, письмам, дневникам, изустным преданиям»<sup>1092</sup>.

Исследователями была отмечена «эпистемологическая осторожность»<sup>1093</sup> этой книги, уход от любой категоричности суждений; специфический эффект «фрагментарности» и «целостности»<sup>1094</sup>; двойственное видение лирического «я» – в контексте родовых связей и в «черере возрастных изменений»<sup>1095</sup>. Сложная архитектура мотивирована сложностью художественной задачи – задачи *мирооправдания*.

Важнейшая образная оппозиция, на которой строится вся книга – «дыра» / «место». «Место» – полюс, фиксирующий вписанность человека в мир, его неотторжимость от семейных и экзистенциальных связей: «Я жил в Одессе. Известное дело – море, / тополя, платаны, каштаны, лестница – / героиня знаменитого фильма. Это решило дело. // Место, местность, соблазн оставаться местным»<sup>1096</sup>. «Дыра» – полюс отчуждения, незнания, ставящий под вопрос неслучайность бытия человека в мире: «Центр круга / для меня отныне и навсегда – дыра / в оконном стекле с расходящейся паутинкой трещин / <...> / Я пойман в эту сетку, попался, никуда не деться. / Нет паука, есть дыра, отверстие» (192).

Истина бытия – в соотношении полюсов, каждый из которых в книге получает свою конкретизацию. «Правда, одна лишь правда, ничего, кроме правды» (179) требует многолинейности высказывания: «мысли и строки не желают, чтобы их окоротили и привели в порядок» (164). Логика этой многолинейности – в запрете на любой автоматизм: решения, оценки, формулировки. Это настолько принципиальный для Херсонского тезис, что в книге он кодируется дважды: со ссылкой на провинциального философа («Начала неизреченны, / продолжения недоказуемы» (39)) и на походя брошенное суждение картежника («Если тебе непонятно / происходящее здесь, / вот несколько слов, / проясняющих ситуацию. / <...> / Первое – “так называемый”. / <...> / Второе – “как будто бы”. / <...> / Третье слово – “неверно”») (19)).

Точкой отсчета, вокруг которой строится модель мира, оказывается убежденность в том, что ни из какого события, сколь бы элементарным оно ни казалось, нельзя одномоментно извлечь полноту смысла. Любое время всегда «утрачено», а значит, возвраты и попытки герменевтического достраивания случившегося неизбежны.

---

<sup>1092</sup> Штыпель А. Роман в стихах и повесть в письмах // Херсонский Б. Семейный архив. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 5.

<sup>1093</sup> Роднянская И. «Никакое лекарство не отменяет болезни»: О поэзии Бориса Херсонского. – URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/rodn-kherson/dossier\\_1497/](http://www.litkarta.ru/dossier/rodn-kherson/dossier_1497/) (дата обращения: 03.02.2012).

<sup>1094</sup> Галина М. Утверждение прошлого. URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/galina-khersonsky/dossier\\_1497/](http://www.litkarta.ru/dossier/galina-khersonsky/dossier_1497/) (дата обращения: 02.02.2012).

<sup>1095</sup> Барковская Н.В. Семантика композиции в книге Б. Херсонского «Семейный архив» // Семантическая поэтика русской литературы. – Екатеринбург, 2008. – С. 245.

<sup>1096</sup> Херсонский Б. Семейный архив. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 177 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

В книге этот тезис иллюстрируется многократно. Один из примеров – случай, когда мальчик просит отца растолковать назначение случайно найденного «резинового изделия». В событии обозначаются несколько слоев понимания: то, что известно (герой знает, что это), то, что угадывается (связь отца с незнакомой дамой) и то, что будет понято много времени спустя (шутка отца по поводу находки) (179). Однако многослойность события не всегда оказывается доступна расшифровке – пусть и разновременной; поэт указывает и на ситуации, когда все интерпретативные ходы, даже самые изощренные, работают вхолостую (детский сон о сгоревшей в руках птице, истолкованный во фрейдистском ключе (48)).

Оттого в книге, как пишет И. Роднянская, память не всегда сращивает «разломы бытия»: «Херсонский как никто демонстрирует и ее воскрешающие возможности, и ее бессилие»<sup>1097</sup>. Эти качества задают новую оппозицию: «упущенное» / «понятое». Полнос «упущенного» – это полнос «не опознанных» событий с трагической подкладкой. Запоздалое понимание, помноженное на «чувство вины, входящее в структуру горя» (197), тоже оказывается частью личностной осуществленности. С другой стороны, полнос «понимания» отнюдь не всегда оказывается катартически заряжен – так, вскрывшаяся тайна инцестуальной связи мужа с матерью ломает героине жизнь (97). Однако даже горькое понимание дает возможность войти в пространство чужого бытия, а значит, расширить поле родового опыта.

Закономерно, что, при всем драматизме сюжетов, о которых пишет Херсонский, при том, что «скорбь пронизывает каждую букву»<sup>1098</sup> этой книги, в ней, тем не менее, существует неколебимая убежденность в осмысленности жизненных испытаний. Даже «ненужная и обреченная жизнь» (201) оказывается вписанной в общий строй существования. Оттого в «молитвах», составляющих неотъемлемую и значимую часть текста, звучит идея *полноты* бытия («Благословен Ты, Господь, / Бог наш, Царь Вселенной, / воскрешающий мертвых. // (Хотя бы в непрочной памяти нашей. / Хоть изредка)» (149)) и *справедливости* всего совершающегося («Отче, провижу: лист истлевающий, / лист, легко уносимый ветром, / по слову Твоему / падет на дом неправедного / и сокрушит кровлю его» (32)), – идея *прияття любой судьбы*: «Благословен Ты, Господь, / <...> сохранивший нас до сего дня, – лучше бы нам не видеть его. / Ты ничего не отнял у нас: / ни уныния, ни отчаяния, / ни монотонной, тусклой надежды» (94).

Историческая реальность, о которой пишет Херсонский, – это реальность уходящей из-под ног земли: «Я чувствую: небытие / идет за мной по пятам. / Синагога, где я был обрезан, / ликвидирована в двадцатых. / Церковь, где я крестился, / взорвана в тридцать шестом. / <...> / Здание лаборатории разбомбили в войну» (138). Так обозначается еще одна важная для книги оппозиция: «гибель» / «спасение». Возможность «стать анонимным прахом» (64) – норма; происходит, как правило, именно «то, чего боялись

<sup>1097</sup> Роднянская И. Указ. соч.

<sup>1098</sup> Абдуллаев Е. Воля к памяти.

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/will-to-memory/dossier\\_1497/](http://www.litkarta.ru/dossier/will-to-memory/dossier_1497/) (дата обращения: 11.02.2012).

и, следовательно, ждали» (56). В мире, где «мертвые ублажены больше, чем живые» (25), «жизнь – несмотря ни на что» (140) – предмет особого интереса. Оттого так важен Херсонскому сюжетный баланс, соотносённость рассказа о тех, «кому не вырваться, не спастись» (111), и рассказа о тех, кто «выживал – и выжил по привычке» (87).

Одновременная «замкнутость» и «открытость» трагедийного сюжета для поэта оказывается моделью мира, в котором ни одна утрата не является гибельной: «Ты сокрушил душу мою, Отче, / и вот – из разлома растут / цветы и молодая трава» (67). Древо жизни, даже «приращиваемое смертью», не может перестать быть, поскольку «сама способность / ужасаться и содрогаться / <...> / есть признак присутствия жизни» (16). Тайны, в которые не следует проникать («Он говорил, что нужно / повсюду носить с собой / ключи от собственной жизни, / не впуская в нее ни чужих, / ни тем паче своих» (54)), уравниваются событиями-«эпифаниями», воспоминания о которых освещают целую жизнь («Свет янтарной каплей клея / застывает на стволе... / Осень, дачная аллея, / россыпь листьев на земле» (38)).

Герменевтическая работа, работа памяти («десять слов, пятнадцать метафор» (205)) у Херсонского, как и у Померанцева, связана с повышением статуса осязаемого. «Предельная визуализация»<sup>1099</sup> позволяет сфокусировать восприятие, «сгустить» его разнокачественные данные, отождествить ценное и сущее: «Золотистый мех опустевшего шмеля / крошился между моими пальцами, / слоистая округлая градина упала / с Твоей ладони на мою» (32). «Герменевтика вещей», опосредованность восприятия знаками памяти, «артефактами»<sup>1100</sup> позволяет этой же логике подчинить и воображение, обращенное в прошлое: «Молодая женщина в шелковом платье / тянет юношу / <...> / вверх по ступенькам крыльца / к резной двери, выкрашенной масляной краской / в отвратительный красно-карминный тон. / Это догадка, реконструкция цвета. / Передо мной черно-белый снимок» (74).

Мир, стяженный, но не ставший единым, – основной художественный итог книги, в которой *топография памяти* оказывается главным ценностным основанием «постисторического» мира. Жизнь «у самого края, где никто никому не поможет» (183), как выясняется, никогда не утрачивает смысла, поскольку даже незнание, дезориентированность героя срастаются в поле *опыта*, в «простор для догадки или ошибки» (157), в обращенное к Богу «молчание» (43).

---

<sup>1099</sup> Абдуллаев Е. Указ. соч.

<sup>1100</sup> Роднянская И. Указ. соч.

### § 2.3. Художественная рефлексия и язык переживания

Литературные произведения, как и любые другие явления духовной культуры, невозможны без самоотражения, выступающего их конститутивным признаком, важнейшим условием дальнейшего развития. Никакая литературная теория не была бы возможна, если бы, как отметил А. Михайлов, «сами литературные явления не были *уже* теорией, запечатлением своего осмысления, сгустками смысла, рефлектирующего самого себя»<sup>1101</sup>. Наиболее заметным этот факт становится в периоды перехода от одной литературной эпохи к другой, когда возникает потребность в выработке «альтернативной системы семиозиса» и «материалом искусства становится само искусство»<sup>1102</sup>. Рубеж XIX и XX веков с характерной для него ситуацией разрыва преемственности и волевого выбора традиции стал периодом, особенно отчетливо обозначившим логику саморефлексивности искусства. В новом контексте, по выражению Д. Сегала, литература предстала как «моделирование моделирования», оказалась обращена не столько к «созданию “модели” внетекстового мира», сколько к «описанию, оценке самых различных вариантов <...> этого моделирования»<sup>1103</sup>. Дальнейшие исследования литературы модернизма были уже невозможны без учета этого обстоятельства.

В теории литературы сложилось несколько подходов к осмыслению художественной саморефлексии. Исторически самым первым стал тот, который, акцентируя метапозицию рефлектирующего сознания, обратил внимание на уровневую организацию литературных произведений. Так в поле внимания исследователей попали феномены *метатекста* и *текста в тексте*. Принцип «текст в тексте», как указывал Ю. Лотман, «обостряет момент игры: с позиции другого способа кодирования, текст приобретает черты повышенной условности», что позволяет подчеркнуть «роль границ текста – как внешних <...> так и внутренних»<sup>1104</sup>. Эффект «обнажения приема», связанный с метатекстуальностью, весьма наглядно обнаруживал логику самосознания, в результате чего «саморефлексия литературы» на некоторое время была по сути отождествлена с «внутритекстовым двойным моделированием» такого рода<sup>1105</sup>. Так, в интерпретации А. Аствацатурова суть литературной рефлексии состоит в том, что автор «работает не с реальностью как таковой, а с концепциями реальности, идеями, возникающими при языковом освоении мира»<sup>1106</sup>. Тем самым задача исследователя сводится к

<sup>1101</sup> Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 26.

<sup>1102</sup> Чернов И. А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко. Литература. Литературоведение. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1976. – С. 136.

<sup>1103</sup> Сегал Д. Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*. – 1981. – Vol. V/VI. – P. 155.

<sup>1104</sup> Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992 – С. 66.

<sup>1105</sup> Хатямова М.А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. – Автореф. дис. ... докт. фил. наук. – Томск, 2008. – С. 5.

<sup>1106</sup> Аствацатуров А.А. Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля». – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2000. – С.100.

«рассматриванию наготы фиктивности», к обозначению границ условности, принципов перехода реальности в текст.

Поскольку рефлексия ориентирована не только на разоблачение условности, но и на поиск новых ценностей, исследовательский интерес постепенно сместился с анализа метатекста на осмысление *условий реализации* литературной саморефлексии. В этой связи на первый план вышла мысль о поисковом характере художественного самосознания. «Это *эвристическая* рефлексия поиска субъектом своей актуальной позиции, – пишет В. Тюпа, – на которой он еще не утвердился окончательно», «это не рефлексия самопознания, а рефлексия *самоопределения*»<sup>1107</sup>. Субъектная ориентированность новой концепции позволила говорить о «рефлексии автора» и «рефлексии персонажа», на разных уровнях осмысляющих «факт создания ... художественного целого»<sup>1108</sup>. Последовательное развитие этой идеи привело к попытке представить творческий процесс как последовательность логических операций, превращающих эстетически нерелевантную тему в полноценный художественный текст. В модель «темы – приемы – текст», таким образом, оказалось вписано еще одно – исследовательское – сознание, рефлексия которого, как предполагалось, призвана была отразить – по крайней мере, гипотетически – движение авторского самосознания. В рамках этой модели выявление рефлексивных механизмов творчества представляло собой «вывод» художественного текста из «темы, выполняемый на основе приемов выразительности»<sup>1109</sup>.

Однако рефлексия – это не только анализ и программирование некоей деятельности, но и деятельность, которая контролирует самое себя. При таком взгляде на рефлексии предметом анализа оказывается *феноменология деятельности*, логика автоинтерпретации. Этот подход связан с категорией «автометаописания». В концепции Р. Тименчика автометаописание – это «присутствие в самом стихотворном тексте смысловой мотивировки “сведения мысли” “именно к данному числу слогов” и – шире – подчеркнутая в тексте смысловая связь между разными уровнями»<sup>1110</sup>. В этом случае литературная рефлексия рассматривается как способность одних уровней текста отражать в себе другие, как заложенная внутри самой формы возможность самоинтерпретации. Последовательное развитие этой идеи привело к тезису о рефлексии как феномене *стиля*, отражающем системное единство художественных установок: «Стилевая рефлексия, – пишет А. Морыганов, – это направленность стиля на схватывание, *трансцендирование* собственной исторической сущности»; при этом «субъектом этого самосознания выступает не столько художник, сколько его непо-

<sup>1107</sup> Тюпа В.И., Бак Д.И. Эволюция художественной рефлексии // Литературное произведение и литературный процесс в зеркале исторической поэтики. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1988. – С. 5.

<sup>1108</sup> Бак Д.П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. – Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 1992. – С. 14-15.

<sup>1109</sup> Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. – М.: АО Издат. группа «Прогресс», 1996. – С. 290.

<sup>1110</sup> Тименчик Р.Д. Автометаописание у Ахматовой // Russian Literature. – 1975. – № 10-11. – P. 213.

средственный объект – сама растущая художественная форма, стремящаяся охватить некое новое, “неслыханное”... содержание»<sup>1111</sup>.

Каждая из названных концепций отражает какую-то грань художественной рефлексии, которую возможно осветить как целостный феномен только с учетом направляющих ее *целевых установок*. Рефлексия – не предмет, но процесс, она исключает непосредственное наблюдение, поэтому ее нужно «специфицировать не по содержанию, не по объекту изучения, а по характеру функций»<sup>1112</sup>. В этом случае первая очевидная констатация будет сводиться к тому, что в рамках модернистского сознания художественная рефлексия выполняет *конструктивную* – в широком смысле слова – функцию, выступая определяющим фактором организации формы. В новой – неклассической – системе координат логика художественного мира определяется не пластикой бытия, но волей художника: на смену «предметной эстетике» приходит «эстетика словесного осмысления», при которой «человек, переставший ощущать себя центром онтологического мира, сохраняет свою позицию в мире “словесных представлений”»<sup>1113</sup>.

Вторая констатация – указание на *экспрессивную заряженность* любого рефлексивного упорядочения текста. «Открытое произведение», являющее собой, возможно, наиболее яркий пример авторефлексивного высказывания, определяется, как указывал У. Эко, тяготением к репрезентации «бесконечного»: «Речь идет о <...> произведении, которое предстает как некая конфигурация стимулов»; которое не просто репрезентирует «прерывность» мира, но «является ею»<sup>1114</sup>. Тем самым выразительность «открытой формы» оказывается производной от стремления сделать читателя субъектом деятельного отношения, от стремления *заставить* его нечто *пережить*.

В рамках неклассического сознания этот вывод оказывается мотивирован логикой роста формы. Искусство, сообщая о чем-либо, в силу самой своей природы делает свои выводы вне отсылки к понятийности. В классическом искусстве этот принцип был подчинен единству смыслового контекста. В модернистском искусстве он начинает связываться с противостоянием конкретному содержанию – с «эстетической трансцендентностью». Тем самым явление искусства, пишет Т. Адорно, обнаруживает принадлежность «к сфере уникального, представляет то, что невозможно подвести под какую-либо общую категорию»<sup>1115</sup>. Эстетическая трансцендентность, осмысленная как качественная однократность явления, позволяет атрибутировать модернистскому искусству прорыв к вот-бытию, «первореальности»: «До того, как мы начинаем познавать, и даже до того,

---

<sup>1111</sup> Морыганов А.Ю. «Слово» и «оружие» в поэзии 1920-х годов (к понятию стилевой рефлексии) // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература. Исследования и материалы. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 1998. – С. 138.

<sup>1112</sup> Розов П.А. К методологии анализа рефлектирующих систем // Проблемы рефлексии. Современные комплексные исследования. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 33.

<sup>1113</sup> Петрова Н.А. Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 2001. – С. 51.

<sup>1114</sup> Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 172, 182.

<sup>1115</sup> Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 123.

как мы начинаем действовать, – замечает И. Левин, – мир открывается нам в силу самого нахождения или жизни в нем», и это «соучастие в мире, перво-реальность» и является «первичным предметом» нового искусства<sup>1116</sup>. Таким образом, проблема художественной рефлексии в модернизме в конечном счете специфицируется как проблема соотношения *рационального* и *эмоционального* в структуре стиля.

Подобный вывод требует конкретизации предмета исследования. В литературоведческой традиции проблематика «переживания» до недавнего времени была связана исключительно с исследованием катарсиса, логики заключенного в тексте «аффективного противоречия» и принципов его стилевого разрешения<sup>1117</sup>. Зависимость от психологических методов исследования эмоций фактически сводила проблемное поле к определению того, как в произведении соотнесены фазы возбуждения и разряда эмоции<sup>1118</sup>, и того, как переживание получает значение, как формируется его эстетическая выразительность<sup>1119</sup>. При таком подходе сфера анализа была естественным образом ограничена признанием того, что «морфология чувств» опосредована «недискурсивным» характером художественной формы и, следовательно, может быть освоена лишь косвенно и частично<sup>1120</sup>.

Набор подходов к исследованию эмоциональности существенно расширился с появлением работ, трактующих формы репрезентации эмоций как феномены культуры. В гуманитарных науках, преодолевших постструктурализм, предметом основного интереса оказались «малодискурсивные феномены» и, в частности, эмоции. Появилась возможность рассматривать эмоции в контексте «истории понятий», реконструируя историческую динамику смыслов, характеризующих те или иные словообозначения; предметом специального исследовательского интереса стали принципы, в соответствии с которыми «разные дискурсы <...> конструировали разные эмоции»; стали появляться работы, в которых исследуются «нормы эмоционального выражения и отклонения от них»<sup>1121</sup>. Культурология эмоций обусловила возникновение интереса и к собственно филологическому освоению *языка переживания*.

В современном понимании язык переживания – это мировоззренчески обусловленная система представлений о сфере чувств, выступающая основной для разработки их риторики и задающая рамки для построения образа субъекта<sup>1122</sup>. В такой интерпретации язык переживания выступает

<sup>1116</sup> Левин И. Сочинения. – М.: Радикс, 1994. – Т.1. – С. 387.

<sup>1117</sup> Выготский Л.С. Психология искусства. – СПб. Азбука, 2000. – С. 198.

<sup>1118</sup> Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 83.

<sup>1119</sup> Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Изд-во «Лабиринт», 2000. – С. 370.

<sup>1120</sup> Лангер С. Философия в новом ключе: Исслед. символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000. – С. 233-234.

<sup>1121</sup> Плампер Я. Эмоции в русской истории // Российская империя чувств: подходы к культурной истории эмоций. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 34.

<sup>1122</sup> Ср. интерпретацию «языка переживания» как репрезентации в литературе «непосредственного опыта» в полноте его проявлений: Фаустов А.А. Язык переживания русской литературы: на пути к середине XIX века. – Воронеж: ВГУ, 1998. – С. 7-8.

одной из слагаемых автоописания и, следовательно, рассматривается независимо и от «категоризации эмоций в лексико-семантической системе языка»<sup>1123</sup>, и от исследования «референции спектра страстей», соотносительности «состояния вещей» и «состояния души»<sup>1124</sup>. Язык переживания – это метаязык сенситивности, отражающий динамику представлений о репрезентации субъективности и в силу этого определяющий принципы построения стиля.

Для русского модернизма в период его формирования насыщенность высказывания переживанием была исключительно значима. Эмоциональность рассматривалась как возможность противостоять силам отчуждения, войти в измерение «подлинного».

Чувство – орудие сопротивления нивелированию личностных различий, власти усредненности и стереотипа: «Человек нынешнего дня» – пленник «системы чужих слов, мнений, привычек, чужой лжи и чужой правды»; единственное, что может сделать его свободным – искусство, зиждущееся на «правдивости и искренности»<sup>1125</sup>. В «маскараде бытия» только «предчувствие, прозрение или желание» могут сплести «узел настоящего»; если люди новой эпохи «переросли» свою жизнь «в созерцании», то совпасть с собой можно только в поиске чувств и мыслей, которые «впереди и не воплощены»<sup>1126</sup>.

Закономерным образом эмоциональность получила соотносительность с представлением об уникальности, о сфере незаменимого «присутствия»: «Ни мысль, ни слово, только чувство, связывающее слово, может быть своим ... его никак не украдешь»<sup>1127</sup>. В модернистском контексте поэт – первооткрыватель «ощущений», и мера его дара определяется «властью, которая позволяет ... передавать свои чувства»<sup>1128</sup>.

Стремясь «заставить человека поверить в факт его существования» (Ю. Тынянов), новое искусство было ориентировано на «открытость» и конкретность переживания. «Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия, – писал И. Анненский, – ищет точных символов для *ощущений*, т.е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т.е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой»<sup>1129</sup>. Поэт «должен вернуть слову его первоначальное эмоциональное значение»<sup>1130</sup>, и у него это тем очевиднее получается, чем

<sup>1123</sup> Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций. – М.: Гнозис, 2008. – С.8.

<sup>1124</sup> Греймас А.Ж., Фонтаний Ж., Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 30.

<sup>1125</sup> Сологуб Ф.К. Искусство наших дней // Сологуб Ф.К. Собр. соч.: в 6 т. – М.: НПК «Интелвак», ГНПК «Вакууммашприбор», 2002. – Т. 6. – С. 414, 418.

<sup>1126</sup> Гиппиус З. Н. Дневники: в 2-х кн. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн.1. – С. 280-281.

<sup>1127</sup> Волошин М. О плагиате // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн.2. – С. 610.

<sup>1128</sup> Мережковский Д. Новейшая лирика // Мережковский Д. Эстетика и критика: в 2-х т. – М.: Искусство, Харьков: Фолио, 1994. – Т.1. – С. 292.

<sup>1129</sup> Анненский И. Что такое поэзия? // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 206.

<sup>1130</sup> Брюсов В. Погоня за образами // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С.607.



больше он заставляет «уствовать» читателя: «восприятие искусства есть труд, а не отдых»<sup>1131</sup>.

Важнейшим обстоятельством, определившим размежевание модернизма с традицией, стало признание того, что «мир сейчас не дан, а задан художнику: он должен его восстановить, он не может ввести его в повествование как нечто само собой разумеющееся»<sup>1132</sup>. Эта «заданность», среди прочего, обусловила разницу в формах эмоционального освоения мира. Мир перестал восприниматься как устойчивый и самостоительный; при этом «ненаблюдаемость» как определяющая черта новой реальности обусловила «распадение чувственного опыта», утрату единства восприимчивости<sup>1133</sup>. Отчужденность эмоциональных реакций, в свою очередь, привела к складыванию новой художественности.

Господствовавший ранее принцип постепенного смыслового углубления в форму, в соответствии с которым восприятие постоянно «транscендирует себя, переступает свои собственные границы»<sup>1134</sup>, обнаружил свою несостоятельность. Между разными «слоями» эстетического возникли разрывы. «Мир окаменелый, кристаллизовавшийся ... дает себя наблюдать вдумчиво и спокойно», – писал И. Анненский; соответствующий ему «созерцательно-рассудочный» модус постижения, характеризуется «ясностью и отчетливостью изображения и выражения, нелюбовью ко всему искусственному, вычурному, расплывчатому»<sup>1135</sup>. В модернистском контексте система ориентиров перевернулась. Определяющее значение приобрела не та лирика, которая «довольствуется <...> выражением чувств, доступных ясному сознанию», но та, которая «порывается от зримого и внешнего к сверхчувственному», к «смутным ощущениям, которые переживаются где-то за пределами сознания»<sup>1136</sup>. Этому разграничению *отчетливости* и *недосказанности* сопутствовало знаковое противопоставление *страсти* и *бесстрастия*.

Рассуждая о путях «новой лирики», Д. Мережковский противопоставлял свойственный ей «порыв к неиспытанному» «художественному бесстрастию <...> натуралистов и “parnassiens”», граничащему с «фанатическим самоубийством души»<sup>1137</sup>. Важно заметить, что в новой системе координат «страсть» противопоставлена не просто «холодности», но «чувствам» как таковым. Страсть – это не «чувство в ряду других чувств», но переживание-«загадка», в котором «земной мир прикасается к иным быти-

<sup>1131</sup> Ходасевич В. Ф. О кинематографе // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Согласие, 1996. – Т. 2. – С. 137.

<sup>1132</sup> Адамович Г. Сирин // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 196.

<sup>1133</sup> Элиот Т.С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. – 1997. – №5. – С. 44.

<sup>1134</sup> Гартман Н. Эстетика. – Киев: Ника-Центр, 2004. – С. 65.

<sup>1135</sup> Анненский И. А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 283, 278.

<sup>1136</sup> Брюсов В. Поэзия Владимира Соловьёва // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 50.

<sup>1137</sup> Мережковский Д. С. Новейшая лирика // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: в 2-х т. – М.: Искусство, Харьков: Фолио, 1994. – Т.1. – С. 293, 285.

ям»<sup>1138</sup>. Неудивительно, что для раннего модернизма «истинный человек – тот, кто стремится превратить все чувства в страсти»<sup>1139</sup>. Определяющее направление развития новой чувствительности состояло в сознательном отказе от «середины»: «Паника и экзальтация, ужас и восторг, не спокойствие, не уравновешенность, – отмечает М. Кузмин, – вот пафос нового современного искусства, а следовательно, и жизни»<sup>1140</sup>. Уход от «среднего» рассматривался как отказ от «получувств», «непрозрачных по своей природе» и способных лишь ослеплять<sup>1141</sup>.

«Страстность» была сориентирована на погружение в «тотальность» бытия, причем эта «тотальность» должна была быть не только пережита, но и выражена. Чувство было значимо постольку, поскольку оно позволяло человеку «выявить свою душу»<sup>1142</sup>; при этом «выявление» призвано было раскрывать «правду всего существа»<sup>1143</sup>. Спектр форм художественного самораскрытия оказался весьма широк, поскольку понимание личностной «правды» у разных поэтов разнилось. Решающее значение в этой связи приобрело знаковое противопоставление *искренности* и *подлинности*.

«Искренность», как пишет С. Гольдберг, предполагала раскрытие личностного мира в его максимальной полноте, «подлинность» была ориентирована на утверждение верности определенным ценностным установкам<sup>1144</sup>. Блоковская «искренность» исповедальна и саморазоблачительна, призвана свидетельствовать о том, что в тексте поэт «сжег себя дотла»<sup>1145</sup>; мандельштамовская «подлинность» нацелена, скорее, на недвусмысленность авторского волеизъявления, на утверждение «сознания своей правоты»<sup>1146</sup>. К этим наблюдениям можно было бы добавить еще одну линию разведения «подлинности» и «искренности». Когда В. Брюсов пишет, что по-настоящему важен «лишь один завет к художнику: искренность, крайняя, последняя»<sup>1147</sup>, в контексте его рассуждений это означает всего лишь указание на сближенность лирического и авторского «я». Иная мера личностной правды предполагается И. Анненским, для которого слово, дабы получить право на бытие, должно «сболтаться с кровью»<sup>1148</sup>.

---

<sup>1138</sup> Брюсов В. Вехи. 1. Страсть // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 117.

<sup>1139</sup> Эллис. Дневник 1905 г. // Писатели символистского круга. Новые материалы. – СПб.: Д. Буланин, 2003. – С. 334.

<sup>1140</sup> Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве – Томск: Водолей, 1996. – С. 138.

<sup>1141</sup> Волошин М. Жестокость в жизни и ужасы в искусстве // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн. 2. – С. 303.

<sup>1142</sup> Гиппиус З. Н. Дневники: в 2-х кн. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн. 1. – С. 190.

<sup>1143</sup> Цветаева М. Нездешний вечер // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4. Кн. 1. – С. 292.

<sup>1144</sup> Гольдберг С. Соотношение искренности и подлинности в поэтике Мандельштама и Блока // Миры О. Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения. – Пермь, 2009. – С. 271-285.

<sup>1145</sup> Блок А. Письма о поэзии // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – С. 278.

<sup>1146</sup> Мандельштам О. О собеседнике // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. I. – С. 182.

<sup>1147</sup> Брюсов В. Священная жертва // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит.-ра, 1975. – Т. VI. – С. 99.

<sup>1148</sup> Анненский И. Ф. Письма: в 2-х т. – СПб.: Издат. дом «Галина скрипит», Изд-во им. Н.И. Новикова, 2009. – Т. II: 1906-1909. – С. 334.

Неодинаковое понимание «правды» сказалось и на интерпретации аффективного потенциала высказывания. Для писателей рубежа веков была значима категория *выразительности*: «Если стихи не будут выразительны, не будут ничего говорить читателю, не заставят его что-то видеть, что-то чувствовать, это уже не будет поэзия»<sup>1149</sup>. При этом наибольшей «выразительностью» обладал опыт, способный перевернуть читательские представления о собственной личности, опыт инициации в «преступное», поскольку лишь «преступный опыт души никогда не забывается», оставляет «неизгладимые следы»<sup>1150</sup>. Для писателей, наследовавших модернизму, более весома была категория *трогательности*: «Только трогательное мы любим», поскольку лишь оно «разбивает лед нашего внутреннего сна»<sup>1151</sup>. Самым же «трогательным» является то, что раскрывает «горестно-комическое» в человеке, то, что свидетельствует о его конечности: «трогательно только то, <...> к чему склоняется смерть»; в свете «трогательного» стихи есть «загробная жизнь чувств»<sup>1152</sup>.

«Искренность» / «подлинность», раскрывая новый образ человека, призвана была конструировать новую реальность, а значит, связывать чувство с волей. Обсуждение этой связи в контексте эпохи соотносилось с проблемой *мечтательности*. Одной из важнейших особенностей психологии XX века Н. Бахтин считал «разложение личности»: «форма личности (то, как она проявляет себя вовне) и ее содержание (то, как она сознает себя изнутри) <...> перестали быть двумя нераздельными аспектами единого я», и в культуре возник соблазн перехода от мечтательности как «отдыха» к мечтательности как «компенсации», от жизни-«бодрствования» к жизни-«сну»<sup>1153</sup>. «Страстность» поэта предстала в этой связи в двойственном свете: «Поэт по внешности более, чем другие люди, кажется способным отдаваться чувству, <...> но на самом деле в душе его, как бы ни была она потрясена страстью, всегда остается способность наблюдать за собою», ибо «по мере того, как возрастает сила воображения и созерцания, уменьшается страстность и напряжение волевой способности»<sup>1154</sup>. Интерпретация мечты также оказалась неоднозначной: *мечтатель* «наивен, сентиментален ... размякло добр», устремлен прочь от бытия; в отличие от него, *поэт* – не «балаганный царь мечты, а ее безумец, ее мученик», жаждущий восстановления связей с жизнью<sup>1155</sup>.

Балансирование модернистской чувствительности между «страстностью» и «созерцательностью» определило разнонаправленность

<sup>1149</sup> Брюсов В. Новые течения в русской поэзии // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 386.

<sup>1150</sup> Мережковский Д.С. Достоевский // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: в 2-х т. – М.: Искусство, Харьков: Фолио, 1994. – Т.1. – С. 387.

<sup>1151</sup> Поплавский Б. Из дневников. 1928-1935. // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 94.

<sup>1152</sup> Там же, С. 91.

<sup>1153</sup> Бахтин Н.М. Из жизни идей. – М.: Лабиринт, 1995. – С. 49, 109.

<sup>1154</sup> Мережковский Д. С. Флобер // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: в 2-х т. – М.: Искусство, Харьков: Фолио, 1994. – Т.1. – С. 371-372.

<sup>1155</sup> Анненский И. Мечтатели и избранник // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 126.

эмоционально-волевого заряда высказывания. Если текст был не столько «пережит», сколько «сильно и глубоко продуман»<sup>1156</sup>, он, отрываясь от реальности, приобретал способность «дразнить и морочить», предъявляя не столько «подлинное», сколько знаки «подлинного». Однако магистральным направлением художественного поиска был все же реальный выход к слову как волевому акту, как конденсату эмоциональности: «художник должен отказаться от переживаний в жизни для того, чтобы овладеть всею полнотою чувства; отказаться от чувства ради полноты воли, от воли ради полноты мысли, от мысли ради полноты молчания – и только из глубины молчания рождается слово, несущее в себе всю полноту мысли, воли, чувства и весь трепет жизни»<sup>1157</sup>.

Жажда передать «весь трепет жизни» в контексте эпохи получила соотнесенность с несколькими метафорами, обозначающими структуру переживаний. Одной из важнейших метафор такого рода была метафора *глубины*: «Ночным веянием пронеслось над нашими жизнями: die Welt ist tief – мир глубок»<sup>1158</sup>. Ницшеанская формула напрямую сказала на интерпретации модернистской чувствительности, побудив В. Брюсова разделить все переживания на *поверхностные* и *глубокие*: «Есть два порядка чувств: более поверхностные и более глубокие, как бы внешность и глубь души. <...> Люди обычно живут поверхностными чувствами, а более глубоких, тайных боятся, закрывают на них глаза. <...> Внешние чувства красноречивы <...> Глубинные чувства – безмолвны»<sup>1159</sup>. Это разграничение, в контексте соотнесенное с противопоставлением сознаваемого и подсознательного, в дальнейшем приобрело более широкое – экзистенциальное значение, наложившись на разграничение *внешнего* и *внутреннего* измерений личности: «Дело в том, что каждом из нас есть два человека, – пишет И. Анненский, – один – осязательный <...> другой – загадочный, тайный <...> это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность <...> Первый прежде всего стремится быть *типом*... Но только второй создает *индивидуальность*»<sup>1160</sup>. «Глубина» тем самым стала обозначать не просто «скрытое» и «неконтролируемое» чувство, но чувство, затрагивающее естество, выражающее экзистенцию. Производным от этого значения стало соотнесение «глубокого» с переживанием трагической разбалансированности мира, непримиримости его противоречий: «Радость и грубость. Глубина и страдание вечно встречаются в мире, –

<sup>1156</sup> Коневской И. Стихотворная лирика в современной России // Писатели символистского круга. Новые материалы. – СПб.: Д. Буланин, 2003. – С. 100.

<sup>1157</sup> Волошин М. Предварение <к книге «Иверни»> // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн.2. – С. 362.

<sup>1158</sup> Герцык Е. Из воспоминаний // Герцык Е. Лики и образы. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 81.

<sup>1159</sup> Брюсов В. Истины // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит-ра, 1975. – Т. VI. – С. 59-60.

<sup>1160</sup> Анненский И. Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 226.

писал Б. Поплавский. – Быть глубоким и быть радостным – вот что кажется ... совершенно невозможным»<sup>1161</sup>.

Не менее значимым для эпохи было противопоставление *простоты* и *сложности* переживаний, причем *сложность* виделась единственно возможным путем к обретению самого себя. Сложность – это обертоны переживания, свидетельствующие о присутствии *иного*, которое нужно суметь сделать частью своего «я». «Если личность разлагается, если надо воззывать я из не-я, то значит, во мне чужие, значит, я не один», – пишет Е. Герцык. – «Пока не раздробишься, в сущности, только пассивен. <...> Зерно не оживет, пока не умрет»<sup>1162</sup>. «Демоническое» саморазъятие рассматривается как неременное условие самостроения: дух «не может успокоиться ни на чем одном, ни на каком однородном и цельном состоянии»; ему «нужна совокупность бесчисленного хора разногласных ощущений, чтобы все они столпились в ... душе в одно и то же мгновение»<sup>1163</sup>. Более того, в контексте эпохи «сложность» воспринимается как характеристика, выражающая бытийную суть сознания, в принципе избегающего «обедненности» и «суженности»: «Природа человека двойственна: воля его не может остановиться ни на чем, не может отдаться всецело ни пороку, ни добродетели, ни полной свободе, ни полному самоотречению, ни счастьем земному, ни счастьем небесному. – писал Д. Мережковский. – Она жаждет успокоения и вечно колеблется, потому что мы – дети двух миров»<sup>1164</sup>. Но если «жажда полноты мгновения никогда не может быть утолена», поскольку «каждое мгновение распадается на бесконечное число ощущений»<sup>1165</sup>, то высшая «мудрость» состоит в том, чтобы уметь сохранять баланс в самом этом разноречии, именно на нем основывая личностную самоотраженность. «Вместо того чтобы связывать свое желание с чем-либо определенным и конкретным», *мудрый*, – замечал М. Волошин, – «обнажает все нервы своих желаний и всей сферой хотенья досыта пьет то, что несет ему неиссякаемое изобилие жизни»<sup>1166</sup>.

«Глубина» и «сложность» дополнялись противопологаемой *варварству* *утонченностью*. «Утонченность», делающая переживания резко очерченными и личностно окрашенными, рассматривалась как важное психологическое завоевание: «Русская литература была всегда литературой темперамента. Достоинство “тонкости” ей почти неизвестно»<sup>1167</sup>. Закономерным образом в новом контексте лиризм и утонченность неред-

<sup>1161</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1932. Париж // Поплавский Б. Незданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 175.

<sup>1162</sup> Герцык Е. Записные книжки (1903-1915) // Герцык Е. Лики и образы. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С.374-375.

<sup>1163</sup> Коневской И. Стихотворная лирика в современной России // Писатели символистского круга. Новые материалы. – СПб.: Д. Буланин, 2003. – С. 107-108.

<sup>1164</sup> Мережковский Д.С. Кальдерон // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: в 2-х т. – М.: Искусство, Харьков: Фолио, 1994. – Т.1. – С. 334.

<sup>1165</sup> Брюсов В. Бальмонт // Брюсов В. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 81.

<sup>1166</sup> Волошин М. <Наброски. Фрагменты> // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн.2. – С. 699.

<sup>1167</sup> Волошин М. 1907 год в русской литературе // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 6. Кн.2. – С. 577.

ко отождествлялись: «лирика – искусство передачи тончайших ощущений»<sup>1168</sup>. Утонченность – свидетельство потребности заново одухотворить мир, ценой художественного «исступления» вновь «разбудить» вещи: «Смысл утонченности изживаемого до конца эстетства в том, что оно снова связывает наш дух с плотью земною (связь, нарушаемая интеллектом), – свидетельствует Е. Герцык, – связывает судьбы наши в грехе и муке, делая то преобразителями и творцами ее, то рабами (страдающими от всего грубого). И потому, в конце концов, если дух растет, или освобождает, приобщает к этому и материальный мир, или изобличает лживость маски его»<sup>1169</sup>. Художник – *genus irritabile* – оказывается жертвой сверхразвития восприимчивости; впечатление, приобретая максимальную выпуклость, одновременно испытывает дух на прочность. Новая чувствительность – «неисчерпаемая ... болезненно-утонченная» – улавливает «каждый трепет жизни», «стремится к новому и неиспытанному, ищет <...> невиданных оттенков»<sup>1170</sup>. Однако именно это делает ее несоизмеримой с человеческими возможностями: у нового художника чувства нередко «так тонки, что переходят предел боли, предел ощущаемого», проникают «сквозь эпидерму природы»<sup>1171</sup>.

Сверхчувствительность корреспондировала с измененными состояниями сознания, с поисками выхода за пределы психофизических возможностей человека. *Утонченность* тем самым оказывалась весьма близка к *опьяненности* «вином духа». Призыв Ш. Бодлера: «Опьянитесь! <...> Вином, поэзией или добродетелью, чем угодно»<sup>1172</sup> – в контексте эпохи получил самый широкий отклик, поскольку совпал со всеобщим увлечением «дионисийством». В интерпретации Вяч. Иванова «опьяненность» была значима своей оргиастичностью, тем, что размыкала границы индивидуального сознания: «В ... священном хмеле и оргийном самозабвении мы различаем состояние блаженного до муки переполнения, чудесного могущества», поскольку оргиазм означает «исступление из граней эмпирического я»<sup>1173</sup>. В ранних заметках Б. Пастернака «опьянение» – это особый «вид чувственности»: «Это уже не степень эмоции. Это уже иные формы ее. <...> Это уже не та чувственность, которой человек живет. Вероятно, это чувственность, которую он бессмертен»<sup>1174</sup>. «Винно-завлекательное», однако, не ограничивалось лишь тем, что было связано «с вольной игрою чувства» (К. Бальмонт). «Бессубъектность» переживания, низведение переживающего до статуса «ведомого» обусловили соотношенность диони-

<sup>1168</sup> Блок А. О драме // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. – М., Л.: ГИХЛ, 1962. – Т. 5. – С. 164.

<sup>1169</sup> Герцык Е. Эдгар По // Герцык Е. Лики и образы. – М.: Молодая гвардия, 2007. – С. 701.

<sup>1170</sup> Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д.С. Эстетика и критика: в 2-х т. – М.: Искусство, Харьков: Фолио, 1994. – Т.1. – С. 209.

<sup>1171</sup> Волошин М. Одилон Рэдон // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 5. – С. 397.

<sup>1172</sup> Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. – Томск: Водолей, 1993. – С. 362.

<sup>1173</sup> Иванов Вяч. Ницше и Дионис // Иванов Вяч. По звездам. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 31.

<sup>1174</sup> Пастернак Б. Из студенческих тетрадей // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 245.

сийского «хмеля» с категориями соблазна и одержимости. При этом, как ретроспективно отмечал В. Ходасевич, «разрешилось быть одержимым чем угодно – требовалась лишь *полнота одержимости*»<sup>1175</sup>.

На фоне очерченных возможны были и другие формы сенситивности: «Наш глаз устал <...> от тонкого, от слишком изощренного искусства <...> Новый вкус идет по контрасту ... к простому и важному»<sup>1176</sup>. «Простое», однако, было значимо только как противовес «сложному». Стремление к «элементарности» кафешантана или гиньоля, тяга ко всему «грубому, аляповатому, но натягивающему нервы до последнего предела»<sup>1177</sup> могли быть реализованы только на фоне «книжной» чувствительности с ее «раковинной индивидуализма» и отчуждением от непосредственности: «Я извращен! – пишет в дневнике Эллис. – Сегодня поймал себя на созерцании цветника роз в лезвие стального ножа <...> О проклятые книги! Шиньоны, фальшивые растения, парики и вставные зубы – вот достойные символы культуры вместе с книгами!»<sup>1178</sup> В этой связи даже «легкое» переживание оказывается насквозь пропитано «ядами» декадентства, поскольку определяется через отрицание, через отталкивание от рафинированно-«книжного» восприятия: «Хотелось и в авторах и в себе иметь только легкое, любовное, блестящее, холодноватое, несколько ироническое, без *au delà*, без порывов вдаль, без углубленности»<sup>1179</sup>.

В 1920-е гг. система координат резко изменилась. Как заметил О. Мандельштам, революция отняла у писателя «“биографию”, ощущение личной значимости», «положила конец ... существованию на культурную ренту»<sup>1180</sup>. Одновременно катастрофическая действительность радикально изменила строй восприятия. В «сумерках культуры» ценность «тонкого» и «сложного» переживания была утрачена; «небывалое ожесточение и огрубение» сделало непереводаемыми «чувства» прошлого на новый «язык ощущений»: «между нынешним и прошлым, как писал В. Ходасевич, – оказалась пустота, психологически болезненная, как раскрытая рана»<sup>1181</sup>. На первый план вышел язык «неостранения»<sup>1182</sup>, фиксирующий отчужденность и замедленность эмоциональных реакций.

Зеркалом этих «сенситивных» трансформаций оказался стиль: «В стилевом выражении сказывалась пораженность первичных чувственных восприятий – зрения, слуха – изображаемыми необычными событиями»; осязаемость и яркость образных картин «могла замещать понимание и

<sup>1175</sup> Ходасевич В. Некрополь // Ходасевич В. Тяжелая лира. – М.: Панорама, 2000. – С. 244.

<sup>1176</sup> Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. – 1909. – №3. – С. 48, 50.

<sup>1177</sup> Волошин М. Парижские театры. Théâtre du Grand Guignol. «Nitchévo», tragedie russe en 2 actes de M. Jean Sartène // Волошин М. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 1997. – Т. 5. – С. 557.

<sup>1178</sup> Эллис. Дневник 1905 г. // Писатели символистского круга. Новые материалы. – СПб.: Д. Буланин, 2003. – С. 334.

<sup>1179</sup> Кузмин М. Дневник 1905-1907. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 382.

<sup>1180</sup> Мандельштам О. Поэт о себе // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. II – С. 496.

<sup>1181</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник // Ходасевич В. Тяжелая лира. – М.: Панорама, 2000. – С. 156-157.

<sup>1182</sup> Термин предложен О. Меерсон в кн.: Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. – Новосибирск: Наука, 2002.

объяснение»<sup>1183</sup>, фиксировала невозможность непосредственного отклика на реальность. Рассогласованность воспринимаемого и переживаемого стала нормой, определив важнейшие линии развития стилевого мышления: «совершенная отчужденность картины от героя <...> нарушение пропорций между “психологической” частью и “описанием”»<sup>1184</sup> оказалась значимой приметой новой литературной эпохи. Необъяснимый и «неострашенный» мир, в котором может произойти все, что угодно, оказался в принципе чужд модернистскому «психологизму». Закономерным образом процесс «деперсонализации характера», начавшийся еще в литературе рубежа веков, вступил в 1920-х в свою завершающую фазу: «Из-за редукции причинно-следственных связей персонажи все в большей степени утрачивают свою соотнесенность с реальностью и полностью психологических черт, позволяющих говорить о них как о “характерах”»<sup>1185</sup>. Все эти параллельно происходившие процессы сводились к изъятию субъекта из ценностно-смыслового центра художественного текста.

Давление внешних обстоятельств обострило противостояние важнейших полюсов авангардного сознания, сложившихся еще в середине 1910-х гг.: *экспрессионистского* и *кубистского*. «Экспрессионизм», по определению Н. Пунина, предложившего эту оппозицию, тяготел к «нарушению масштабов» за счет эмоции, к гипертрофии переживания, «кубизм» «упразднял “я” как обособленный “внутренний мир” человека, учил отсчитывать не от себя»<sup>1186</sup>. Это противопоставление фиксировало несходство взглядов на соотношение «материала» и «формы», разное понимание места художника в творческом процессе. Доминирующее значение в 1920-х приобрел «культ формы» – «искусство пошло по пути конструирования, а не визионерства – предпочло “строить”, а не “переживать”»<sup>1187</sup>. Вместе с тем победа «конструирования» не осознавалась в качестве абсолютной даже «победителями».

Как было сказано в редакционной заметке «Нового Лефа», «произведение искусства работает или как интеллектуализатор или как эмоционализатор <...> С уточнением работы в области искусства второе – нам кажется – будет отмирать за счет первого»<sup>1188</sup>. Гипотетичность констатации отчасти объясняется тем, что у эстетических полюсов был общий знаменатель. Объединяющим лейтмотивом эпохи было стремление *презойти личностную меру*, выйти за рамки ограниченной сферы доступного непосредственному восприятию – но на «конструктивистском» и «экспрессионистском» полюсах это стремление реализовывалось по-разному. С одной

---

<sup>1183</sup> Бочаров С.Г. «Вещество существования» (Мир Андрея Платонова) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 277.

<sup>1184</sup> Чудакова М. Мастерство Юрия Олеши. – М.: Наука, 1972. – С. 23-24.

<sup>1185</sup> Грякалова Н.Ю. От символизма к авангарду. Опыт символизма и русская литература 1910-1920-х гг. (Поэтика. Жизнетворчество. Историософия): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – СПб, 1998. – С. 21

<sup>1186</sup> Пунин Н. Первые футуристические бои // Русская мысль, 1999. 6-12 мая, № 4628; 13-19 мая № 4629, 20-26 мая, № 4630.

<sup>1187</sup> Вакар И.А. Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910-1920-х гг. и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 39.

<sup>1188</sup> Леф. Мы ищем // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 11-12. – С. 2.



стороны был декларирован отказ от «психологического», поскольку оно «мешает человеку быть точным, как секундомер»<sup>1189</sup>, с другой – заявлена тяга к «дикому мясу», к «сумасшедшему наросту»<sup>1190</sup>, к абсолютизации проявлений личностного начала.

Полюс «рационализма» был реализован в целом ряде позднеавангардных деклараций, а с особой отчетливостью – в «лефовской» интерпретации футуризма. Как писал И. Гроссман-Рошин, «футуризм ликвидирует психологическое направление в искусстве», всякий «анализ индивидуальных переживаний», поскольку оказывается «органически враждебен замыканию личности в самой себе»<sup>1191</sup>. Эта базовая посылка имела две возможные конкретизации. В радикальной версии О. Брика «переживание» тотально скомпрометировано, поскольку противопоставлено «действию»: «Эмоциональность характерна для пассивного человека; для человека, который не может, но хочет и исходит в мечтаниях. <...> Для пассивного человека все на свете недостижимо, – единственная его связь с этим недостижимым – вождление. Для активного человека все на свете достижимо, и единственная связь с этим достижимым – обладание»<sup>1192</sup>. В «смягченной» интерпретации С. Третьякова эмоция отнюдь не сведена на нет – она существенна как «степень напряженности» или «деловой заразительности», разделяемая коллективом, в связи с чем искусство воспринимается как «процесс производства и потребления эмоционально организующих вещей»<sup>1193</sup>. Обоих идеологов «ЛЕФ»а, впрочем, объединяет попытка превратить художника в «психоинженера» или «психоконструктора», активного «воздействующего на психику массы, организующего волю класса»<sup>1194</sup>.

Подчеркнутая рациональность послереволюционного авангарда заметно изменила представления о перспективах и смысле рефлексивного вмешательства в текст. В символистской интерпретации явления нового искусства потому «несут в себе историю своего происхождения», что обнаженность техники «соответствует более активному, более деятельному состоянию души современного человека»<sup>1195</sup>. Рефлексивность тем самым не имеет самодовлеющего значения, она лишь обнажает условность художественной формы. Помимо того, задача рефлексии состоит в контроле за творческим процессом: «искусство – в умении осознавать суть процессов, но не для резонирования над ними, а для действия формования»; «рассудочное ковыряние» здесь столь же неуместно, сколь и «бессознательная отрывка»<sup>1196</sup>. В авангарде конструирование охватывает все стороны творческого процесса, включая фазу «эстетической изоляции», фазу переноса

---

<sup>1189</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Вертов Д. Статьи. Дневники. Заметки. – М., 1966. – С. 46.

<sup>1190</sup> Мандельштам О. Четвертая проза // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. III. – С. 171.

<sup>1191</sup> Гроссман-Рошин И. Социальный замысел футуризма // ЛЕФ. – 1923. – №4. – С. 112, 115.

<sup>1192</sup> Брик О.М. Противокиноядие // Новый ЛЕФ. – 1927. – №2. – С. 29.

<sup>1193</sup> Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // ЛЕФ. – 1923. – №1. – С. 195, 199.

<sup>1194</sup> Там же, С. 195.

<sup>1195</sup> Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф.К. Собр. соч.: в 6 т. – М.: НПК «Интелвак», ГНПК «Вакууммашприбор», 2002. – Т. 6. – С. 436-437.

<sup>1196</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. – С. 37.

того или иного явления из реальности в текст. Закономерно, что рефлексивность начинает восприниматься как нечто «препарирующее» реальность: «логика конструктивизма идет вразрез с неистребимой жаждой людей ощущать новизну и полноту мира ... весомость и кровь вещей»<sup>1197</sup>. В более радикальной формулировке эта мысль акцентирует уже «омертвление»: «Не искусство боится жизни, а жизнь боится искусства, так как искусство несет смерть. <...> От одного прикосновения поэтического образа стынет кровь вещи и чувства»<sup>1198</sup>.

Вместе с тем соблазн «организовать свою жизнь, работу и самого себя» был слишком велик; «конструкция» стала «мировоззрением»; в искусстве стали цениться «целесообразное использование материала», «заранее поставленная задача», «проектирование форм, закономерно вытекающих одна из другой»<sup>1199</sup>. Эстетика функциональности предопределила изменение концептуального словаря: оппозитивные пары, характеризовавшие аспекты «переживания», сменила триада *вещь – речетворчество – факт*, описывавшая стороны художественного «делания». «Вещь» несла на себе отпечаток творческих потенциалов коллектива и была значима в той мере, в какой в ее «трудовой книжке» была записана «арифметика революции»<sup>1200</sup>. «Факт» был ценен тем, что мог «агитировать своим смыслом больше, чем любые эмоциональные нажимы»<sup>1201</sup>. В этом наборе координат «слово должно организовать сознание, целесообразно координировать распыленные воли, должно брать на учет свои объекты и выполнять задания по принципу социальной экономии сил»<sup>1202</sup>. Лишенное самооценной значимости, в практике литературного конструктивизма оно представало уже как «болезнь, язва, рак»<sup>1203</sup>.

Радикализму конструирующего порыва в 1920-е был противопоставлен радикализм экспрессивности. На концептуальном уровне это противостояние проявилось в последовательном неприятии формализма. «Конструирование» виделось творческим принципом, исключаящим художественное откровение: «Рационалистическая, машинная поэзия не накапливает энергию, а только тратит, расходует ее. <...> Насколько заверчено, настолько и раскручивается»<sup>1204</sup>. Декларативно заявляемое «неуважение к теме писателя» позволяло рассматривать формализм как своего рода «писаревщину наизнанку – эстетизм, доведенный до нигилизма»<sup>1205</sup>. Абсолютизация аналитизма воспринималась как праздное возвращение от сделанного к деланию, от преодоленного к не имеющему формы: «Суть и есть

<sup>1197</sup> Зелинский К. Конструктивизм и поэзия // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – SBd. 21. – S. 228.

<sup>1198</sup> Мариенгоф А. Буян-остров. Имажинизм // Поэты-имажинисты. – СПб.: Петерб. писатель; М.: Аграф, 1997. – С. 32.

<sup>1199</sup> Родченко А. Опыты для будущего. – М.: Изд-во «Грантъ», 1996. – С. 127, 97.

<sup>1200</sup> Гроссман-Рощин И. Социальный замысел футуризма // ЛЕФ. – 1923. – №4. – С. 119.

<sup>1201</sup> Леф. Мы ищем // Новый ЛЕФ. – 1927. – № 11-12. – С. 2.

<sup>1202</sup> Гроссман-Рощин И. О природе действенного слова // ЛЕФ. – 1924. – № 1. – С. 96.

<sup>1203</sup> Чичерин А. КАН-ФУН // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – SBd. 21. – S. 196.

<sup>1204</sup> Мандельштам О. Литературная Москва // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. II. – С. 259.

<sup>1205</sup> Ходасевич В. О формализме и формалистах // Критика русского зарубежья: d 2-х ч. Ч. I. – М.: ООО «Изд-во Олимп»; ООО «Изд-во АСТ», 2002. – С. 323, 321.

форма <...> поэтому подходит “формально”, т.е. рассказывать мне <...> мои же черновики – нелепость. Раз есть беловик – черновик (форма) уже преодолена»<sup>1206</sup>. Возвращение в поэзию «наивной, исконной и потому необыкновенно живучей стиховой эмоции» было характерной приметой литературного «промежутка», поскольку реализовывало иную, не «конструктивистскую» модель изживания отчуждения.

«В открытой эмоциональности, – по замечанию В. Терехиной, – искался <...> доступный способ противостоять превращению человека в “колесико и винтик” тоталитарного государства»<sup>1207</sup>. К этому можно добавить, что «открытая эмоциональность» была еще и попыткой сохранить в модернистском искусстве права интуиции: «Чувство есть сознание пальцев, ибо пальцы художника знают, как будут звучать клавиши и палитра, в то время как он сам не знает, что сотворит»<sup>1208</sup>. Закономерно, что апелляция к интуитивизму проявится и в экспрессионизме, и в эмоционализме.

В современном мышлении, отмечал И. Соколов, «произошла подмена реальности абстракциями», между тем «истинная реальность» есть нечто, «постигаемое непосредственно»<sup>1209</sup>. Выразить ее можно, если погружение в «нумен» будет означать переход от поверхностного впечатления к глубинному знанию, от пассивного восприятия – к активному построению вещи<sup>1210</sup>. «Трансцендентное» нужно сделать «атрансцендентным», а это предполагает «maximum экспрессии нашего восприятия». Как утверждал М. Кузмин, художник движется в сторону «частного и неповторимого» и утверждает их в искусстве средствами «экзальтации»<sup>1211</sup>. Эмоционализм есть борьба с отвлеченностью и рассудочностью, он признает лишь «феноменализм и исключительность», памятуя о «разнокачественности» эмоционального опыта: «Искусство не доказывает и не поучает – оно показывает и передает из сердца в сердце эмоции. Но эмоции бывают пустые, ничтожные и даже вредные»<sup>1212</sup>. Тем самым уже в самой программе «экспрессионистского» полюса 1920-х был заложен кризис «языка страстей», неизбежность разрушения модернистского словаря «аффективных» универсалий.

В ситуации возрождения интереса к модернистскому наследию в 1960-е гг. очерченный набор смысловых оппозиций претерпел заметные изменения. Тяготение к трансцендированию психологической данности, определившее апологию «страсти», «глубины», «сложно-

<sup>1206</sup> Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994-1995. – Т.5. – С. 296.

<sup>1207</sup> Терехина В. Бедкер по русскому экспрессионизму.

URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/tereh051-p.html> (дата обращения: 13.03.2010).

<sup>1208</sup> Тизенгаузен О. Декларация форм-либризма // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 218.

<sup>1209</sup> Соколов И. Бедкер по экспрессионизму // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 63.

<sup>1210</sup> Соколов И. Экспрессионизм // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 64.

<sup>1211</sup> Кузмин М. Декларация эмоционализма // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 270.

<sup>1212</sup> Кузмин М. Эмоциональность как основной элемент искусства // Кузмин М. Проза. Т. XI. Критическая проза. Кн. 2. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 2000. – С. 226.

сти», равным образом как и подчеркнутое вынесение за скобки психологизма, оказались не вполне соответствующим новым представлениям о сфере человеческого «я». «Страстность» / «одержимость» утратили значение важнейших творческих ориентиров, поскольку не обеспечивали возможности закрепления в сфере трансцендентного. Бытийная «инаковость» потеряла смысловую соотнесенность с усложненной экспрессией, с особым строем чувств. Вместе с тем осознание «переживания» как области, размыкающей самотождественность вещей, сохранило свое значение. Оттого «язык переживания» неомодернизма несет на себе черты двойственности: он во многом повторяет смысловые ходы модернистской сенситивности, но вместе с тем обнаруживает уязвимость ее исходных оснований.

Эта двойственность была предопределена противоречивостью предпосылок, сформировавших «вторую культуру». «Оттепельная» эпоха, как известно, создала условия для реабилитации личностного начала, и, в той мере, в какой «неофициальная» среда восприняла универсальный для эпохи порыв к сфере «частного», она акцентировала «индивидуализм, пафос свободы»<sup>1213</sup>, ценность «души». В этом смысле «вторая культура» начиналась с «естественного сознания», со «стихии чувственности», с абсолютизации непосредственного и эмоционального<sup>1214</sup>. С другой стороны, поскольку «негативизм» «второй культуры» требовал абстрагирования от социальной реальности, от идеологического мифа, в литературе произошло смещение интереса от репрезентации «характера» к репрезентации «состояний». «За игрой эмоций», за «эмпирической личностью человека» хотелось открыть его «нездешнюю, трансцендентную душу»<sup>1215</sup>. В этой связи «неофициальная среда» оказывается восприимчива к любым опытам построения демифологизирующего сознания. Она ищет героя, который «сам знает, что с ним происходит», и, не приемля никакого конечного результата познания, ищет «ответ, никогда не содержащийся в вопросе»<sup>1216</sup>.

Формой примирения этих крайностей в 1960-е гг. оказался *скептицизм*, сделавший сомнение привилегированным способом репрезентации истины. В контексте «другой» культуры особенно детально о скептической составляющей андеграунда высказался Б. Иванов. В работе «Учитель и ученики» (1976), ретроспективно обобщающей исходные посылки «культурного движения», Иванов говорит о «фарисейской» природе любого овеществленного знания, любого «готового смысла». «Духовное не может быть *присвоено*», но в него можно войти через вопрошание: «Блажен тот, кому открылось *исчезновение смыслов* – не *исчезновение бытия*, напротив,

<sup>1213</sup> Савицкий С. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 57.

<sup>1214</sup> Иванов Б.И. Литературные поколения в ленинградской неофициальной литературе. 1950-е – 1980-е гг. // Самиздат Ленинграда. 1950-1980-е. Литературная энциклопедия. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 567, 569.

<sup>1215</sup> Мальцев Ю. Вольная русская литература. 1955-1975. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1976. – С. 61.

<sup>1216</sup> Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Континент. – 1978. – 15. – С. 314, 322.

теперь он увидел Океан Бытия, его длительность как непрерывный свет»<sup>1217</sup>. Сомнение – неотъемлемое условие любого ученичества, любого выискания истины: «Абсолютный скептицизм – это не только мощное проявление человеческого духа, – скептицизм *вводит* в духовное, как в свое собственное царство. Покаяние, крещение в христианской вере – ритуализованный скептицизм»<sup>1218</sup>.

Творчество И. Бродского наиболее отчетливо иллюстрирует эту типологию мышления. Рациональное познание, как неоднократно отмечалось, представляется поэту обескровливающим реальность<sup>1219</sup>, мистическое – спиритуализирующим ее<sup>1220</sup>; истина замыкается в пределах чувственного, преображенного средствами искусства. Сфера ее преимущественного раскрытия – опредмеченное в слове переживание. Эта смысловая парадигма, если следовать определению Г. Шпета, характеризует *скептика*, для которого «истина состоит в *переживании*», а познавательный порыв направляется стремлением слиться с объектом<sup>1221</sup>.

Определение мировоззренческой позиции Бродского как скептической позволяет объяснить многие ее специфические черты. «Прямая соотнесенность мышления и поэзии, живой плоти экзистенции и рационалистической метафизики»<sup>1222</sup> мотивируется стремлением разрушить логику средствами самой логики, обозначив перспективу «невмещаемого в слова» откровения<sup>1223</sup>. «Невозможность что-либо высказать о мире»<sup>1224</sup> и «отсутствие баланса идей»<sup>1225</sup> объясняется тем, что скептицизм, «начиная с оппозиции здравому смыслу, не возвышается над ним», а «возвращается в него», оказываясь лишь «преддверием философии»<sup>1226</sup>.

Можно обнаружить и ряд иных смысловых переключек. Ценностный мир человека, по Бродскому, не наследуется, а переустанавливается. Эстетический опыт оказывается привилегированной формой самоопределения, ибо являет собой модель опыта как такового. Независимое от субъективной воли развертывание формы создает эффект соучастия читателя в становлении смысла, в содержательном «завершении» жизни. Будучи пережитой, предлагаемая текстом категоризация реальности безусловно приемлется сознанием, а потому необратимым образом изменяет его. Жизненная необходимость творчества связывается с его способностью порождать

<sup>1217</sup> Иванов Б. Учитель и ученики // 37. – 1976. – №2. – С. 12.

<sup>1218</sup> Там же, С. 9.

<sup>1219</sup> Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 163.

<sup>1220</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. –

URL: [http://www.fortunesity.com/victorian/muses/135/brodsky/about/kreps\\_brodsky.html](http://www.fortunesity.com/victorian/muses/135/brodsky/about/kreps_brodsky.html) (дата обращения: 12.06.2008).

<sup>1221</sup> Шпет Г. Г. Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 160.

<sup>1222</sup> Лакербай Д. Л. Цветаева и Бродский: на перекрестках мифологии и культуры // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. – Иваново: ИвГУ, 1996. – Вып. 3. – С. 167.

<sup>1223</sup> Шпет Г. Цит. соч., С. 196.

<sup>1224</sup> Баткин Л. М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. – М.: РГГУ, 1996. – С. 172.

<sup>1225</sup> Лосев А. Английский Бродский // Часть речи (Нью-Йорк), 1980. – № 1. – С. 56.

<sup>1226</sup> Шпет Г. Указ. соч., С. 189.

истину, исключенную из поля зрения субъекта. Мир текста в этом отношении – это мир абсолютного смыслового охвата реальности, предельной степени свободы. Закономерно, что для Бродского, как явствует из статьи 1971 года, «лирическое стихотворение есть персонификация чувств»<sup>1227</sup>.

В первой половине 1960-х гг. структура переживания в творчестве поэта определяется сознанием несовпадения чувства с реальностью: «на всем, на всем лежит поспешность» (I, 55), пережить настоящее возможно лишь «когда-нибудь, со временем» (I, 40). «Все жизнь не та» – и переживание сдвинуто в будущее или прошлое. Совпасть с собой возможно лишь в акте трансценденции, когда «полуправда бытия» (I, 37) отступает перед взглядом на жизнь «с птичьего полета» (I, 27). Сам этот акт подчиняется двум закономерностям. С одной стороны, он предполагает апологию «страсти»: «но что на свете есть сильней, / но что сильней, чем страсть» (I, 99). Страсть, связанная с максимумом экспрессии, ориентированная на «плач» и «крик», выступает главным средством личностного самостроения: «твори себя и жизнь свою твори / всей силою несчастья своего» (I, 111). С другой стороны, всякая состоявшаяся манифестация воли конечна, поиск истины, в том числе истины переживания, оказывается разомкнут в будущее: «найди ответ, найди ответ, / тотчас его забудь» (I, 98). Тем самым «страсти» противопоставляется «забвение» и дистанцированность от круговорота событий: «ни тоски, ни любви, ни печали, / ни тревоги, ни боли в груди...» (I, 169).

Не вмещаемое в переживание «что-то» – «так что-то движется меж нами» (I, 35) – конкретизируется как «странное» / «удивительное». «Неведомая, странная» жизнь (I, 83) – полюс опыта, несоизмеримого с возможностями понимания, опыта «чудесного» / «страшного»: «Я думаю порой о том, что ночь, / <...> / не в силах сонм теней преодолеть, / который снегопад превозносил, / дает простор для неизвестных сил» (I, 151). Возможность «удивляться жизни» (I, 105) соотносится с сиюминутным, бранным, ускользающим от запечатления в слове; в дискурсе этому полюсу опыта соответствуют «грусть» и «нежность»: стихотворенье – «и нежности приют / и грусти вестник, / нарушивши уют, / любви ровесник» (I, 55). Устойчивость этой системе оппозиций придает «мятниковая» система чередования крайностей: «Что будет поразительней для глаз, / чем чувства, настигающие нас / с намереньем до горла нам достать? / Советую вам маятником стать» (I, 167).

Лирика 1965-1968 гг. свидетельствует о перестройке описанной системы. Субъект осознает себя находящимся «где-то в промежутке или вне» (II, 101), что воспринимается как утрата бытийных оснований – стихи «блуждают», «оторваны от памяти и яви» (II, 59). Утрата самоощущенности приводит к тому, что самопознание оказывается возможно только через опредмеченное в вещах «свое»: «жизнь, отступая, бросает нам / полые формы, и нас язвит / их нестерпимый вид» (II, 219). «Меж чувств» начинается «зиять провал» (II, 83), компенсируемый

<sup>1227</sup> Бродский И. Заметка о Соловьеве // Бродский И. Собр. соч.: 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2000-2001. – Т. VII. – С. 59 (далее все ссылки даются по изданию с указанием в скобках тома и страницы).

невозможным ранее переносом позитивного акцента с «нового» на «знакомое»: «Напев, знакомый наизусть. / Он повторяется. И пусть. / Пусть повторится впредь» (II, 118). Устойчивые связи между формами манифестации чувств начинают рушиться.

В лирике Бродского после 1968 г. реальность утрачивает трансцендентное измерение. «Желание всего живущего преодолеть границы» данности оценивается со знаком «минус» (III, 37). Мотив «тоски»-томления по иной реальности исчезает – его место замещает мотив «предела» как не переступаемой более границы: «У всего есть предел: / горизонт – у зрачка, у отчаянья – память» (III, 55). Мир утрачивает субстанциальность, а вместе с ней – и истинностное измерение: «Не в том суть жизни, что в ней есть, / но в вере в то, что в ней должно быть» (II, 390). Реальность исчерпывается собственной поверхностью, и, следовательно, предстает как предельно дискретная: в ней «у Софии, Надежды, Веры / и Любви нет грядущего, но всегда / есть настоящее» (III, 46). Лишенный четкой ценностной поляризации мир сглаживает «тимическую» напряженность, место «крика» занимает сказанное «вполголоса». Обезличиванию противопоставляется гиперболизация события, усиление чувства за счет «ритуализации» и конденсации личностной памяти, «поскольку людям / свойственна тяга к объектам зримым / или к предметам настолько мнимым, что не под силу сердечным нетям» (II, 235). Явленная в ранней лирике готовность «по формам без души вернуться к чувствам» (I, 54) уходит в прошлое – субстанцией эмоциональной памяти оказывается только слово – «сильных чувств динозавра и кириллицы смесь» (III, 186).

Важнейшими полюсами в новой системе координат становятся переживание «сиротства», поиск баланса утрат и обретений. Отчуждение от бытия не ведет к предъявлению жизни счетов. «Сиротство» вписано в противостояние того, что трогает / повергает в отчаяние: «уж если чувствовать сиротство, / то лучше в тех местах, чей вид / волнует, нежели язвит» (II, 310). Возможность быть «заодно с жизнью» (IV, 30) конкретизируется во взаимосвязи «прощения» и «благодарности»: «Бог сохраняет все; особенно – слова / прощенья и любви, как собственный свой голос» (IV, 58). Главным механизмом перехода от одного переживания к другому оказывается направляемое авторской волей «растождествление» вещей. Стремление «отгородиться от себя» (II, 173), «триумф уже не голоса, но рта» (II, 396) усиливает роль эстетической рамки – «осколки» рассыпавшейся жизни уже «не ранят, но тают в ладони» (III, 106). Этот смысловой ход выводит Бродского уже к иной системе координат – к ангедонии поэзии семидесятых.

Период 1970-1980-х гг. оказался связан с формированием новой чувствительности, отличительной особенностью которой более чем на два десятилетия стал «кризис чувств». Т.Горичева, рассуждая об эпохе «постнигилизма», в качестве ее важнейшей черты отметила доминирование «повторения», в котором неразличимы ценностные оппозиции, а, следовательно, исчезает всякая «возможность оценки и выбора»<sup>1228</sup>. В мире, наполненном

<sup>1228</sup> Горичева Т. Эпоха постнигилизма // Беседа. – 1986. – № 4. – С. 91-92.

симулятивными образами, человеку «не с кем бороться, нечему удивляться, не перед кем благоговеть»; этот человек «не встречается с Другим – ни с Другим-ближним, ни с Другим-собой, ни с Другим-Богом»; формируется анемичная субъектность, в репрезентации которой «эмоции все чаще вытесняются»<sup>1229</sup>. Характерным образом в искусстве на первый план вышла «хайдеггеровская „ненастроенность“» (Б. Гройс). «Веер эстетических эмоций, чувств, восприятия закрылся»<sup>1230</sup>; среди практиков возобладала убежденность в том, что в искусстве следует добиваться «чистоты приема» ценой «вытравления» «сентиментальной, эмоциональной стороны»<sup>1231</sup>.

Закономерным образом в художественных манифестациях этих лет важнейшим лейтмотивом стало акцентирование «делания», комбинаторики – в самых разных ее вариантах. Ретроспективным свидетельством этого видения творческого процесса стала, в частности, «апология черновика» В.Лехциера, подчеркнувшего условность любого «твердого» текста с его претензией на «абсолютную репрезентацию означаемого в означающем», на исчерпывающую «полноту воплощения». Распад культурных единств, как полагает философ, знаменует «кризис всех самосвидетельств сознания, кризис “границ и перегородок”, формирующих те или иные единства, в том числе и абсолютное единство чистовика»; «поэтика черновика <...> есть одна из ... технологий преодоления власти чистовика над черновиком, власти одного над многим, результата над процессом»<sup>1232</sup>.

Прямые выпады против эмоциональности в искусстве – характерная примета художественных деклараций 1980-х. Так, К. Бутырин отмечает полемическую заостренность новейшей литературы против «узколобого эмоционализма я-поэзии: центр тяжести в произведении искусно переносится с личности поэта, как бы растворившейся в воздухе, на самую поэзию»<sup>1233</sup>. Не менее определенно высказывается и А. Драгомощенко, для которого «нынешняя схема удовольствия» связана с «надеждой на то, что человек не превращен окончательно в эгоманьяка – фигуру столь удобную в “социальных играх”, не стал до конца куклой у корыта сентиментального переживания»<sup>1234</sup>. Однако именно потому, что «отказ художнику в праве на личное чувствование разорвал <...> традиционный цикл художественной психосоматики»<sup>1235</sup>, в художественной среде возникает стремление к искусству, противостоящему отчуждению. В отечественном контексте эта логика отчетливо обнаруживается, в частности, в интерпретации концептуализма Вс. Некрасовым.

Для поэта радикальная новизна концептуализма состоит отнюдь не в овеществлении приема, но в сознательном смещении акцента с «язы-

<sup>1229</sup> Горичева Т. Святость и реальность // Беседа. – 1987. – №5. – С. 108.

<sup>1230</sup> Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 61.

<sup>1231</sup> Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. – М.: Трилистник, 2000. – С. 177-178.

<sup>1232</sup> Лехциер В. Апология черновика, или «Пролегомены во всякой будущей...»

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2000/44/main9.html> (дата обращения: 14.06.2012).

<sup>1233</sup> Бутырин К. Сон в зимнюю ночь, или Явление Царта // Обводный канал. – 1982. – №3. – С. 246.

<sup>1234</sup> Драгомощенко А. В поле слова // Часы. – 1986. – №63. – С. 216.

<sup>1235</sup> Файбисович С. Актуальные проблемы актуального искусства // Файбисович С. Русские новые и ненювые. Эссе о главном. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 197.



ка» на «речь», с «произведения» на «ситуацию». «Язык» – поле заданного, предшествующего творческому акту, набор жанрово-стилевых норм; «речь» – ситуативно определенная связь выражения и выражаемого. По Некрасову, это жесткий критерий различения «подлинного»: «язык можно выучить, речью надо овладеть»<sup>1236</sup>. Эта оппозиция варьируется в противопоставлениях искусства-«суммы сведений» и искусства-«умения», искусства-«рода занятий» и искусства-«качества». Новое, концептуалистское искусство – это искусство «ситуации», а не «вещи»-произведения. Его неизбежность предопределена пониманием того, что «автоматически к поэзии ничто не приводит»<sup>1237</sup>.

В своей версии концептуализма Вс. Некрасов акцентирует «*миг нарушения*», осознания эстетического потенциала материала, взятого из сферы «профанного». «Искусство уживаться и выживать» оказывается тем самым искусством ситуативно «привязанной» формулы. Высказаться – значит отстоять поле внеидеологического, «живого» – «тут либо пан, либо пропал». «Речь нагала, осрамилась», но «вырвать язык – не выход»; решение – в обнажении условной природы высказывания в проверке «вторую реальность» искусства «первой реальностью»<sup>1238</sup>.

Эта логика приводит к тому, что в литературе, и, шире, в искусстве второй половины 1970-х гг. «стремление воздействовать на чувство и сознание <...> как бы минуя художественные средства» задает такую модель произведения, в котором первостепенна возможность «пройти тот же путь восприятия, который прошел автор»<sup>1239</sup>. В этом случае произведение-«ситуация» строится на балансе «лично пережитого» и отказа от «артистического вмешательства» в материал<sup>1240</sup>. Художник устраняет из работы свое «я», но сохраняет за субъективностью значение «фокуса», аффективного центра, задающего принципы построения образа.

Манифестацией такой практики в литературе стала апология «*безусловности чувства*» в работах Е. Харитоновой о пантомиме. Для писателя пантомима интересна тем, что ее язык «дан как условие ... игрового существования»; что здесь «вещь не обозначает что-то», но есть «безусловная вещь искусства»<sup>1241</sup>. «Тающий» характер эстетической рамки позволяет исполнителю «реализовать эмоциональный запас, который не может быть изъят в действительности»<sup>1242</sup>. Пантомимический персонаж есть прежде всего «субъект чувства», в этом его природа. «Действительность» / «страдательность положения», «осуществимость» / «неосуществимость объективированного чувства» суть обстоятельства, призванные вернуть актера, а за ним и зрителя в переживание «я», «не опосредованное уста-

<sup>1236</sup> Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. – М.: Изд-во «Меридиан», 1996. – С. 284.

<sup>1237</sup> Там же, С. 295.

<sup>1238</sup> Там же, С. 318.

<sup>1239</sup> Булатов Э. Об Олеге Васильеве // Васильев О. Окна памяти. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 67-75.

<sup>1240</sup> Там же, С. 75.

<sup>1241</sup> Харитонов Е. Пантомима в обучении киноактера // Харитонов Е. Под домашним арестом: собрание произведений. – М.: Глагол, 2005. – С.

<sup>1242</sup> Там же, С. 472.

новлениями рассудка», в переживание «я» как аффективной целостности<sup>1243</sup>.

Иное решение проблемы с сохранением той же системы координат предлагается в работах О. Седаковой 1970-1980-х гг. Анализируя предпосылки «новой лирики», эссеист отмечает в качестве ее важнейшей характеристики «инверсию внутреннего и внешнего», в соответствии с которой субъективность атрибутируется «всему, кроме поэта»<sup>1244</sup>.

Поскольку «здесь» предполагает такую полноту осуществленности, <...> что уже не нуждается в восполнении трансцендентным», традиционный для модернизма смысловой ход, выносящий на первый план творческое «я», оказывается несостоятельным. Более того, «внутреннее» в таком случае представляет собой антипсихологическую картину. В ней нет, для начала, локальных персональных чувств, в которые читатель может вставить себя <...> То, что здесь описано как переживание, – никак не фиксированные мимолетности “внутренней жизни”, напротив, это «нечто предельно упорядоченное, как бы ритуальное – *дальнее* в личности»<sup>1245</sup>.

Это «дальнее», как явствует из дальнейших разъяснений, обладает несколькими свойствами. Это «*сердечность*», но прочитываемая не как «быстрая перемена чувств, отзывчивость», но как «внутренний неколебимый *строй* чувств»<sup>1246</sup>. Воспринятая в этом качестве, она интерпретируется как «*умеренность*», в которой «чувство должно ... из “эмоции”, “аффекта” стать умным чувством»<sup>1247</sup>. Ретроспективно этот взгляд провозглашается как универсальный для европейской традиции, лишь в пору Просвещения решительно противопоставившей «разум» и «сердце»: «Впрочем, само противопоставление *ума* и *сердца*, *ума* и *чувства* возникло только после того, как “ум” отделили от всей полноты человеческой жизни<...>. *Сердце* и *чувство* при этом совпали с инстинктивными эмоциями и слепыми аффектами, а *ум* – с аналитическим, рефлексивным, абстрактным, отчужденным от переживаний началом. <...> В библейском языке *сердце* и *чувство* – область, где рождается мысль и слово; *чувство* же означает не смутную эмоцию, но вменяемость, ясное восприятие действительности»<sup>1248</sup>.

Эта диалектика сокрытия «я» / ухода от субъективности в 1970-е была дополнена резким контрастом невосприимчивости и чувствительности, оппозицией «скука» / «страсть». Так, в эссе И. Бродского 1980-х гг. мир чувств – это мир без «середины»: на одном полюсе – «монотонность стандартной реальности»; на другом – «заряженность жизнью,

---

<sup>1243</sup> Там же, С. 472-474.

<sup>1244</sup> Седакова О.А. Новая лирика Райнера Марии Рильке // Седакова О.А. Проза. – М.: Эн ЭФ Кью / Ту Принт, 2001. – С. 446-447.

<sup>1245</sup> Там же, С. 447.

<sup>1246</sup> Седакова О.А. Мужество и после него // Седакова О.А. Проза. – М.: Эн ЭФ Кью / Ту Принт, 2001. – С. 293.

<sup>1247</sup> Седакова О.А. Рассуждение о методе // Седакова О.А. Проза. – М.: Эн ЭФ Кью / Ту Принт, 2001. – С. 383.

<sup>1248</sup> Седакова О.А. В защиту разума.

URL: <http://magazines.russ.ru/continent/2010/144/se13.html> (дата обращения: 05.05.2012).

эмоциями, радостью, страхом, состраданием»<sup>1249</sup>. Между подчеркнутой аффектацией и ангедонией нет промежуточных звеньев; «чуткость» исключает «норму». Эта особенность, как показывает обращение к истории поэзии 1970-1980-х, была выражением универсальных для эпохи представлений.

Лирика А. Миронова 1970-х гг. – едва ли не самый показательный пример поэзии «без середины». «Герой поэзии Миронова – лунатичен, он не видит очевидного, но видит и слышит незримое» и, «проницая жизнь насквозь», «упирается взглядом в финал»<sup>1250</sup>. Важнейшей приметой этой лирики оказывается «ощущение обездоленности, доведенное до культа»: поэт «чувствует себя выходцем из иного, лучшего мира», он одержим «гибельным пафосом»<sup>1251</sup>. Неукорененность в мире резонирует с инерцией саморазрушения; «в лубочном и красочном аду ... есть лишь одна опора – язык»<sup>1252</sup>, но и он оказывается вовлечен в логику распада. Основания поэтики самоотрицания накладывают свой отпечаток и на строй чувств в лирике поэта.

В основе мотивных построений поэзии А. Миронова лежит переживание метафизической «заброшенности», вынужденности бытия в бессмысленном, лишенном божественного присутствия мире: «Я брошенный, куда, зачем? / В какое время года? / В безумие, в личину, в чернь / В отверстье небосвода»<sup>1253</sup>. Перманентное состояние героя – «морок душевный» (7), «жестяная, злая, рабья морока» (185), тоска, «постылое, кровавое похмелье» (95). «Не светом озарена душа – тьмою» (57), мир в ее восприятии – «сплошное обращение чумных, черных, / рабочих правд и оборотней их» (157), пространство «черной дыры сознания» (348).

Развоплощение мира объясняется истаиванием духа, связывается с «механическим адом души» и «клизтиром нуклеиновых кислот». Человеческая мера из мира изъята, жизнь – это «белковая клетка», «смертная язва, богоподобная глина» (218): «Рай нуклеиновый чавкает, словно вагина / бляди стареющей, бешеной проклятой суки» (120). «Ничто, сплошной безумный сон» (6) бытия ничем не просветлен, более того – таит в себе «заводную шутку» (134) отчуждения: «В раю земном, где тернии и кочки, / вся прелесть в ключике и в заводном замочке» (104). «Между Альфой и Омегой /<...>/ все трещит, смердит, гниет» (247), «весь мир – заколоченный ящик дубовый» (98), люди – «черви в черной ране» (220). «Омерзение, омерзение, омерзение» (283) оказывается универсальной рамкой восприятия, основным модусом ценностного переживания реальности.

---

<sup>1249</sup> Бродский И. Похвала скуке // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. VII. – С. 86, 90-91.

<sup>1250</sup> Анпилов А. Сам-язык, супруг дремоты.

URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/anpilov\\_05.html](http://www.newkamera.de/ostihah/anpilov_05.html) (дата обращения: 05.05.2012).

<sup>1251</sup> Черных Н. Концерт для гения первоначальной нищеты.

URL: <http://seredina-mira.narod.ru/nbmironov.html> (дата обращения: 05.05.2012).

<sup>1252</sup> Шубинский В. [Рец. на кн.: А. Миронов. Избранное. Стихотворения и поэмы. СПб.: Инапресс, 2002.] –

URL: [http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh\\_o8.html](http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o8.html) (дата обращения: 05.05.2012).

<sup>1253</sup> Миронов А. Избранное. Стихотворения и поэмы. 1964-2000. – СПб.: Инапресс, 2002. – С. 56 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

Предмет художественного освоения в лирике А. Миронова – падшее состояние бытия, воспринимаемое не как следствие искажения сознания, а как онтологическое свойство материи. Бытие-в-смерти – ведущая, важнейшая тема поэта. В лирике А. Миронова «смерть цветет, как сирень в июле» (108), сравнивается с осыпающимися лепестками роз, герой «помечен» ею, «как пыльцой» (236). Оттого герою «страшно и душно» (336); у него вызывают сомнения «мед познания» (55) и «мед словесный», он чувствует себя запертым «в бетонные соты бессонниц» (262).

Множественное бытие греховно по самой своей сути: «Нет имени: пятно, пятно / на бледном полотне. / Творение растворено / в смесительном огне» (255). «Сирое зреньё, смесившее краски», не различает сущностного: «так в смертном кольце саломеиной пляски / мелькнуло знаменье креста – и растлилось» (239). «Больного времени изгой» (134) утрачивает способность отличить «лайф и лав от комы» (341), разделить «корпус Humana и корпус Deo» (330). «Божий дар не удержать» ни в одном из известных сосудов (153).

Грех рассматривается в этой связи как форма метафизического бунта, как нарушение закона, осознаваемого как неправый, оскорбительный для личностного бытия: «Я – каиново семя, и в смятеньи / завидую – словоубийца, вор, / но, Господи, и я – Твое растенье, / Твой колос, Твоя жертва, Твой позор» (97). Возможность «любя, ненавистное любви творить» (86) осознается как норма искаженного бытия; «Плод покаяния – покой / среди суеты и лиха / как плод пугливый под рукой / ворочается тихо» (75). Остроту переживания придает существованию только боль – боль наказания, расплаты: «боль – она ведь тоже некий алкоголь» (308), «О Боже, нацеди нам терпких мук, / Безглазых и немых страданий!» (43).

Спутанность, «оксюморонность» бытия делает «зреньё крестным», а «слух – игловерхим» (263). Соприкосновение с миром воспринимается как «укол»: «как китайской иглою меня укололи» (154); переполненность «блудом» – как возможность «без движенья, но в оргазме и в петле» замереть «на полуслове и игле» (251). Драматизм и остроту ценностных коллизий лирике А. Миронова придает болезненное и чреватое множеством «уколов» балансирование между крайностями – истовой молитвой и кощунством. Вне напряженного диалога с Богом, пусть и по-разному заряженного, эта поэзия непредставима, поскольку все ее константы связывает проблематика *соблазна*.

Молитва вызвана невозможностью «выжить без причастья» (260) в распавшемся мире. Однако в лирике поэта «огонек молитвы» «дрожит и тухнет» (85) – не в последнюю очередь потому, что призыв «отжени от меня наважденье» (31) часто меняет смысл. Просьба к «Ангелу-Тезею» посетить «Лабиринт Души» и «упокоить» его в «Господнем Слове» (8) сменяется декларацией неверия: «Назови мне имя свое в миру / Сохрани меня, пока не умру» (80). Кощунство обусловлено однонаправленностью разговора, «смущающим душу» «искусом страшным» (29). Бог воспринимается поэтом не столько как «Фатер» (108), сколько как «страшный и великий» Игрок (177), благостность которого отнюдь не очевидна. Ост-

рое переживание смерти создает в лирике А. Миронова образ Бога-безумца (303).

Драматизм отношений человека и Бога в лирике А. Миронова проецируется на словесную область, которая выступает и средой, и индикатором развертывания метафизического конфликта. Слово – посредник, связующее звено между земной и небесной реальностями: «Ты весь у Господа в руке, в сетях словесных нитей» (148); «Возьми черный мел, наклонись и пиши / в зеркальной ночи беспредельной: / Создатель! Мы дети Словесной Души, / рассеянной в бездне метельной...» (190).

Посредническое качество позволяет обозначить в слове степени убывания бытия при движении от абсолюта к мейну. Слово может выступать как средоточие сакральной энергии: «Словесное нам просияло око / Предивный показаша свет» (81). Поэт вспоминает, что «Господень род певцами знаменит» (95), настаивает, что «и сладость смертная, и горечь бытия /<...>/ не стоят одного ... единственного слова» (33). Но в то же время он констатирует, что ритуализованное слово – это «бескровно-бесполое слово», слово-«облатка» (240): «Слов вавилоны – до измождения Слова – / Эхо, эхо и эхо сквозного зова: / Отче, Отче, зачем Ты меня оставил?» (218)

Кроме того, слово может рассматриваться как среда, объемлющая мир поэта. Так, обращаясь к предшественнику, А. Миронов замечает: «В слове, тобою омбленном, я живу – / дымом, обыденкой, пеплом осеннего сада» (138). Границы мира в этом случае заданы границами слова, бытийно, «кровно» с ними сращены: «все вещи вновь привязаны к словам / и кровью детской напитались брашна» (43).

Наконец, максимально далеко отойдя от сферы священного, слово может выступать как шум, «междометье» (244). Человеческая ущербность оказывается залогом неизбежности такой девальвации: «Род полуведенья, дух полужанья, / самобормочущий, шарящий стих? / Шелест и шелканье, свист и зиянье / пауз молочных и ран световых» (223). «Голос уходит то в лепет, то в шелк» (7: 236), движется в «голосованье, голословье птичье» (7: 252), в «переводные кальки говоренья» (225).

Этой иерархии состояний слова соответствует своя лестница претензий. Самой невинной из них оказывается обвинение слова в органическом, неотчуждаемом лукавстве: «Все пройдет, как богатства Иова... / Нет, не бисер – лукавое слово» (68). Слово-«сводня» (40), «сквозящее мимо и мимо» (241), рассматривается как «горький уксус» (79) и даже как «отрава»: «как благодать на благодать – музыка, отрава на отраву снизошла» (97), с ним связывается «крест безблагодатной речи» (203).

Другая претензия связана с излишней «плотскостью» слова, с его смертностью: «Пора смириться смертной плотью слова – / кормить ее, голубить, одевать» (235). В интерпретации А. Миронова «все слова смертны», «история слов – история человечества» (72). Метафорой, расшифровывающей это состояние, оказывается одержимость, «безвластия гнетущая власть» (116): «Все ангелы да злые сквозняки / шумят, бормочут, пачкают алфавит. / Слова плывут беспомощны, легки, / и ходом разговора леший правит» (93).

Самой серьезной из всех претензий оказывается та, которая связана с утратой самоконтроля, со «словоблудьем»-«забытьем» (128). В этом случае слово заряжено безумием: «Сплошной язык, как сумасшедший дом, / одержит нас. И нет конца бесплодию» (249). «Писать, закрыть глаза, писать, / писать, открыть, писать» (254) значит жить «в безумии шума языкового» (240), отдаваться на волю «вечности развоплощения» (221). Это высшая степень падения – растленность души: «Добро бы жить ей во грехе, / словесной птахе – / она растлит себя в стихе, / в тоске и страхе» (5).

Певец «с блуждающей перфокартой в мозгу» (275) становится жертвой двойственности природы слова, его онтологической неполновесности. Закономерно, что тягостный конфликт с Богом и бытием в поэзии А. Миронова оказывается напоен «прогорклым воздухом молчанья» (30). Стремление «залатать все дыры» смертью «прямотекущего смысла в горькой его основе» (314) оборачивается разрушением слуха и немотой: «но слух, словно улей, разломан, изыскан» (233); «бьется птенец в сети воздушной / слепоглухонемой» (238).

Бессловесность, связываемая в ранней поэзии А. Миронова со стремлением «перестать лгать» (11), понимаемая как «чушукрылый хор психей, лишенных музыки и слова» (181), в позднем периоде творчества соотносима с греховностью, поврежденностью духовного бытия: «последняя стезя – молчанье», «нечувствие – последний вестник» (195). Стремление ради истины «поджечь себя со всех пяти сторон» (128) обернулось желанием «когтями струны разорвать», уйти в словесный «перегной» (89).

Типологически близкая логика движения от отрицания «падшего» мира к самоотрицанию творческого сознания может быть прослежена и в творчестве двух других виднейших лириков рубежа 1970-1980-х гг. – М. Генделева и А. Цветкова.

В лирике М. Генделева рубежа 1970-1980-х гг. определяющее значение имеет мотив отчуждения от экзистенциального опыта, дистантного восприятия всех реалий личного характера: «все-таки жизнь длинна, лемуры мои, и так длинна, / что к середине ее забываешь, и речь о ком»<sup>1254</sup>. Попытки «закрепить и засвидетельствовать бытие героя»<sup>1255</sup> носят противоречивый характер, поскольку осуществляются исключительно в форме ревизии личной памяти: «если мы одни / нам и тень одна / мы отбросим память / а нас – она» (194). Война с собственным прошлым помещает поэта в ретардирующее время «паузы» (34), в бескрайние «воды штиля» (220), где «ход двух слез теньями слов разлучен, / но и они не произнесены» (32).

«Мертвые броды мертвого моря» (55) перейдены; постбытие предстает как поле вычитания, изъятия: «где мы? – на холмах каменных среди камней пустыни / <...>/ не в черном сердце выжженного дня – / в его отверстой ветхой сердцеvine!» (116) Здесь под вопросом любая предметность: «и обозначенный предмет / <...> / качался с легкостью такую, / что

<sup>1254</sup> Генделев М. Неполное собрание сочинений. – М.: Время, 2003. – С. 34 (далее все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>1255</sup> Вайскопф М. Каменные воды // Генделев М. Неполное собрание сочинений. – М.: Время, 2003. – С. 13.

чудилось: предмета нет – / я даже проверял рукою» (45). Не менее проблемно и личностное присутствие: «но одиночества восторг / когда ты зажигаешь лампу / чтобы проверить / кто / зажег» (253). Мир предстает как исчерпанный, «прозрачный, видный до канвы» (85), единственно доступное поле свободы в нем – возможность «горсть дыма обменять на пепла ком» (145).

«Когда мы подошли к инферно», остается «вести себя смирно» (57). В лирике Генделева эта «смирность» предполагает умение жить «с нетяжелым сердцем» (169). В мире, где торжествует «темь и тьма», «ничего нет страшного впрямь» (291); все уже совершилось – и «не любопытно, что там – в самом конце катастрофы» (53): «На русском языке – последнем мне / я думаю, / что / по себе есть сами / любовь, война и смерть, / как не / предлог / для простодушных описаний» (150). Поэтическое высказывание располагается между «истой крушенья» (132) и «сердцеверченьем» (141), между меланхолией и раздражением пустотой бытия.

«В тишине / в виду равнины в пустыню переходящей» (207) главным занятием оказывается различенье «темноты и тьмы» (194). У Генделева это онтологически различные сущности. «Темнота» посясторонна и осязаема: «ночь так темна, что различим во мраке / пустою маковкою дребезжащий мак» (106). «Тьма» – инфернальна и непостижима: «тьма – это тьма, а не где-то / заблудший огонь / повтори» (176). Связь между «тьмой» и «темнотой» – телесность, плотскость: «сириец / внутри красен темен и сыр» (163). В поэзии Генделева она выступает границей – отчуждающей и вводящей в заблуждение: «За бельмами из камня / темнота / внутри у белой головы / ракушка рта / содержит тьму и не содержит эха» (42).

Отсутствие «эха» естественно для мира, увиденного в «прострельной перспективе» (262). «Ночной язык», «мычание неразделенной речи» (174) предстает закономерным следствием метафизической «заброшенности»: «как дети слепо – девки зря / я топ и думал обреченно: / что Ориону тропаря / и что ему до Ариона» (172). «Шумерская» vs. «нечеловечья» речь – маркер развоплощения человеческого в монструозной реальности «пустыни»: «и лица обратят ко мне друзья – чудовища из завизжавшей прорвы» (157). Пространство «химер» и «лемуров» не предполагает иных вариантов: «Всю ночь / и тьму еще / и ночь / я звал: откликнись хоть! / но / нам никто не мог помочь / и не помог / Господь» (197).

Личное нивелируется, изымается из оборота: «собственно я все понял / и не превратно / по / лунке / на месте скажем души как зуба / как в конце любви когда она безвозвратна» (349). В искаженной среде «бессмертие неприлично» – и в лирике Генделева появляется мотив путешествия без возвращения, вглядывания в ничто: «Я / путешествую не более чем буква / в поисках письменности / в бездну соскользнувшей», плывя «не то чтоб не вернуться / а чтоб / не / возвращаться» (371). «Я» в таком контексте «инструментально»: это «я» очевидца, формального носителя речи: «где от когда / не отличая вовсе / здесь / я ставлю себя как подпись» (207). В «сером саду камней» такой герой «сам себе / крыса и крысолов» (353).

В постбытии «взаимообмен и отождествление бинарных оппозиций»<sup>1256</sup> кажется естественным. В «жизни, кончающейся титрами», любой смысл сиюминутен и подвержен инфляции: «на миг к поверхности всплывает в темной фразе / смысл / брюхом серебра и ржавым дымом ран / и / погружается» (218). Для «насмёрть спящего» персонажа лирики Генделева это, однако, лишь предощущение иных разочарований: «когда зажгут / в конце моих художеств / весь верхний свет / не дай мне убедиться Боже / что и Бога тоже нет» (241). Экспансия «чудовищного» захватывает здесь все уровни бытия, мотивируя ироническое отношение даже к вестникам потусторонности: «ангел глупый мой летальный / бездны / ангел неземной / улетай отсюда бедный / безвозвратный ангел мой!» (332)

Если в книге «Стихотворения» (1984) принятие катастрофического опыта декларируется как неизбежность: «с войн возвращаются, / если живой / значит и я возвратился домой» (187), то в книге «Царь» (1997) этот опыт разрывает саму возможность принятия: «как гармония сразу / есть / плод-крик-роженница // так и я / допустим / пою» (426). «Речь влажная и речь живая» (484) у Генделева единственно субстанциальна и неотменима: «Текст / он ровно / себе контекст // а / угодно / Высшее Существо» (452). Но это речь травматическая, ранящая: «а ночи не проходит дня / чтобы при свете воспаленном / душа приходит на меня / смотреть уставясь на меня / как невоспитанный ребенок» (479).

Страница здесь «не перевернется, а с мясом вырвется» (304); «она собой исполняет себя и свое / как пламя книгу читает разом» (434). В этой речи-пламени – единственная, по Генделеву, возможность искушения и оправдания бытия: «что даже если я погиб / от всей любви невыносимой / из пасти бьет еще язык / сухой как спирта пламень синий / <...> / что я еще смогу посметь / еще закинуться из крыльев / чтобы бессмертие и смерть / по обе стороны раскрылись» (316).

Поэзия А. Цветкова рубежа 1970-1980-х гг. выстраивается на схожих основаниях и в такой же мере ориентирована на «поэтику раздражения». В книге А. Цветкова «Сборник пьес для жизни соло» (1978) точкой отсчета оказывается «смятенье», обусловленное иррациональной связью причин и следствий: «Вчера пятак весь день ложился на орла, / Сегодня упадет решеткой»<sup>1257</sup>. «Госка, наставница в отставке» (11), провоцирует «ревизию пропорций и расценок» (7), заставляет осознать жизнь в «спокойном страхе» (119) как норму, а возможность «давать [ему] имена» – как единственный способ преодолеть «растерянность» (49). В «смотровом стекле миокарда» (76) мир предстает как «штиллебен», как мертвая природа (11).

В реальности, лишенной любых законосообразных связей, время коллапсирует, оказывается «разъято на дни и часы» (8). Закономерно, что одной из самых важных тем сборника оказывается ретардация / «закольцованность» всех происходящих в мире событий: время «течет назад и вверх» (11), «прошлое прошло, / а будущее все не наступает» (17). В этой связи все происходящее теряет приметы объективности, нуждается в «удо-

<sup>1256</sup> Там же, С. 16.

<sup>1257</sup> Цветков А. Дивно молвить. Сборник стихотворений. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – С. 7 (далее все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в скобках).



стоверении» – и мир: «И только тень растерзанного рая / Сгустила соль в отравленной слюне, / Реальность мира удостоверяя» (11) – и сам человек: «Но что изменить, если сплю и ем, / А кажется – нет меня?» (32)

В мире, описанном Цветковым, «человеку нет работы – / только смерть или война» (112); нет ему и заведомо предуготовленного места: ведь «человек – найденыш божий, / а не любимое дитя» (77), «фита в латинском наборе» (86). Чужеродность миру – и природному, и социальному – декларируется как сущностная характеристика героя: «С детства, как голодная омега, / Я тяну тугой дубовый сок» (80). Именно она придает ему решимость «расти без итога, / параллельно и против себя» (42), пряча под сердцем «дух несогласия, яростный гвоздь» (29).

В книге Цветкова «человек, как табор переезжий, / внутри себя прокладывает путь» (52), и самым существенным препятствием для него оказывается «целинность» мироздания: «Нас жизни учили дорожные знаки, / А здесь – навсегда целина» (58). «Ланцет и призма» устоявшихся методов познания обнажают «бедность» «разъятой сути» (48), что оказывается поводом и для иронии над сциентизмом, и для сожалений о неспособности человека воспринимать мир в его органике: «Для чего мы устроены богом / Без аршина и фунта в мозгу?» (65)

Привычка «бережно бояться» (119) и «бережно жить» (41) делает человека предметом скорбного недоумения: «Мы плодимся, как в пойме еноты, / Разбухают архивы в бюро» (103). Единственное, что способно дать жизни оправдание, – возможность проживать ее на пределе, там, где она «богаче себя самой» (32). Готовность «исповедовать мышцы и кости, / перекраивать зренье и слух» (22) заставляет и слово искать такое, в котором бы новизна переживания была соприродна речи: «Я хотел бы писать на латыни, / Чтоб словам умирать молодыми / С немотой в тускуланских глазах / Десять столетий назад» (42).

В книгах «Состояние сна» (1980) и «Эдем» (1985) эта система координат претерпевает изменения. Прежде всего, меняется взгляд на ситуацию остановившегося времени. В новых книгах Цветкова она оказывается эквивалентна и концу событийности, и обратимости любого события. Оттого, с одной стороны, появляется мотив конца истории: «пора природу мыть и убирать / давайте понемногу умирать» (151), а с другой – обнаруживается беспоследственность всякого события: «хоть рояль на соседа с балкона сбрось / он как новенький невредим» (136).

В «малом» времени этот парадокс мотивирует расслоение событийных возможностей: «я – прежний ты, твой изоним, приводем / приноровленный к мертвому стволу» (230), в «большом» – объясняет совмещение примет разных исторических периодов: «кончак вылезает из авто / и видит сцену из ватто» (153). Подобное «анахроническое» видение приводит к тому, что в тексте оказываются обратимы не только времена, но также способы самоидентификации и причинно-следственные отношения: «мы стихи возвели через силу / как рабы адриановы рим / чтоб грядущему грубому сыну / обходиться умелось без рифм» (195).

Подобные смещения перестраивают и ценностную «оптику», вынося на первый план парадокс, «несовозможность» (Ж. Делез): «я природы про-

веренный флагман / облакающий в факты слова / о единственно верном и главном / рассуждает моя голова / этот труд ей высокий неловок / с перегреву легко полысеть / но зато из возможных веревок / ей на лучшей дадут повисеть» (134). Степень самоотчуждения достигает высшей отметки: «и первое лицо глагола / употребить не может я» (182), место сердца занимает «пламенный морковь» (249). «Дух несогласия» ранних книг сменяется пафосом вызова: «позвольте оделить угрозой / обиду нанести свербит» (168).

Автопародийная нота программирует смысловое опустошение реальности, «ощущение “вытоптанной травы”»<sup>1258</sup>. В мире, где «все передвинуто не помнит прошлых мест» (159), невозможно «родиться набело» (232). «Ученик озноба и недоумения» (237), герой Цветкова оказывается частью неискоренимо бессмысленного мира: «зачем нас рождает утроба / отцовская учит лоза / когда у простого микроба / научных идей за глаза» (173). «Ненужный предмет говорящий» (147) «напрасен устройству природы» (236), сведен к роли зрителя, защищающего «недоумения пехотные окопы» (159).

Омертвление мира отражается в экспрессии речи, демонстрирующей «ограниченность коммуникативных, выразительных и изобразительных возможностей любого языкового узуса»<sup>1259</sup>. Программное «расширение сочетательной валентности слова», призванное противостоять «кальцификации», клишированию и омертвлению языка<sup>1260</sup>, в реальности создает обратный эффект, погружая читателя в мир абсурдного и «спокойного всегда» (262), в котором «кровавый керосин души» (119) выгорает понапрасну.

1980-е и 1990-е годы отмечены многочисленными попытками «реабилитировать» чувствительность, а вместе с тем – уйти от подчеркнутой аффективности, нередко «отрицательно» заряженной. Убежденность в том, что «механика страстей» в актуальном искусстве непременно построена на том, что ее «пружины работают в разных режимах», а их соединение создает «аффективный взрыв»<sup>1261</sup>, для 1990-х архаична. В работе В. Пивоварова 1995 года «реабилитация сентиментальности» декларативно связана с уходом от оппозиции «горячее» / «холодное»: «Современная культура ... сводится к двум крайностям. С одной стороны, массовая культура одержима культом жестоких игр, что проникло и в так называемую культуру элитарную. С другой стороны, опять-таки так называемое серьезное искусство, естественно защищающееся от вкусов толпы, либо интеллектуально холодно <...> либо формально холодно; дефицитна средняя позиция, связанная с «теплотой» или «прохладой»

<sup>1258</sup> Шубинский Д. А. Цветков А. Дивно молвить.

URL: <http://www.magazines.russ.ru/nrk/2001/3/shubin-pr.html> (дата обращения: 05.05.2012).

<sup>1259</sup> Скворцов А.Е. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова, С. гандлевского: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Казань, 2011. – С. 21.

<sup>1260</sup> Цветков А.П. Язык А.П. Платонова: Диссертация. – Мичиган, 1983.

URL: <http://uni-persona.src.msui.edu/~tsvetkov/dissert.htm>

(дата обращения: 22.05.2012).

<sup>1261</sup> Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994. – М.: Художественный журнал, 2000. – С. 47.

чувств, «нулевая точка между чувством и разумом, волнением и спокойствием» – «золотая середина»<sup>1262</sup>. «Искусство в наши дни», – писал М. Харитонов в начале 1990-х, – с их «тенденцией к усредненности, безличности, комфорту, скуке – позволяет обеспечить некоторую полноту чувств <...> без опасности реальных потрясений»<sup>1263</sup>.

Желание видеть в «эмоционализме» «попытку определения возможных путей для русской поэзии», стремление вернуть в слово «свободу и прямоту лирической интонации»<sup>1264</sup> опосредовалось представлением о насущности нового, «*прикроватного искусства*», «максимально близкого к человеку в минуты его интимных переживаний»<sup>1265</sup>. Неприязнь к глубине «перегруженного смыслами текста» актуализировала искусство «поверхности», рождающееся «лишь в отражении направленных на него интенций», сместила акцент на феноменологическое и гедонистическое в художественной практике, на «мотив отдыха, расслабления, истомы»<sup>1266</sup>.

Существенное значение приобретает многосложность, целокупность явленного в произведении опыта. С. Ануфриев и П. Пепперштейн дают этому «букету данных», «связке впечатлений» название *парамен*. В их интерпретации это «набор впечатлений, формально адекватный синестезийному комплексу», «ограниченная сумма фрагментарных воспоминаний, удерживаемых в качестве некоего единства в рамках индивидуального “мнемоса”»<sup>1267</sup>. Значимость этого явления – в попытке «сенсуализации смысла», восстановления связей с категориями «ощущение, чувство»; парамен – «частная, неполная истина», противоположная стремлению к «интенсивности переживания»; «смысл, делающий акцент на собственной необязательности»<sup>1268</sup>.

В поэзии 1980-х подобное тяготение к «*феноменологическому*» *схватыванию сиюминутного* приобрело разные формы. Крайними точками в этой связи выступают художественные системы Н. Кононова и О. Юрьева, ориентированные, соответственно, на максимальную лирическую конкретность, запечатление пережитого без эстетической «цензуры», и тяготение к отвлеченной лирической формуле, к «очищению» текста от всего, что не вписывается в рамки условно поэтического.

В поэзии О. Юрьева «текст закрыт и не проявляет, [а] скорее, отчуждает переживание и ситуацию»<sup>1269</sup>; «субъект этих стихов <...> никогда не сообщает ничего о себе», выговаривая «какую-то самую главную, болез-

<sup>1262</sup> Пивоваров В. Прошлогодние орешки // О любви слова и изображения. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 86-87.

<sup>1263</sup> Харитонов М. Об искусстве как способе существования // Синтаксис. – 1990. – №28. – С. 85.

<sup>1264</sup> Кондратьев В. Предчувствие эмоционализма. URL: <http://kolonna.mitin.com/archive.php?adress=http://kolonna.mitin.com/archive/mj34/kondrat.shtml> (дата обращения: 18.04.2012).

<sup>1265</sup> Новиков Т. Лекции. – СПб.: НАИИ, Галерея Д-137, 2003. – С. 121-122.

<sup>1266</sup> Хлобыстин А. Новиков-Улисс // Пространство Тимура. – СПб., 2008. – С. 100-101, 90.

<sup>1267</sup> Ануфриев С., Пепперштейн П. Парамен (Future of Memory) // Пастор. – Вологда: Pastor Zond Edition, 2009. – С. 480-481.

<sup>1268</sup> Там же, С. 482.

<sup>1269</sup> Айзенберг М. Твердые правила // Юрьев О. Избранные стихи и хоры. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 12.

ненную информацию об окружающем его ... мире»<sup>1270</sup>. Такая позиция глубоко мировоззренчески мотивирована, обусловлена всем образно-смысловым строем лирики О. Юрьева.

Реальность, с которой имеет дело поэт, – это реальность иссякающего, сходящего на нет бытия: «везде отхлын, отток, отклон»<sup>1271</sup>: «Какая-то убыль почти ежедневна / Как будто рассеянной свет, / Как будто иссохла, изжестчилась пневма, / Как будто бы полог изветх» (И: 142). Мир уходит в себя, и все сущее сжимается до исходных первоэлементов и состояний: «Так входит хлеб вовнутрь зерна, / Так входят в лампу лучи... / Не то что музыка – тишина / Уже не слышна в ночи»<sup>1272</sup>. «Из всего истекают основы и сути» (С: 74), но видимое развоплощение оказывается неотделимо от проявления значимого: «Мир скуднее и скуднее, / Все невзрачнее с лица, / Но во всех вещах яснее / Звезды сизые – сердца» (С: 81). Разоренное бытие оставляет по себе «только плеск, только шорох» (И: 84); «земли червонной шар червивый» (И: 106) оборачивается «прозрачной раковиной бездны» (И: 88), в которой ковчегу «нет вестей обратных» (И: 123).

В реальности растянутого во времени распада у героя нет ничего своего, «кроме Бога и смерти» (С: 24), но и это «свое» также подчинено логике иссякновения, ухода: «Сколько б ни было меня, / Все равно ведь больше Бога» (И: 145). Стремление в этой утрачивающей форму реальности «связующую точку сохранить» (С: 82) приводит к осознанию тщетности всех попыток такого рода. Мир – это *огонь* и *стужа*, в которых невозможно ничего сберечь, как невозможно сохранить и себя самого: «Все вещи земные в мерцающем льду / Стоят среди сверкающей стужи» (С: 50); «А впредь – огонь. Огонь стеною. / Стеной без окон и дверей» (С: 53). Однако «крестная беда» мира – это не только вверженность в бесчеловечную стихию, но и «оскверненность всеяденьем» «раздвижной сердцевины» вещей (С: 31). «Плавление» vs. «измерзание» – плата за внутреннюю поврежденность, за то, что в душе есть не только «оттиск-свет», но и «оттиск-грязь» (С: 84).

Характерен перечень самоотождествлений, образных проекций лирического «я». В «свернутом, влажном» устройстве мира душа – «сердечный мускул ночи», вне «кровеносной сети» которой она погибает, «как слизняк на ноже каленом» (С: 60). Эту версию дополняют другие, акцентирующие пограничное положение в мире («Человек, эта странная полость, / С красно-черной подкладкой мешок» (И, 89)) vs. иррациональность, инстинктивность бытия («Я привел тебя в мир, побелевший от зла, / Где и сам я живу, как слепая пчела» (С: 92)). «Черно-морской, горько уханный тлен земной» (И: 92) убеждает: в книге бытия человеку места нет: «Ну а ты – листок всего лишь, пробная печать. / Что ж ты сам себя неволишь знак за знаком различать? / Что ж ты сам себя морочишь, / Корчишь немо рот? – / Ничего ты

---

<sup>1270</sup> Шубинский О. В движении.

URL: [http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh\\_o9.html](http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o9.html) (дата обращения: 18.04.2012).

<sup>1271</sup> Юрьев О. Избранные стихи и хоры. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 90 (далее – «И»).

<sup>1272</sup> Юрьев О. Стихи о небесном наборе // Камера хранения: четыре книги стихов. – М.: Прометей, 1989. – С. 94 (далее – «С»).

не рассрочишь, лишь испортишь разворот» (И: 121). И тем не менее «каменный и калечный мир» (И: 120) воспринимается не однолинейно: «Я, как тьму полукрылую – слово! – / Полюбил эту вещную мглу, / Где отрывисто... криво... лилово» (С: 59).

«Лишний и чуждый» миру (С: 30) герой О. Юрьева стремится утвердить свою независимость от «вещной мглы»: «Как же так же прожить, ничего ни о чем не жалея, / Ничего не прося, ничего-ничего не прося, не прося?» (С: 34) Сделать это, однако, оказывается сложно, поскольку «ночь униженья» вечна, ее граница постоянно «ускользает» (С: 68), а порыв к воображаемому «родному» приводит лишь к тому, что герой «выдает себя» и сталкивается с разного рода «идолами» (И: 126). Неготовность «раствориться, раззяться, сойти» (С: 53), осознание своей «прикованности к жизни» (С: 23) оставляет несколько вариантов эмоциональной связи с ней, важнейшие из которых – это «страх» и «упрек»: «Но прясть не перестала пряжа, / Всё нити кладет поперек. / И нет здесь страха, нет здесь страха. / Но есть упрек, упрек, упрек» (И: 85).

«Сердце стратилось, ночь умерла, / Раскорчеваны корни огней» (С: 51); «двойной горящий мрак» (С: 20) скрыл развоплощенный мир, и единственное, что осталось, – «кишенье воздушных и водных темнот» (С: 27). Зренье поэта «уходит в сердце» (С: 28), оставляя возможность осязать «зиянье» (С: 22) и «сквоженье» (С: 17) – небес, ветра, дождя. Слово, возникающее там, где «менялась тень на тень, / листалась мгла за мглой» (И: 82), несет на себе родовые черты опустошенного бытия; это не столько «лезвье музыки», сколько «зиянье гула» (С: 22): «Здесь – ничего. Здесь наг земной предел. / Один здесь я – невидимый – остался, / Как свет ночной, что в горницу влетел / И в зеркальцах безликих потерялся» (С: 42). В лирике О. Юрьева «поэт есть зеркальце у рта большого мира» (И: 82); и «свет очищенья, очерк иного дня» (И: 112) для него недостижимы.

Этос дистанции, определяющий мотивную структуру лирики Юрьева, сказывается и на ее художественной семантике. Логика совлечения форм, акцент на «*обратных* и *возвратных* вещах, событиях и чувствах»<sup>1273</sup> заставляет не только материальную реальность воспринимать в «в движении, on the drift», но и в «наличных грамматических формах» видеть лишь «статические проекции динамического процесса»<sup>1274</sup>.

Текст Юрьева выстраивается как ряд последовательных ассоциативных смещений, в котором возможно несколько вариантов семантического сдвига: появление «декоративного» признака, вводящего новую семантику («И лишь ель – не глядящий на нас, / окруженный висячими льдами / всеоглядно ступенчатый глаз – / за ресниц неподвижных рядами» (И: 87)); расслоение предмета на ряд «несовозможных», конфликтно сопряженных признаков, разрушающих предметную представимость («Земли червонный шар червивый / тлел, истекая синевою...» (И: 106)); ввод в текст образа с «отложенным», смысловым наполнением («И лопо-

<sup>1273</sup> Бейлис В. 5 + 1.

URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/beilis\\_5\\_1.html](http://www.newkamera.de/ostihah/beilis_5_1.html) (дата обращения: 1.06.2012).

<sup>1274</sup> Шубинский В. В движении.

URL: [http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh\\_o9.html](http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_o9.html) (дата обращения: 1.06.2012).

чет, Бог вещь что означая, / на осиновых жестяночках влага» (И: 127)). Стихотворение предстает как попытка отразить многосложность вещей, невмещаемость явлений в «готовые» интерпретации. Отказ от ясного эмоционального акцента оказывается следствием «рассыпанности» бытия, утраты им личностной центрированности.

Для Н. Кононова экзистировать значит *переживать*; важнейший показатель кризиса культуры для поэта – алекситимия, невозможность найти слова для выражения чувств<sup>1275</sup>. Вхождение в «вот-бытие» предполагает готовность «стать взволнованным <...> покрыться складками, увеличить свою чувствующую поверхность»<sup>1276</sup>. При этом наибольшее значение имеет такое переживание, которое способно ошеломить, перевернуть весь внутренний мир. Поиск «шокирующего», «инакового» – того, что может «проломить психейную сферу человека»<sup>1277</sup>, определяет динамику поэтики Н. Кононова, ориентированной на эстетическое освоение смущающего, саднящего, вызывающего душевный морок. В лирике 1980-х гг. это приводит к сознательному преодолению «поэзии старательной, рациональной и аккуратной»<sup>1278</sup> и связанных с ней эстетических запретов. Важное значение приобретает экспансия бытовой детали, разговорного слова, сопровождаемая повышением роли метафорического «очуждения» внетекстовой реальности.

Логика этих трансформаций отчетливо прослеживается уже на уровне мотивных взаимосвязей. В их основе – восприятие мира как обладающего «двойным дном»: «Двойное дно дано мне в этом мире, Как две державы я несу двойные гири / <...> / Я слушаю двойное пенье птицы, / Я два чела в одних читаю лицах»<sup>1279</sup>. «Двойственность» – в резком контрасте «скобяной» и «блудопоганой» жизни (В: 259) с чем-то «первостатейным, неподдельным, важным», явленным обычно лишь как «навощенная шелестящая калька» (В: 72). Жизнь, данная «в томительном разрезе, в суровом ракурсе» (В: 160), не равна самой себе и явлена как целое только там, где «бессловесность, бессмыслица» уже не могут «тихо и незаметно взять под локоть»<sup>1280</sup> – в опыте, существующем в «промежутке между экстазом и эксцессом»<sup>1281</sup>.

Закономерно, что одной из важнейших смысловых линий в лирике Кононова оказывается порыв прочь от остановившегося, омертвевшего бытия. «Мерзость и поебень, меркнувший миропорядок» (В: 123) провоцирует на саморазрушающееся, экспрессивно не «отцентрированное» слово, передающее ощущение вселенского хаоса. «Игла русской речи» (В: 92) оказывается стержнем раздражения, крайнего отрицания «еботы вашей бабьей», в которой едва можно протиснуть себя «между днями, буквами,

<sup>1275</sup> Кононов Н. Критика цвета. – СПб.: Новый Мир Искусства, 2007. – С. 255.

<sup>1276</sup> Там же, С. 48.

<sup>1277</sup> Там же, С. 114.

<sup>1278</sup> Золотоносов М. [Комментарии] // Кононов Н. 80. Книга стихов 1980-1991. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2011. – С. 43.

<sup>1279</sup> Кононов Н. 80. Книга стихов 1980-1991. – СПб.: ИНАПРЕСС, 2011. – С. 21 (далее – «В»).

<sup>1280</sup> Кононов Н. Орешник // Дебют. Поэтом нужно быть до тридцати...: Сборник. – Л.: Сов. писатель, 1987. – С. 201 (далее – «О»).

<sup>1281</sup> Кононов Н. Критика цвета. – СПб.: Новый Мир Искусства, 2007. – С. 31.

криками, жалобами» (В: 230). Прозабание на периферии существования, там, где «чувствуешь себя сломанным стулом, вынесенным к черному ходу» (В: 42), делает очевидным невозможность эстетического и смыслового преобразования такого мира: «Впрочем, этот мучительный мир, / Службой разьебанный, каждую его пядь / Не очистить, но, кажется, эта ширь / Без меня не смогла бы дышать» (В: 173).

Невозможность изменений обуславливает неизбежность побега, волевого разрыва с прошлым, отказа от «полупристойного дальнего родства» с ним (В: 68). Предощущение перемен – как внешних, так и внутренних – единственное основание, позволяющее оправдать существование, которое «тихо проходит без всякой певческой закваски» (О: 149) или дарует «нехороший, нехороший» сюжет (В: 254). «Что-то внутри сорвалось или просто допето» (О, 163); «все, что было со мною, – сгорело дотла» (О: 178); «система замен, независимых частностей, робких действий» (О: 150) выносит героя Кононова «на новые круги» (О: 152), где замена «жаркого, бледного уюта» на «пригоршню орехов, стаю ласточек, звон трамваев» (О: 201) предстает избавлением. Возможность различить «невидимые приметы странные» и в «пустоте / раскрыть еще одни незапертые двери» (О: 155) трактуется как уход из реальности, в которой «не поставят на привычное место, а потом и не вспомнят» (О: 162).

Граница перехода маркируется сменой лирических доминант: «*потерянность*» и «*невнятность*» искаженного существования («Такой пробел невероятный / <...> / стоишь потерянный, невнятный» (О: 176)) уступают место «*пылу*» и «*лепету*» того, что «важно и первостатейно» («Помнит телефон твой голос лапидарный, / теперь до лепета глубокого спустившийся» (В: 412)). Боязнь «расчетов, лоций, створов, промеров, таблиц» (О: 150) перерастает в жажду остроты и цельности интуитивного видения, «внятности нездешней» (О: 169) – того, что способно «язвить, стигматизировать *тело слуха*» (В: 95). Возможность непосредственного выражения переживания получает полное оправдание: «Прав Лю Юн, плачущий без стеснения» (В: 108) – и обуславливает стремление к слову, способному его вместить: «Даруй мне голос, полный влаги, / Сотри на нет, сведи с ума» (О: 159).

«Голос, полный влаги», по Кононову, имеет свой «чувственный словарь сумеречный» (В: 365), выявление вокабул и связей которого является важнейшей творческой задачей поэта. Жизнь в «недоумении», «вблизи сердца шумного (В: 196) создает контрастную картину «тимического» напряжения, в которой соседствуют «покой и растрava на сердце и горечь» (В: 209), «ясность» и «ненадежность», (В: 112), «клейкий нелепый пыл» и «томление» (О: 146). Текстom поэта управляет механизм «эпифании», неостановимого расширения и переустройства сенситивного опыта. Невозможность состояться без чувственных откровений – одна из важнейших идей Кононова, для которого «кистовое горение», «хмель» и «галлюцинация»<sup>1282</sup> выступают самыми действенными формами миропознания. Особый характер отношений автора и читателя предопределен

<sup>1282</sup> Кононов Н. Фланер. – М.: Галеев-галерея, 2011. – С. 25.

«экстатикой видения», «безмерной сложностью чувства» и пафосом «запретного»<sup>1283</sup>. Возможность оказаться в «сердечном фокусе» героя, таким образом, задана самим строем текста, в котором потребность развернуть прошлое преследует одну-единственную цель: пребывание на острие осязания и осмысления.

«Феноменологическая» ориентированность поэзии в 1990-х – 2000-х гг. получает дальнейшее развитие. Его характер отчетливо выявляется при сопоставлении работ, имеющих схожие названия, но написанных в разное время. В известной статье С. Гандлевского «Критический сентиментализм» (1989) апология «переживания» связана с тем, что рациональное возвышение над «низкой» реальностью воспринимается как самооболащивание, как уход от понимания *«позорности»* личной «тайны». Поиск свободы отождествляется с отказом от фальши, а поскольку лишь «в чувствах своих мы невольны»<sup>1284</sup>, именно они и провозглашаются мерилем истины.

«Воинствующая антиромантичность, простодушие и искренность»<sup>1285</sup>, не стали, однако, родовыми чертами совершившегося «сентиментального поворота». В работе А. Паршикова «Воспитание чувств, или Критическая сентиментальность» (2010) предъясняется иная система смыслов, важнейшим из которых оказывается *«разочарование»*. С точки зрения критика, «"сентиментальное" вырастает из разочарования», из «краха утопий и надежд, лживости риторики успеха и признания», из «кризиса неолиберальной парадигмы»<sup>1286</sup>. Основанное на «презумпции пессимизма», исходящее из «невозможности существования позитивной ситуации», новое искусство использует переживание как инструмент «"репатриации" субъективности», сопротивления отчуждению.

Смена приоритетов очевидна: ощущение личной уязвленности заменяется дистантным восприятием реальности; нацеленность на самоанализ уступает место реакции на «поврежденность» внешнего бытия; «любовь сквозь стыд» замещается «отказом от мессианского целеполагания».

В этой смене акцентов обнаруживаются две смысловые перспективы. Первая предполагает вынесение на первый план того набора переживаний, который репрезентирует «разочарование»: «Всякий считываемый признак сегодняшней российской реальности способен вызвать в нас щемящее чувство невыразимой утраты, мгновенно конвертирующейся в ощущение собственного – личного и коллективного – бессилия, неспособности и невозможности что-либо изменить»<sup>1287</sup>. Попыткам сделать движущей силой искусства *«революционную меланхолию»*, однако, противостоит острая потребность в позитивном эмоциональном насыщении, связанная с *«кризисом счастья»*. «Коротко, – отмечает А. Архангельский, – описать нынеш-

---

<sup>1283</sup> Там же, С. 199, 104.

<sup>1284</sup> Гандлевский С.М. Критический сентиментализм // Гандлевский С.М. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе. – Екатеринбург: У-Фактория, 2000. – С. 296.

<sup>1285</sup> Чупринин С. Русская литература сегодня: жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – С. 264.

<sup>1286</sup> Паршиков А. Воспитание чувств, или Критическая сентиментальность.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/75-76/krit-sent/> (дата обращения: 1.06.2012)

<sup>1287</sup> Будрайтскис И., Галкина А. Революционная меланхолия.

URL:

<http://xz.gif.ru/numbers/75-76/revol-mel/> (дата обращения: 1.06.2012)



нее состояние искусства можно так: дефицит счастья. Речь идет об отсутствии эмоциональной полноты, завершенности», которая программирует запрос на искусство, способное «приносить радость»<sup>1288</sup>.

Исторически в культуре второй половины 1990-х – 2000-х возобладали «гедонистическая парадигма», что было отмечено и критиками, и исследователями. «Характерной приметой современной ситуации, – констатирует С. Рассадина, – является превращение “принципа удовольствия” в доминантный культурный императив»<sup>1289</sup>. При этом дискурс «раскрепощения желаний», отмечает исследователь, связан не столько с противостоянием «норме, приличию», сколько с попытками ввести переживание в систему «техник себя», подчинить его «герменевтике субъекта»<sup>1290</sup>.

«Принцип удовольствия» закономерным образом «заключает в скобки» драматизм «внутреннего», делая «потребность в непосредственном, чувственном переживании эмоции удовольствия»<sup>1291</sup>, потребность в *развлечении* (при самом разном его наполнении) главной движущей силой творческого процесса. Смена ценностей влечет за собой изменение взгляда на смысловую наполненность чтения. Текст перестает рассматриваться как носитель метафизического меседжа или замкнутый на себя продукт игрового сознания. Самым существенным его компонентом оказывается «настрой», способный репрезентировать «легчайшие, оказывающие наименьшее давление контакты» с внешней средой, а вместе с тем – погружать, «как физически, там и эмоционально» – в реальность, стоящую за словом<sup>1292</sup>.

Логика этого погружения достаточно очевидна и ориентирована на перманентное преодоление автоматизации восприятия: «Субъект развлечения, – пишет Л. Левин, – испытывает постоянную тягу к новизне, необычности, яркости, интенсивности впечатлений, к постоянному “перепаду давления” информационных потоков»<sup>1293</sup>. Этот сдвиг, охвативший все проявления «актуального» художественного сознания, сказался и на поэзии, что всей очевидностью демонстрируют дискуссии 1990-х и 2000-х гг. о месте и роли «психологического» в современной лирике.

Для А. Уланова текст – это «конструкция переживания», «орудие ощущений», в котором главное – незаданность художественного открытия<sup>1294</sup>. В этом качестве текст оказывается средством самостроения, позволяющим «сохранить как можно больше от растворения в знаковой систе-

---

<sup>1288</sup> Архангельский А. Кризис счастья.

URL: <http://www.vz.ru/columns/2010/6/10/408507.html> (дата обращения: 1.06.2012)

<sup>1289</sup> Рассадина С.А. Герменевтика удовольствия: Наслаждение вкусом. – СПб.: ИД «Петрополис», 2010. – С. 3.

<sup>1290</sup> Там же, С. 4-5.

<sup>1291</sup> Левин Л. К феноменологии развлечения // Город развлечений. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – С. 73.

<sup>1292</sup> Гумбрехт Х.У. Чтение ради «настроения»? Об онтологии литературы сегодня.

URL: <http://www.nlobooks.ru/magazine/196/1208/1210> (дата обращения: 1.06.2012)/

<sup>1293</sup> Левин Л. Указ. соч., С. 75.

<sup>1294</sup> Уланов А. Автор как собственный читатель // Цирк Олимп. – 1996. – № 12. – С. 12.

ме»<sup>1295</sup>. Ориентированность на бесконечные семантические трансформации, однако, ставит под вопрос искренность поэта, поскольку, как отмечает А. Паршиков, «нельзя быть искренним, когда неясно, о чем же пойдет речь»<sup>1296</sup>. Сохранение «всех волнений и интенций» возможно в современной поэзии лишь в форме «ауры» – того «послевкусия, послевидения, что держит в нас ощущение вещи, которая уже исчезла или сместилась»<sup>1297</sup>.

В поэзии 2000-х противоречие между интенцией текста и интенцией автора обострилось, а подлинность переживания стала проблемой, играющей определяющую роль в формировании поэтики. «Стремление к прямому высказыванию поэта о прочувствованном и почти декларативный отказ от литературности»<sup>1298</sup> наталкивалось на унаследованную от предшествующего десятилетия убежденность в том, что творческому акту всегда «предпослан целый веер готовых концептов»<sup>1299</sup>. Наиболее отчетливо эта проблема была сформулирована в работе И. Кукулина: «Экзистенциальный выбор сместился на более глубокий и менее явный уровень: между подлинностью переживания и отыгрыванием своих / чужих (граница неясна) психологических клише. Переживание здесь понимается как смысловой конфликт, в котором человек должен» и «заново осмыслить свои отношения с реальностью», и «найти новую структуру высказывания»<sup>1300</sup>.

Важно отметить, что этот конфликт накладывался на другой: несмотря на декларативно заявляемый отказ от «документирования частной жизни»<sup>1301</sup>, на деле «репатриация субъективности» располагала к гипертрофии любого лично окрашенного события. Мир сжимается до точки переживания, что бы в ней ни оказалось. Закономерно, что лирика «нулевых» – это во многом «апология безличной точки», которую «не устраивает то, как создан этот мир», и которая в силу этого предрасположена к тому, чтобы вечно «скорбеть и жаловаться»<sup>1302</sup>. Одновременно эта «точка» тяготеет к избыванию всего, что способно ранить. Тяготение к репрезентации обыденного, «банализация мыслей и переживаний»<sup>1303</sup> оказывается неотделима от еще одной важной черты новейшей лирики, на которую указала Л. Вязмитинова: от «сохранения страстной эмоциональной напряженности текста при некоторой приглушенности болевой компоненты, вызванной принятием боли как естественного свойства жизни»<sup>1304</sup>.

<sup>1295</sup> Уланов А. Автор как private // Цирк Олимп. – 1996. – № 3. – С. 6.

<sup>1296</sup> Паршиков А. наброски // Комментарии. – 2009. – Вып. 22. – С. 216.

<sup>1297</sup> Там же, С. 227.

<sup>1298</sup> Качалкина Ю. Спектралисты: почему поэтического поколения «тридцатилетних» не было и почему оно распалось // Октябрь. – 2004. – №9. – С. 178.

<sup>1299</sup> Лехциер В. Власть концепта // Цирк Олимп. – 1996. – №6. – С. 9.

<sup>1300</sup> Кукулин И. Прорыв к невозможной связи (Поколение 90-х в русской поэзии: возникновение новых канонов) // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 435.

<sup>1301</sup> См.: О психологизме в поэзии // Воздух. – 2007. – № 4. – С. 159 (формулировка А. Прокопьева).

<sup>1302</sup> Черных Н. Демагогия современной поэзии, или Апология безличной точки. –

URL: <http://kamenah.livejournal.com/290902.html#cultid1> (дата обращения: 1.06.2012)

<sup>1303</sup> Кузьмин Д. Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 50. – С. 471.

<sup>1304</sup> Вязмитинова Л. «Цветущий куб» в пространстве современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. – 2002. – №58. – С. 313.

«Ренессанс чувственности» (Д. Воденников), ставший знаковым событием в литературе на рубеже XX и XXI веков, тем самым оказывается едва ли не полностью ориентирован на восполнение «дефицита счастья». Мотив счастья становится «глубинной семантической величиной»<sup>1305</sup>, подчиняющей себе логику становления и развертывания целого ряда поэтических систем. В наибольшей степени готовность «писать болевые, пронзительные вещи – но на подкладке счастья»<sup>1306</sup> характеризует в 1990-е и начале 2000-х лирику Д. Воденникова и В. Павловой.

Лирика В. Павловой примечательна своей принципиальной отдаленностью от любой метафизики. Субъектность в ней в продолжение нищенской традиции «переоценки ценностей» мыслится исключительно как телесная; все реакции и оценки опосредуются восприятием мира сквозь призму эроса. Родовая черта этой лирики – «откровенность эмоциональных признаний, во всех отношениях продолженных за пределы “благоприятного” и общепринятого»<sup>1307</sup>. Эротическое воспринимается как начало интегрирующее, «оцеляющее» человеческое «я», а потому для Павловой «мир не делится на “верх” небесный и “низ” телесный»; «все существует и воспринимается как сложное, неразделимое единство, дающее ощущение полноты жизни»<sup>1308</sup>.

Отказ от метафизики приводит не только к перестройке содержания высказывания, но и к изменению его жанровых признаков. Интимность предмета речи предопределяет особый строй стихотворений. Тексты Павловой ориентированы на эффект «речевой спонтанности», эпиграмматичны<sup>1309</sup>; за их «смелостью и объективностью – стремление быть точной в каждом слове»<sup>1310</sup>. В основе лирической миниатюры – деталь, «подробность», осознанная как основа любого лирического высказывания: «Не так подробно, Господи!»<sup>1311</sup>. «Головокружительная подробность» мира (С: 47), «тщательность выделки» (С: 98) всего, что в нем существует, само существование заставляет воспринимать сквозь призму оптических метафор: «Время наводит резкость / любительского фотоаппарата, / доводя ее до резкости / оптического прицела. / Я становлюсь резкой» (С: 90).

В этой «скорости взгляда» – обоснование собственного художественного метода: «Стишки. Любой можно прочесть / при свете одной спички» (С: 197). Поэта интересует то, что находится за гранью «окультуренного» слова – «стиховычитанье» (С: 329), у которого есть вполне узнаваемые свойства: «волчий голод логоса, / алчущего голоса»<sup>1312</sup> требует осязаемо

<sup>1305</sup> Алешка Т. Тема счастья в цикле Д. Воденникова «Черновик».

URL: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=65994> (дата обращения: 1.06.2012)

<sup>1306</sup> Воденников Д. [Интервью].

URL: [http://vodennikov.ru/press/interview\\_hohlova.htm](http://vodennikov.ru/press/interview_hohlova.htm) (дата обращения: 1.06.2012)

<sup>1307</sup> Шайтанов И. Современный эрос, или Обретение голоса // Арион. – 2005. – №4. – С. 58.

<sup>1308</sup> Алешка Т. «Многих счастливей, многих печальней...».

URL: [http://www.magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2004/7/al12.html](http://www.magazines.russ.ru/novyi_mi/2004/7/al12.html) (дата обращения: 21.07.2012).

<sup>1309</sup> Шайтанов И. Указ. соч., С. 56, 59.

<sup>1310</sup> Алешка Т. Указ. соч.

<sup>1311</sup> Павлова В. Совершеннолетие. – М.: ОГИ, 2004. – С. 76 (далее – «С»)

<sup>1312</sup> Павлова В. По обе стороны поцелуя. – СПб.: Пушкинский фонд, 2004. – С. 94 (далее – «П»).

острой связи с чувственным опытом. Слово – это то, что «проступает на стыке» человеческих тел и «нам возвращает границы» (С: 57); то, что выражает опыт существования на «поверхности»: «Поверхность мысли – слово. / Поверхность слова – жест. / Поверхность жеста – кожа. / Поверхность кожи – дрожь» (С: 64). Именно поэтому точное слово «блестит как нож, / хрустит, как затвор» (С: 171), царапает и испарывает: «Записывая стихи, / порезала бумагой ладонь. / Царапина продолжила линию жизни / примерно на четверть» (П: 130). Связь с телесностью и сам текст делает чувственным, эротизированным: «Люблю целовать книги. / У той целую обложку. / А эту – в обе страницы, / порывисто, троекратно» (С: 105). Его ценность – в репрезентации незащищенности бытия, в связи с дословесным, плотским; в способности сказать «о чувствах своих / такими простыми словами, / что кажется, вовсе без них» (П: 82).

«Простое слово» призвано вобрать в себя реальность, помочь съесть яблоко бытия, «не оставляя огрызка» (С: 155). Закономерно, что лирика Павловой стремится к экстатической сфокусированности эмоции, к запечатлению счастья как «негаснувшей фотовспышки» (С: 191): «Агония, огонь. В огне плывущий конь» (С: 116). «Условный рефлекс радости, / безусловный рефлекс счастья» (С: 118) ориентируют на предельно насыщенное проживание любовного ожидания, важнейшей приметой которого оказывается «бессмертие»: «Воздух вокруг тебя / дрожит, как вокруг улья. / <...> / И весь ты такой живой, / что сразу видно: бессмертен» (С: 87). Стремление отразить жизнь «по обе стороны поцелуя» делает секс полноценной лирической темой. При этом «Павлова не физиологична, она мечтательна»<sup>1313</sup>: между плотью и бесплотностью в ее лирике неизменно находится развоплощающая призма желаяния, любострастия: «Увидеть тебя и видеть, / и видеть, и видеть, и видеть, / и видеть, и видеть, и вдруг решиться / поднять на тебя глаза» (С: 143).

Стремление держать другого «как портной булавки / нырлящик трубку / а ворона сыр» (С: 116) ни в коей мере не обольщает героиню: «Битва стара. Поражение впереди» (С: 112). Значительная часть лирики Павловой посвящена именно этому «поражению», неизбежности разрыва и расплаты за самообман: «Узелок на память – пупок, / чтобы помнить: ты одинок. / Под лопаткой ногтей следы, / чтобы помнить: не только ты» (П: 97). Смена ценностного ракурса перекодирует видение, внося в артикуляцию чувственного опыта юмористический элемент: «Трахаться через порог – к долгой разлуке. / Трахаться на углу, – не выйти замуж» (С: 155). Юмор, впрочем, ничуть не снимает остроты разочарования: «Ты любишь меня вприкуску / я тебя внакладку / ты растворяешься мною / я хрущу у тебя на зубах» (С: 58). «Украденное слово “да”» (П: 137) «створаживает подкисшее бытие» (С: 121), подводит к саднящей «предпоследней правде» (С: 280): «Но если я пошлю тебя за смертью, / впервые в жизни ты не опоздаешь» (С: 80).

---

<sup>1313</sup> Каспэ И. Кода восхода. – <http://old.russ.ru:8081/krug/kniga/20010115.html> (дата обращения: 1.06.2012)

«Описки на коже» исправить невозможно (С: 346), но любовный цикл замкнут на себя, снова и снова выводя к вариации классического мотива: «Могла ли Биче, словно Дант, творить, / как желтый одуванчик у забора? / Я научила женщин говорить. / Когда б вы знали, из какого сора» (С: 181). «Жизнь несерьезна, но печальна» (С: 99), и ее смысловая законченность суть достояние посмертного взгляда: «грелся на солнце / слушал птицу / слизывал дождь / и только в полете / лист увидел дерево / и понял / чем / был» (С: 297). «Счастье всегда секунд хенд» (С: 89); «Вся наша жизнь – игра в почтовый ящик, / в котором ищешь-ищешь и обрящешь / сухой листок и телефонный счет... / И долго слушаешь, как сердцем кровь идет» (С: 128). Хрупкая возможность катарсиса заключена только в произвольном жесте, но он вполне способен вернуть утраченную полноту смысла: «Самый женский из жестов: / посреди <...> прощанья навеки / изогнуться резким движеньем / и ладонью вытереть туфли / – новые ж! Самый мужской / – эту руку поймать на излете / и прижать ладонью к щеке» (С: 250).

Поэзия Д. Воденникова встроена в целый ряд автоматотекстов, задающих строго определенный ракурс ее прочтения. Важнейшее значение в этой концептуализации творчества имеет истолкование экзистенциального опыта, воспринятого в духе «философии жизни» как обобщение *«пережитого»*. Стихотворение – это «обещание»<sup>1314</sup>, факт фиксации бытия, который должен стать основанием для выводов жизнестроительного характера. «Обещанность» отражает двойственный характер связи текста и жизни: с одной стороны, «наша искренность не всегда соответствует нашей правде»<sup>1315</sup>, с другой, – всякое жизненно мотивированное высказывание носит характер императива, позволяющего «дорастить до того, что сам же случайно написал» (В: 57).

К слову в этой связи предъявляется несколько требований. В стихах важно то, что превращается в «некое указание к жизни» (В: 24); при этом возможность что-то предписывать обуславливается их способностью «возвращать объем вещам» (В: 96) и помещать поэта в ситуацию, в которой он обретает «тождественность самому себе»<sup>1316</sup>. Именно это оказывается для Воденникова основанием для возврата к «прямому высказыванию», для апологии «чувственности» и последовательного возвращения в современную лирику фигуры *«поэта-персоны»*, «поэта-героя» (В: 91). Важно отметить, что в этом наборе манифестаций изначально заложено противоречие: настаивая на необходимости «приурочивать свой текст к этическому внутреннему жесту»<sup>1317</sup>, Воденников в то же время акцентирует ролевой, отчужденный характер лирических заявлений: «я пишу абсолютно не о себе, а как бы понимая, что кто-то мной пишет» (В: 128).

<sup>1314</sup> Воденников Д. Обещание. – М.: ЭКСМО, 2011. – С. 94 (далее – «О»).

<sup>1315</sup> Воденников Д., Лин С. Вкусный обед для равнодушных кошек. – М.: ОГИ, 2005. – С. 129 (далее – «В»).

<sup>1316</sup> Воденников Д. Здравствуйте, я пришел с вами попрощаться. – М.: Гаятри, 2007. – С. 116.

<sup>1317</sup> Воденников Д. Единственное эссе.

URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/DimaV3.htm> (дата обращения: 1.06.2012).

Бытие для Д. Воденникова – феномен сугубо эстетический, выстроенный по законам гармонии и не нуждающийся в каком-либо оправдании. Причастность мировому целому возможна только через переживание согласия с самим собой: «О если бы только спросили меня, <...> какой должна быть в натуре / наша привычная жизнь <...> я бы ответил тогда – ни секунды не медля <...> счастливой, счастливой, счастливой»<sup>1318</sup>. Счастье в истолковании поэта есть способность к отчуждению от внеэстетического, дар переводить все, нарушающее гармонию, в разряд не-сущего. Единственный конфликт в поэзии Воденникова есть конфликт бытия, понимаемого как прекрасное, и ничто, в разряд которого попадает все остальное: «А я вот все живу – как будто там внутри /<...>/ не этот смерти пухнувший комочек, / не костный мозг и не подкожный жир, / а так, как будто там какой-то жар цветочный, / цветочный жар, подтаявший пломбир» (К: 41).

Наслаждение прекрасным помогает преодолеть отчуждение от мира, но одновременно утверждает неадекватность экзистенции любым конкретным условиям существования: «Так неудобно жизнь – во мне лежала, / что до сих пор – все невпопад лежит: / все трогали меня – она дрожала, / уже не трогают – она еще дрожит»<sup>1319</sup>. Жизнь художника изначально страдательна, страдательна диктатом не-сущего, торжествующего вопреки творческой воле: «Все начиналось – зябко и проточно, / а продолжалось – грубо и наглядно, / а кончилось – так яростно, так мощно, так беспощадно» (М: 25). Вместе с тем она принципиально не трагична, поскольку любое несчастье расценивается как включенное в особую хаокосмическую гармонию: «Жизнь, ты – которая так часто пахнет кровью, / жизнь, ты, которая со мной пала украдкой, / ну, не было – с тобой нам – больно, больно, / а было нам с тобой – так сладко, сладко» (М: 25).

Эстетизм мирозерцания особым образом трансформирует отношение к «другому». Для поэта он есть прежде всего объект эстетического созерцания, ценностный статус которого определяется причастностью / непричастностью к красоте бытия: «Но ты имей в виду: когда пожар в крови, / когда вокруг – такая благодать, / а листопад – такой, что аж в глазах темно, / с кем быть (а с кем не быть), / кому принадлежать – мне все равно» (М: 25). Человек – величина переменная, все «слишком человеческое» воспринимается поэтом отчужденно: «Так пахнет ливнем летняя земля, / что не пойму, чего боялся я: / ну я умру, ну вы умрете, / ну отвернетесь от меня – какая разница. // Ведь как подумаешь, как непрерывна жизнь...» (К: 27). Закономерно, что у Воденникова «все, существующее вокруг источника речи и входящее с ним в какие-либо отношения, включается автором в ”я”», а лирический сюжет разворачивается как «смена сцен, а не как повороты чувства»<sup>1320</sup>.

<sup>1318</sup> Воденников Д. Как надо жить – чтоб быть любимым. – М.: ОГИ, 2001. – С. 40 (далее – «К»).

<sup>1319</sup> Воденников Д. Мужчины тоже могут имитировать оргазм. – М.: ОГИ, 2002. – С. 33 (далее – «М»).

<sup>1320</sup> Штраус А.В. Лирический герой в поэзии Д. Воденникова // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 303. – С. 22-23.

Рефлексия над границами эстетического выступает условием творческой самореализации: «Но если это так (а это точно так), / <...> / из языка, запачканного ложью, ну и, конечно, из меня, меня – / я постараюсь сделать все, что можно / но большего не требуй от меня» (К: 27). Эмпирическое «я» Воденникова неинтересно: «Чего уж там напихали в наш внутренний мешок при рождении – / не наше дело. / Ни развязать его, ни вытряхнуть – мы не можем» (К: 16). Значительно большей привлекательностью обладают отдельно взятые личностные черты, с которыми можно работать, как с материалом: поэту важен прежде всего «тот человеческий тип, куда его затолкали насильно, наделав ссадин и рытвин» (К: 33). Такой интерес обусловливается намерением, пересоздав данное, сотворить совершенное «я», в котором личностная уникальность была бы тождественна уникальности артефакта: «О, дай же мне – таким же светлым днем / всей этой сладостью и горечью напитаться, / стать этой гущей ягод – а потом / перевалиться на твою страницу / <...> // И больше – *никогда* – не повториться. / *Нигде – ни с кем – никак – не повториться, / ни там, ни здесь, / ни дальше – ни потом*» (К: 15). Существенно, что репрезентация «интимного» в этом контексте отнюдь не равна «исповедальности» – и силу отсутствия необходимой для взгляда извне ценностной дистанции<sup>1321</sup>, и в силу рациональной, «имиджевой» подкладки создаваемого образа<sup>1322</sup>.

Манифестация способности к метаморфозам является необходимой частью самоописания лирического героя: «И то, что о себе не знаешь, / и то, что вглубь себя глядишь, / и то, чем никогда не станешь, – / *все перепрыгнешь, / все оставишь, / все – победишь*» (М: 20). Мотив отчуждения и самоотчуждения, соотносимый с намерением коренным образом изменить себя, обретает значение доминантного: «Я падаю в объятия, словно плод, / в котором через кожу белеет / тупая косточка – / *но как она поет, / но как зудит она, / о как болит, / болеет, / теряет речь, / не хочет жить, твердеет / и больше – никого – не узнает*» (М: 21). Поэту важно нащупать собственные личностные границы; его провиденциальный собеседник – тот, кто способен воспринять бесконечность личностных проявлений как замкнутое целое: «О, как бы я хотел, / чтоб кто-нибудь / все это мог себе, себе присвоить – / а самого меня перечеркнуть, перебеливать, преодолеть, / удвоить, / как долг – забыть, / как шов, как жизнь, как шкаф – перевернуть...» (М: 22).

Художническое «я» в лирике Воденникова – это не данность, а обещание; его неизменно окружает аура трансцендентного, оно непостижимо даже для своего обладателя: «... я никогда быть не хотел отважным, / но я хотел – / смешить и ужасать, / смешить и ужасать, / вплоть до могилы. // Но, видно, есть – во мне такая [vs] меня сильнее – сила. / И мне ее придется испытать» (К: 29). Важными для этого образа являются черты, указывающие на неограниченный потенциал изменчивости. Это инфантильность, соотносимая с подверженностью стихийному наитию: «О, как тужатся

<sup>1321</sup> Черных Н. Новолуние: о поэзии Д. Воденникова // Полилог. – 2008. – №1. – С. 150.

<sup>1322</sup> Алешка Т. Автор и читатель в новой коммуникативной ситуации (на материале поэзии Д. Воденникова) // Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI веков: Сб. науч. ст.: в 2-х ч. – Мн.: РИВШ, 2010. – Ч. 2. – С. 106-107.

почки в своем воспаленном гробу, / как бесстыже они напрялись, как набухли в мохнатых могилах – чтобы сделать все то, чего я – *не хочу, не могу, / не желаю, не буду, / не стану, не должен, не в силах*» (М: 9). Это способность к самопротиворечию как указание на возможность обладать знанием, находящимся по ту сторону рациональных ограничений: «Так пусть – гудящий шар до полного распада / в который раз качнется на краю... / Кто здесь сказал, что здесь стоять не надо? / я – здесь сказал, что здесь стоять не надо? / ну да сказал – а все еще стою» (К: 42). Наконец, это демонизм, понятый как способность быть выше любых социальных и эстетических условностей: «Когда мои стихи осыпятся во прах / (а это будет непременно, / и я хочу, чтоб вы об этом знали), / тогда, / на гениальных их костях / (*вам это тоже неприятно?*) / я встану сам, / своими же ногами, / но встану я – / на собственных ногах» (К: 24).

Рационалистическая выстроенность образа автора обретает свою окончательную завершенность в «театральном» понимании его эмоциональных реакций, жестов, любых форм самообъективации: «Я не кормил – с руки – литературу, / ее бесстыжих и стыдливых птиц. / Я расписал себя – как партитуру / желез, ушибов, запахов, ресниц» (М: 35). В этом отношении лирика Воденникова типологически близка «эстрадной» поэзии 1960-х<sup>1323</sup> – с той существенной разницей, что в центре «публичной интимности» в этом случае оказывается репрезентация телесности, а «жесты, аура, голос, сексуальность выступают в качестве “приема”, неотделимого от стихотворения»<sup>1324</sup>.

Запечатление «фактуры» переживания, многослойности его ценностной и ассоциативной структуры рассматривается Воденниковым как самый существенный лирический «меседж». В книгах поэта 1990-х и 2000-х гг. он неодинаков. В «Репейнике» и «Трамвае» решающее значение имеет оппозиция «*сладкого*» (истома, истаивание) и «*цветущего*» (интенсивность, напор). При этом и один, и другой ценностный полюс допускал амбивалентный код. «Сладость» могла ассоциироваться со «съестным» и в этом качестве выводила к категории «жертвы»; а могла соотноситься с «ядом» и получать демонические коннотации: «Был я патокой и был я медом. / Буду ядом» (О: 20). «Цветение» аналогичным образом могло соотноситься с «язвой» терзающего «репейника», а могло – с «пламенем» купины, с саморастрагой: «Голый пленник я теперь в колючих ягодах <...> Огонь охватывает куст окончательно» (О: 20-21).

В «Книге рун» и в поэме «Небесная лиса улетает в небеса» координаты смещены. Переживание мыслится как отчужденное от своего носителя – как некий маркер состояния бытия: жизнь «не про то, что кто-то умер, а кто-то нет, / не про то, что кто-то жив, а кто-то скудеет, / а про то, что всех заливают небесный свет, / никого особенно не жалеет» (О: 197). Любовь, «что меж нами течет, равнодушна», «прохладна» (О: 262), обладать

<sup>1323</sup> Шейнкер М. [Рец. на кн.:] Воденников Д. Мужчины тоже могут имитировать оргазм. М., 2002. –

URL: <http://magazines.russ.ru/km/2003/1/shei.html> (дата обращения: 1.06.2012)

<sup>1324</sup> Конев К. «Феномен Воденникова»: от ненависти до любви. –

URL: <http://www.gif.ru/greyhorse/crytic/vodennikovabout.html> (дата обращения: 1.06.2012)



ею невозможно; но та же мысль может приобретать и иной вид: «счастье – это почти как спички: оно всегда с тобой, просто сейчас они завалились в карман или за подкладку» (О: 203). Тяга к цельности уступает место поиску «мест силы», стремлению к выходу за осязаемые пределы «личного»: «не надо ”достроить”, а надо разрушить себя, / <...> / чтобы то, что ты хочешь сказать, ни один повторить не хотел» (О, 263).

Акцентирование спонтанности переживания, апелляция к рефлексии над ним, монтажная организация объединенных разными точками зрения сегментов превращает стихотворение в иерархию текстовых структур. При этом дифференциации подлежат не только различные единства внутри текстового целого, но и указание на степень важности сообщаемого. Различные срезы стихотворения складываются в систему взаимоотраженных текстовых плоскостей, образуя «зеркальный лабиринт» для лирического героя.

«Ренессанс чувствительности», таким образом, приводит к амбивалентному художественному итогу: возвращая в поэзию изощренный язык переживания, он, вместе с тем, делает неизбежным вопрос о качестве переживаний, об их «глубине».

### ГЛАВА 3. СТРУКТУРА ТЕКСТА И МОДЕЛИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ

#### § 3.1. Структура аудитории и рецептивные горизонты текста

В исследованиях модернистской литературы самое широкое признание получила мысль о диалогической природе творчества. Более того, неклассическая эстетика нередко рассматривается как эстетика коммуникативная, ориентированная на концептуализацию восприятия: «Текст начинает мыслиться как “совокупность факторов художественного впечатления” (Бахтин), а произведение в целом – как *дискурс*, содержанием которого <...> выступают “отношения между людьми, лишь отраженные и закрепленные в словесном материале”»<sup>1325</sup>. В лирике переориентация творчества на коммуникативное событие привела к переосмыслению художественных задач: текст стал строиться как единство с неразложимым иррациональным компонентом, как «зашифрованное» высказывание.

В истории литературы представление о тексте как шифре актуализируется тогда, когда становится значимым переживание «непознаваемости» мира; мир, воспринимаемый как «тайна», мотивирует и соответствующую организацию поэтики, вводит в текст пласты смысла, полностью или частично закрытые для восприятия<sup>1326</sup>. Принципиальная непрослеживаемость или непроясняемость некоторых связей выступает формой эстетического освоения отчуждения; при этом шифрованность высказывания многослойно мотивируется.

Концепт «тайна» – один из самых значимых в модернистском словаре универсалий, он соотносим с представлениями о «хаосе, неосуществленной гармонии», о невозможности «постижения бытия»<sup>1327</sup>. Высказывание, ориентированное на репрезентацию «таинственного», подлежит последовательной реорганизации: стиль, отражая «хаосогенное состояние» сознания, выстраивается как баланс «доразумного» и «логосного», «понятного и непонятного»<sup>1328</sup>. Если, как отмечает Ю. Лотман, «всякий текст ... содержит в себе <...> образ аудитории», отсылает к некоторому полю «общей

---

<sup>1325</sup> Тюпа В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX в. – Самара: ООО «Сенсоры, Модули, Системы», 1998. – С. 11.

<sup>1326</sup> Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997. – С. 120.

<sup>1327</sup> Осипова Н.О. Концепт «тайна» в поэтическом сознании первой трети XX века // Потаенная литература: Исследования и материалы. – Вып. 2. – Иваново, 2000. – С. 70.

<sup>1328</sup> Раков В.П. Релятивистская поэтика серебряного века (подступы к проблеме) // Потаенная литература: Исследования и материалы. – Вып. 2. – Иваново, 2000. – С. 80-81.

памяти адресанта и адресата»<sup>1329</sup>, то в модернистской литературе это поле изначально представало как «изъявленное».

В литературоведческой практике утвердилась традиция, в соответствии с которой «темные» тексты непременно подлежат тщательному комментированию, призванному создать эффект тотального понимания. Эта установка, вполне правомерная в рамках исследовательской практики, находится, однако, в прямом противоречии с феноменологией «первоочтения» модернистского текста, ориентированного нередко на сознательную дезориентацию читателя.

Как отмечает М. Шапир, «непонимание, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста», в связи с чем «не понимающий» читатель есть в действительности «читатель самый адекватный»<sup>1330</sup>. В авангардном контексте «понятность» и «властность» выказывания противопоставлены, поскольку авангардная поэзия, как отмечает О. Седакова, «отчетливо предпочла пути “передачи информации” путь “трансформации сознания”, пути “оформления смысла” – путь “метаморфоз смысла”»<sup>1331</sup>. Тем самым оказалось актуализировано не только комментирование, но и феноменологическое описание смысловых лакун, «пустот», которые должны быть пережиты как непонятные.

Многозначность, как хорошо известно, является неотъемлемой характеристикой любого художественного текста. Текст отличается «смысловой недоопределенностью», поскольку существует «принципиальная невозможность заключить в рамки *конечного* произведения бесконечное множество черт или деталей»<sup>1332</sup>. Читатель, «воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их соотношение, ... привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию»<sup>1333</sup>, «достраивая» пропущенное и недоговоренное.

Модернистская ситуация отличается характером целеполагания. Как отмечал И. Анненский, «новейшая поэзия» тяготеет к «фиксированию мимолетного», поскольку предмет преимущественного интереса в ней – «внеопытное», то, что не соотносимо с багажом культуры; оттого-то «поэт не создает образов, но бросает веками *проблемы*»<sup>1334</sup>. Очевидно, что текст-проблема в принципе исключает и однозначность, и предопределенность смыслового итога; его необходимо пересоздать, «решить» как деятельностную «задачу».

Подступы к этому решению были связаны с несколькими герменевтическими предпосылками, которые присутствовали в интеллектуальном поле эпохи и так или иначе учитывались в художественной практике.

<sup>1329</sup> Лотман Ю.М. Текст и структура аудитории // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. – 1977. – Вып. 422 (Труды по знаковым системам IX). – С. 55.

<sup>1330</sup> Шапир М. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. – М., 1990. – С. 4.

<sup>1331</sup> Седакова О.А. Контуры Хлебникова // Седакова О.А. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 493.

<sup>1332</sup> Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: изд-во иностранной литературы, 1962. – С. 58.

<sup>1333</sup> Эко У. Открытое произведение. – СПб., 2004. – С. 28.

<sup>1334</sup> Анненский И. Что такое поэзия? // Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 205-206.

Одна из важнейших предпосылок такого рода – убежденность в *онтологическом характере* понимания, напрямую обусловленная положением человека в мире. Предвосхищая позднейшие формулировки, В.Розанов отмечал, что «понимание <...> восходит, как к причине своей, к первозданной природе человека», более того, оно есть «первое назначение человека как целесообразно устроенного существа»<sup>1335</sup>. При таком взгляде смысл более не рассматривается как данность, подлежащая пассивному усвоению, акцент ставится на неоднозначности, противоречивости, временной протяженности интерпретации. Текст начинает восприниматься не как вневременная структура, но как объект, существующий в акте чтения. Так, П. Флоренский, рассуждая о слове, отмечал, что «акты познания <...> не суть сами по себе онтологическое ничто, они – реальность, и в этом смысле о них, как о воплощенных в словесном теле, можно говорить», только учитывая «магичность слова»<sup>1336</sup>.

Еще одна важнейшая предпосылка – убежденность в креативном характере понимания, в его способности *порождать реальность*, расширять границы мыслимого. «Существование, – отмечал Я. Друскин, – это обозначение»; «до обозначения его как бы нет»<sup>1337</sup>. Важно, чтобы в этом опыте «сотворения» мира дистанция между вещью и знаком не оказалась слишком большой. Художнику вменяется в обязанность «избегать излишнего разделения», «не идти дальше первых обозначений»<sup>1338</sup>. Если оно выполняется, текст обретает способность трансформировать сознание, а форма предстает как некий фильтр, упорядочивающий восприятие, задающий параметры осмысления действительности: «Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир»<sup>1339</sup>.

Третья важнейшая предпосылка модернизма – стремление к *тотальности постижения*. Художественное познание приобрело особое истолкование: оно стало рассматриваться как форма преодоления отчуждения, возвращения в мир человеческого измерения. Характерно высказывание Ф.Сологуба: «Живая жизнь души протекает не только в наблюдении предметов и в наречении им выразительных имен, но и в постоянном стремлении понять их живую связь»<sup>1340</sup>. Поскольку смысл есть то, что «показывает нахождение предмета в некотором “состоянии” целеотношения»<sup>1341</sup>, стремление к тому, чтобы весь мир записать

---

<sup>1335</sup> Розанов В. О понимании. Опыт исследования природы, границ и внутреннего строения науки как цельного знания. – М.: Танаис, 1996. – С. 652.

<sup>1336</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Сочинения: в 4-х т. – М.: Мысль, 2000. – Т.3 (1). – С. 258.

<sup>1337</sup> Друскин Я.С. О понимании // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. – М.: Ладомир, 2000. – Т.1. – С. 610.

<sup>1338</sup> Там же, С. 612.

<sup>1339</sup> Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1. – С. 53.

<sup>1340</sup> Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Собр. соч.: в 6 т. – М.: НПК «Вакуум-машприбор», 2002. – Т.6. – С. 413.

<sup>1341</sup> Шпет Г. Явление и смысл. – Томск: Водолей, 1996. – С. 161.

«именами», приводит к тезису о необходимости понимания трансцензуса. «Граница познания, – писал Эллис, – в телесности познающего субъекта. <...> maximum познания обусловлен maximum'ом преодоления этой телесности»; настоящий художник, «претворяя художественное созерцание в ясновидение», имеет своей целью «цельное бытие, бытие в видении»<sup>1342</sup>.

Порождение модернистского текста подчиняется в этой связи двум противоположным закономерностям. Текст, используя категории Е. Фарыно, может быть ориентирован на «*дешифровку*» реальности, на достижение эффекта тотальной семантической связности, наложения одной интерпретации на другую<sup>1343</sup>, а может быть ориентирован и на ее «*шифровку*», предполагающую нарушение смысловой континуальности, программную прерывность причинно-следственных отношений.

И та, и другая модель суть варианты преодоления зазора между сферой личного «переживания» и универсального «опыта»; но если первая модель ориентирована на идеал всеобъемлющего знания-видения, то вторая – на осознание его принципиальной недостижимости<sup>1344</sup>. Примечательным образом «дешифровка» и «шифровка» в модернистском и авангардном контекстах получили разный круг коннотаций.

«Дешифровка» была соотнесена с интуитивным видением связности творимого мира, с созиданием формы как системы. Определяющей категорией автоописания здесь стало понятие «узнавания». Формотворчество как таковое начинается, как говорил В. Набоков, «после первого потрясения *узнавания* – неожиданного чувства “вот то, о чем я пишу”»<sup>1345</sup>. Комментируя рассуждения об «узнавании» у О. Мандельштама, его вдова указывала, что у него речь идет о «вспышке», прозрении «до сих пор скрытого от нас, еще неизвестного, но возникающего в единственно нужную минуту»<sup>1346</sup>.

В таком контексте «узнавание», различение в толще бытия новых связей и отношений оказывается противопоставлено клишированному пониманию. «Нет большего зла, чем понимание, – пишет В. Кандинский, – в нашем случае воскресением является непонимание искусства»<sup>1347</sup>. Проблема понимания тем самым частично пересекается с проблемой «остранения», когда непонятное видится как возможность вернуть «переживаемость» «покрывшемуся олифой языку поэзии»<sup>1348</sup>.

<sup>1342</sup> Эллис. Русские символисты. – Томск: Водолей, 1998. – С. 198, 201.

<sup>1343</sup> Фарыно Е. Паронимия – анаграмма – палиндром в поэтике авангарда // Wiener Slawistischer Almanach. – 1988. – Bd. 21. – S.9.

<sup>1344</sup> Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. – Тбилиси, 1984. – С. 35-50.

<sup>1345</sup> Набоков В. Два интервью из сб. «Strong Opinions» // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб. Изд-во Рус. христиан. гуманист. ин-та, 1997. – С. 156.

<sup>1346</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. – М., 2006. – С. 19.

<sup>1347</sup> Кандинский В. О понимании искусства // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. – М.: Гилея, 2001. – Т. 1. – С. 253.

<sup>1348</sup> Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911-1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 43.

«Шифровка» была соотнесена с обратимостью «материи» понимания, с постоянной сменой одних смысловых конструктов другими. Наиболее значимой автометаописательной категорией здесь стало «исполняющее понимание». «Смысловые волны-сигналы исчезают, исполнив свою работу», – замечает О.Мандельштам, – смысл поэтической речи, «как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку»<sup>1349</sup>. Близко к этой формулировке и цветаевское определение «правды поэта» – «тропа, зарастающая по следам»<sup>1350</sup>.

В этом отношении «шифровка» корреспондирует с переживанием лишенного категориальной структуры, «незатвердевшего» опыта. Понимание оказывается связано с феноменологической редукцией, с запретом на «систематизацию» впечатлений, разрушающую непосредственное переживание. «Бессмысленные ситуации или положения, в которые попадает человек, – пишет Я. Друскин, – часто открывают номенальное существо человека»; поэтому неутилитарный язык всегда должен быть отчасти «непонятен», «арационален»<sup>1351</sup>.

Очевидно, что «дешифровка» и «шифровка» предполагают разное видение смысла, а следовательно, и разное видение композиционной структуры высказывания. «Дешифровка» ориентирована на конечное, «итоговое» упорядочение смысла; понимание как процесс угасает здесь в знании как результате. Смысл как континуум предстает в виде умозрительной картины отношений; «пространственная аналогия здесь незаменима и нередуцируема»<sup>1352</sup>. «Шифровка» репрезентирует незавершенность смыслового синтеза, присутствие в структуре опыта семантически «непрозрачных» или непрослеживаемых связей. Она принципиально «не-зрительна» и соотносима с временным изменением текста.

Тем самым соотношение понятного и непонятного вводит в проблемную сферу еще и диалектику «временного» и «пространственного». Традиционно временной аспект текста соотносится с линейностью языкового означающего, с процессуальностью речи, в то время как пространственный аспект связывается прежде всего с пространством созерцания, с интерпретацией смысла как протяженности<sup>1353</sup>. В этой связи образный план текста рассматривается как «интегрирующий» и «синхронизирующий», позволяющий «осуществить переход от подчиненно-

---

<sup>1349</sup> Мандельштам О. Разговор о Данте // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. III. – С. 217.

<sup>1350</sup> Цветаева М. Искусство при свете совести // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М., 1997. – Т. 5. Кн. 2. – С. 43.

<sup>1351</sup> Друскин Я. «Чинари» // «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2-х т. – М.: Ладомир, 2000. – Т. 2. – С. 48-50.

<sup>1352</sup> Сендерович М., Сендерович С. Пенаты: исследования по русской поэзии. – East Lansing, 1990. – Р. 29.

<sup>1353</sup> Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-228.

го течению времени развертывания языкового материала к не знающей временных ограничений работе мысли»<sup>1354</sup>.

Модернистский контекст накладывает на эту схему свои коннотации. «Современный человек, – пишет Ж. Женетт, – ощущает свою временную длительность как “тревогу”, свой внутренний мир как навязчивую “заботу” <...> отданный во власть “абсурда” и терзаний, он успокаивается, проецируя свою мысль на вещи ... черпая хоть немного устойчивости из пространства геометрического»<sup>1355</sup>. Определенный интерес в таком контексте представляет переосмысление взаимодействия «*текстов для глаза*» и «*текстов для слуха*».

По мнению Ю. Фрейдина, поэтический текст предполагает различную устроенность в зависимости от того, ориентирован он на чтение или на слух. «Зримый» текст воспринимается «симультанно», в нем «время чтения не задано извне»; текст, воспринимаемый на слух, «недоступен перечитыванию», «выводы о смысле необходимо делать мгновенно», все нелинейные связи сведены к повторам<sup>1356</sup>. Модернистский текст в этом отношении стремится к тому, чтобы сочетать эффект необратимости смыслоизвлечения, свойственный «тексту для слуха», с эффектом многомерности смысловых связей, характеризующим «текст для глаза».

В каждой из художественных систем модернистской эпохи этот набор предпосылок дает разные результаты, поскольку осложняется представлениями о функциональности непонимания, способах его программирования, текстовой локализации. Для характеристики меры и степени тяготения того или иного направления к тексту-шифру целесообразно использовать ряд смысловых координат. Важнейшими из координат такого рода представляются текстовый уровень непонимания, мера «зашифрованности» художественного сообщения, а также источник и объем непонимания.

Первая координата соотносится с концепцией уровней понимания, предложенной Г. Богиным. Исследователь различал «семантизирующее понимание, т.е. “декодирование” единиц текста, выступающих в знаковой функции»; «когнитивное понимание», предполагающее реконструкцию образного или референтного плана текста, а также понимание «распредмечивающее», предполагающее освоение «идеальных реальностей, презентуемых помимо средств прямой номинации»<sup>1357</sup>.

Вторая координата связана с типологией «зашифрованного» в работе И.Смирнова. Ученый предлагает разводить «таинственное», «неизвестное-в-себе» и «иллюзорное». С «неизвестным» соотносится полное отсутствие

---

<sup>1354</sup> Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – С. 277.

<sup>1355</sup> Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2-х т. – М.: Изд-ство имени Сабашниковых, 1998. – Т.1. – С. 129.

<sup>1356</sup> Фрейдин Ю.Л. Слово для музыки: переменная метафора и вариативный рефрен (об одной песенной особенности стихотворений Булата Окуджавы) // Russian Literature. – 2000. – Vol. XLIII. – P. 138-139.

<sup>1357</sup> Богин Г.И. Типология понимания текста. – Калинин: Из-во Калининского ун-та, 1986. – С. 15.

«точек соприкосновения с известным», с «иллюзорным» – «ложное совпадение с известным»; «таинственное» «выступает для внешнего наблюдателя в качестве совпадающего с целым, которому оно принадлежит, а для внутреннего – прежде всего как противостоящее ему»<sup>1358</sup>.

Наконец, третья координата связывается с рассуждениями Ю. Левина, предложившего развернутую типологию «неадекватного отображения» смысла, включавшую выявление непонятого слоя текста, а также «объема и характера непонимаемого сегмента», локализацию «источника непонимания» и, наконец, определение того, «в чем состоит неадекватность отображения»<sup>1359</sup>.

Для символизма предмет «шифрования» – «неизвестное-в-себе»; связи между явленным и сущностным разорваны: как писал Эллис, поэт стремится «сквозь конечное, видимое и проявленное к бесконечному, невидимому и непроявленному», но «жажда абсолютного <...> всегда остается неудовлетворенной, ибо человек в границах земного неизменно относителен»<sup>1360</sup>. Возможность появления шифра предопределена выходом в инакоммерное смысловое пространство: «Мы душевны постольку, поскольку словесны, – замечает А. Белый, – в неизреченном, в бессловесном мы воистину вне души; или – *над*, или – *под*»; «тройное содержание мира словесности – именование, заговор и сотворение мира» – неизменно обращает к «прорыванию оболочки душевности», а значит, к «внеразумному смыслу», к «темному хаосу слов»<sup>1361</sup>.

Русский символизм первым заговорил о необходимости рассматривать текст не как самодовлеющую данность, а как явление, существующее в диалоге творящего и воспринимающего: «Для того чтобы художественное произведение вошло в жизнь, мало одного творчества художника – надо, чтобы оно было понято и принято. Творчество это акт мужеский – осеменяющий, оплодотворяющий; понимание – женский – вынашивающий и рождающий»<sup>1362</sup>. Вместе с тем феноменология познания описывается символистами как система абстрактных норм; даже будучи соотнесена с образотворчеством, она рассматривается в полном отвлечении от онтологии творческого акта.

Так, А. Белый рисует процесс художественного познания как переход от «имажинации» к «инспирации» и «интуиции», но при этом последовательность познавательных этапов не имеет никакого отношения к композиционному развертыванию текста. Художник обретает способность к «расплавлению предметностей» обыденного слова «содержанием чувств»; слово оживает в метафоре, «соединяющей день и ночь», подсознательное и сверхсознательное; в создании «звуко-образа» возникает

<sup>1358</sup> Смирнов И.П. Литературный текст и тайна (к проблеме когнитивной поэтики) // Wiener Slawistischer Almanach. – 1988. – Bd. 21. – S. 287.

<sup>1359</sup> Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1988. – Вып. 515 (Труды по знаковым системам XII). – С. 83.

<sup>1360</sup> Эллис. Русские символисты. – Томск: Водолей, 1998. – С. 17, 92.

<sup>1361</sup> Белый А. Жезл Аарона // Семиотика и авангард: антология / ред.-сост. Ю.С. Степанов [и др.]. – М.: Культура: Акад. проект, 2006. – С. 381, 385.

<sup>1362</sup> Волошин М. Предисловие // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 596.



единство образной, смысловой и звуковой стихий<sup>1363</sup>. Но «нераздельная целостность переживания» только постулируется, а не проецируется на текст. Закономерно, что символистский текст ориентирован прежде всего на перечитывание, это «*текст для глаза*». «Мне вовсе не надо, – пишет И. Анненский, – обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами или, недопоняв, лишь почувствовать ее и потом доделывать мысленно самому»<sup>1364</sup>.

Область «тайного» в символизме характеризует предметно-референтный план текста и охватывает преимущественно не предметы, но связи между ними. Возможное непонимание соотносимо поэтому с «предметной» сложностью референта» и с непроясненностью принципов перехода внетекстовой реальности в текст<sup>1365</sup>. Преимущественный тип возможного непонимания здесь – непонимание «когнитивное».

В акмеизме область неочевидных «корреспонденций» усматривается внутри самого бытия; мир не непознаваем – он лишь таинствен; именно поэтому «логика есть царство неожиданности», а «мыслить логически – значит непрерывно удивляться»<sup>1366</sup>. Поэтическая речь значима своей способностью размыкать сознание, порождать знание, не выводимое из имеющегося опыта: «Воздух стиха есть неожиданное»; «единственное, что толкает нас в объятия собеседника, – это желание удивиться собственным словам...»<sup>1367</sup>. Закономерно, что главным содержанием высказывания становится процесс обретения нового видения.

Художественная значимость высказывания определяется его способностью «входить в сознание как непреложный факт» и «менять его»<sup>1368</sup>. Поводом для создания лирического текста может быть только обретение чувственного прозрения: «поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного»; это должно быть нечто «последнее и самое главное»<sup>1369</sup>.

В этом контексте область «непонятного» также соотносима с предметно-референтным планом текста, но характер затруднений здесь принципиально иной. Нарушающими автоматизм восприятия оказываются уже не связи между явлениями, а само отражение явлений в тексте. В терминах Ю. Левина возможно говорить о «референционном» непонимании, о невозможности освоить «предметно» сложные структуры» и «синтаксиче-

<sup>1363</sup> Белый А. Жезл Аарона. – С. 376, 394, 398.

<sup>1364</sup> Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 333-334.

<sup>1365</sup> Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста // Труды по знаковым системам XII. 1988. – С.85-86.

<sup>1366</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т.1. – С.180.

<sup>1367</sup> Мандельштам О. О собеседнике // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т.1. – С.187.

<sup>1368</sup> Гумилев Н. Читатель // Гумилев Н. Собрание сочинений: в 4-х т. – М.: Терра, 1991. – Т.4. – С. 182.

<sup>1369</sup> Там же, С. 178.

ски” сложное изложение», о «расслоении аудитории на “посвященных” и “профанов”»<sup>1370</sup>.

Мера «когнитивного» непонимания и, следовательно, количество возможных интерпретаций при таком наборе предпосылок значительно возрастает. Семантическая поэтика, как отмечает Д. Сегал, «предполагает возможность *свободного* отношения к *ценностям*, которые берутся в качестве чисто структурных элементов, между которыми устанавливаются эквивалентности вне зависимости от их “внутреннего наполнения”»; в ней утверждается «примат *понимания* и отказ от парадигмы решения задачи»<sup>1371</sup>.

Закономерным образом меняется взгляд на читателя и на перформативный потенциал высказывания. Символизм «бросает звук в архитектуру души»<sup>1372</sup>, в нем первенствует заданность ассоциативных ходов; в акмеизме – заданность композиционных соотношений: «Композиция имеет дело с единицами идейного порядка и изучает интенсивность и смену мыслей, чувств и образов, вложенных в стихотворение»; она должна строиться с учетом «законов, по которым слова влияют на наше сознание»<sup>1373</sup>. Важнейший ориентир акмеизма в истолковании О.Мандельштама, – «соподчинение порыва и текста»: «Вообразите нечто понятое, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт исполнения-понимания»<sup>1374</sup>. Именно поэтому в акмеизме (в «семантической поэтике») обнаруживается тенденция к эффекту «отождествления <...> времени написания, повествовательного времени, времени читательского восприятия»<sup>1375</sup>.

Источником семантически «непрозрачного» в футуризме является «иллюзорное». Мир не содержит тайн и секретов; «единственную реальность, источник инспирации и материал для преобразований» являет собой сам автор<sup>1376</sup>; он же выступает главным источником «трансцендентного». В этой связи непонятность текста оказывается отчасти сродни шараде, она рационально задана. Отрыв плана выражения от плана содержания мотивирует пересоздание связей между ними, но не отказ от связности как таковой. По определению В.Хлебникова, «слово – звуковая кукла, словарь –

---

<sup>1370</sup> Левин Ю. И. Тезисы к проблеме непонимания текста // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, 1988. – Вып. 515 (Труды по знаковым системам XII). – С. 85-89.

<sup>1371</sup> Сегал Д. Русская семантическая поэтика двадцать пять лет спустя // Литература как охранная грамота. – М.: Водолей Publishers, 2006. – С. 245.

<sup>1372</sup> Мандельштам О. О собеседнике // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. I. – С. 183.

<sup>1373</sup> Гумилев Н. Анатомия стихотворения // Гумилев Н. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Терра, 1991. – Т. 4. – С. 187, 185.

<sup>1374</sup> Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Бизнес-Центр, 1993. – Т. III. – С. 217.

<sup>1375</sup> Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. – М.: РГГУ, 2001. – С. 305.

<sup>1376</sup> Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х гг.: от декаданса к авангарду. – Новосибирск, 2002. – С. 59.

собрание игрушек»<sup>1377</sup>. Творчество соотносится тем самым с внеязыковой мотивированностью знака и знаковых отношений.

Футуристический текст, как пишет Д. Ораич-Толич, «раскрывал связь между означенным и означающим» и «отождествлял знак и предмет», тем самым утверждая переход от условных знаков к знакам-индексам и знакам-иконам<sup>1378</sup>. В этой связи непонятность футуристического текста соотносится преимущественно с затруднениями в области семантизации текстовых единиц и определения авторского смысла. В концепции Б.Лившица существен разрыв между словом и референтом: воспроизводимую в тексте предметную ситуацию необходимо «сдвинуть», но, «создавая вторую семантическую систему», ее важно оставить «коррелятом первой»<sup>1379</sup>. В самоосмыслении Б.Пастернака значим разрыв данности и заданности явления. Навязываемые чувственными стереотипами связи вещей следует отвергнуть во имя проникновения в то, что только прозревается: «Действительные в восприятии <...> предметы приходят как лирические неизвестные, как лирические задачи»<sup>1380</sup>. Порождение непонимания не рассматривается как цель; предполагается, что для преодоления дистанции между сознанием творящим и воспринимающим достаточно хорошо развитой интуиции: «Мир – мертвая глыба, изнанка зеркала для невосприимчивой души и зеркало непрестанно возникающих отражений для зеркальных душ»<sup>1381</sup>. Непонимание, используя термины Ю. Левина, возникает здесь на уровне слова и предикации, на уровне «коммуникативного задания».

В футуризме оно выполняет важную конструктивную роль: слово рассматривается как «самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей»<sup>1382</sup>. Мыслеобразующая потенция речи, воспринятая как условие интуитивного проникновения в суть вещей, делает главным предметом освоения факт художественного преобразования реальности в «заумной звукоречи». Как отмечал В. Шкловский, «в наслаждении ничего не значащим заумным словом несомненно важна произносительная сторона речи»: воспроизведение мимики говорящего есть «вчувствование», приобщение к его эмоциям<sup>1383</sup>.

Тем самым футуризм, хотя и на иных основаниях, также обнаруживает тяготение не к «обозримости смысла», а к «перформативности» высказывания. «Самое ясное, запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение, и лучшие произведения мира, повествуя о наиразличнейшем, на самом деле рассказывают о своем рождении», – замечает Б.

<sup>1377</sup> Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – С. 627.

<sup>1378</sup> Ораич-Толич Д. Заумь и дада // Ricerche di cultura europea. – 1991. – Bd. 2. – P. 72.

<sup>1379</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С.338-339.

<sup>1380</sup> Пастернак Б.Л. Неотправленное письмо // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 297.

<sup>1381</sup> Розанова О. Основы нового творчества и причины его непонимания // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наука, 2000. – С. 228.

<sup>1382</sup> Маяковский В.В. В.В. Хлебников // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: ГИХЛ, 1961. – Т. 12. – С.24.

<sup>1383</sup> Шкловский В.Б. О поэзии и заумном языке // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи. Воспоминания. Эссе. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 56.

Пастернак<sup>1384</sup>. Закономерно, что основополагающим принципом футуризма оказывается отказ от сковывающей системности знания, от косности обыденного языка, идеал «искусства, которое создается в одно мгновение и на мгновение»<sup>1385</sup>.

Подводя некоторые итоги, можно сделать несколько констатаций. Для модернизма и авангарда с их тяготением к трансценденту важнейшей познавательной установкой было стремление к абсолютному смысловому охвату явления, к симультанной презентации его структуры, когда «один предмет (событие, явление) изображается одновременно с разных (в идеале – со всех возможных) пространственных позиций»<sup>1386</sup>. В свою очередь симультизм как художественный принцип обнаруживает разноуровневые схождения с открытиями философов-феноменологов: «Симультизм деятельности <...> художественного сознания проявляется в том, что перцептивная деятельность <...> синкретически переплетается с рефлектирующей <...> гносеологическую модель, лежащую в основе симультанного типа восприятия, может предложить феноменологическая философия»<sup>1387</sup>. В этой связи закономерными оказываются попытки выявить различные слагаемые «феноменологического» кода поэзии русского модернизма.

Л. Флейшман важнейшей характеристикой «феноменологического» подхода в литературе считает «открытость» сознания: «„Феномен“ – это непосредственная данность предмета сознанию. <...> „Чистая“ предметность и „чистое“ сознание – это одно и то же, одна и та же реальность»<sup>1388</sup>. О. Ханзен-Леве, отмечая разнонаправленность «формалистской» и «феноменологической» редукции, указывает, что и то и другое объединяет устремленность к непосредственному опыту: «устранение опосредующего представления об эстетическом сообщении как <...> „выражении“ некоторого „замысла“ или „задания“ <...> вполне вписывается в область феноменологического *erosche*»<sup>1389</sup>. Н. Петрова связывает «феноменологический» поворот в литературе с переходом от пластической гармонии к единству смыслов: «На смену ... „предметной эстетике“ <...> приходит эстетика словесного осмысления <...> человек, переставший ощущать себя центром онтологического мира, сохраняет свою позицию в мире „словесных представлений“»<sup>1390</sup>.

Поэзия 1960-1980-х, как и неомодернистская литература в целом, прорывает с «феноменологическим» кодом модернизма и авангарда с его пре-

---

<sup>1384</sup> Пастернак Б. Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 71.

<sup>1385</sup> Ziegler R. Алексей Е. Крученых // Russian Literature. – 1986. – Vol. XIX/1. – P. 86.

<sup>1386</sup> Uzarevic J. Симультизм времен? // Russian Literature. – 2002. – Vol. LI/III. – P. 345.

<sup>1387</sup> Han A. Заметки к проблеме симультизма в поэзии и живописи // Russian Literature. – 2004. – Vol. LVI. – P. 121.

<sup>1388</sup> Флейшман Л. К характеристике раннего Пастернака // Флейшман Л. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 354.

<sup>1389</sup> Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 174.

<sup>1390</sup> Петрова Н.А. Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 2001. – С. 51.

тензией на тотальность понимания. В новой системе координат, напротив, именно разрывы смысла, «нестыкуемость» разных аспектов истины оказываются и условием креативности, и нормой художественной рецепции. Как и в случае с другими аспектами самоопределения, создание своей аудитории происходило в «другой» культуре в отталкивании от тех принципов коммуникации, которые были общепринятыми в «официальной» словесности. Размежевание с этими принципами – одна из сквозных тем самиздатской периодики конца 1970-х – начала 1980-х гг.

Так, Е. Игнатова в работе, посвященной оценке творчества А. Вознесенского, указывает на то, что это профанация, низведение «до уровня “товарности”» модернистской поэзии 1920-1930-х гг., а вместе с тем – «пародирование “средней” советской поэзии с ее “зарисовками”, “философскими” размышлениями и притчами». Идеальный адресат этой лирики – «городской обыватель, современный мещанин, полуобразованный, косноязычный и добродетельный»<sup>1391</sup>. То же неприятие спрямленности художественных решений характеризует и работу К. Бутырина об И. Глазунове. Стремясь разобраться в «языке художника», критик отмечает его предрасположенность к «символической условности, стилизованности образа», к формам «обиходного модерна», результатом чего оказывается «фатальное выпадение» из высокой культуры и разрушение оснований диалога: «Смысл (“тепор”) не диалогизируется – тускнеет, подвергается эрозии форма (“vehicle”)<sup>1392</sup>.

«Культурная неподготовленность к встрече с большими темами и традициями»<sup>1393</sup> как отличительная черта «официальной» словесности вынуждает, говоря о «другой» поэзии, «в качестве “новых” называть самые привычные свойства нормальной поэтической традиции»: «проблемное отношение к языку; реальную включенность в отечественную и европейскую традицию; принципиальную неоднозначность смыслового итога»<sup>1394</sup>. Закономерно, что при таком взгляде «художник оказывается в группе толмачей и разведчиков бытия»<sup>1395</sup>, а внимание отчетливо сдвигается с «литературы достижений» на «литературу риска», где, «чтобы оказаться с читателем, надо о нем забыть»<sup>1396</sup>. Отказ, выстраивая текст, соотносить себя с кругом «общей памяти» (Ю. Лотман), утверждает открытость сознания, готовность к радикальной смене представлений о художественности.

Характерно в этом отношении высказывание К. Бутырина: «Всякое новое и значительное явление в поэзии по-своему парадоксально. Самое общее в этом ощущении парадоксальности сводится к следующему: предстоящее нам, несомненно, поэзия, но вместе с тем это и не-поэзия,

<sup>1391</sup> Игнатова Е. Соблазны пошлости // Обводный канал. – 1982. – №2. – С. 196, 181.

<sup>1392</sup> Мамонтов К. «Вечная Россия» и массовая культура (Творчество И. Глазунова) // Диалог. – 1980. – №1. (без пагинации).

<sup>1393</sup> Там же.

<sup>1394</sup> Седакова О. Другая поэзия // Седакова О. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 706-707.

<sup>1395</sup> Рыбаков Ю. О художниках и критиках // Обводный канал. – 1986. – №9. – С. 174.

<sup>1396</sup> Седакова О. [Речь при вручении премии имени Андрея Белого] // Часы. – 1984. – № 47. – С. 270-271.

вернее, не то, что мы привыкли считать поэзией»<sup>1397</sup>. Но если «поэзия всегда ... появляется с черного хода»<sup>1398</sup>, то, очевидно, в набор рецептивных ожиданий включается умение реконструировать художественный код с нуля. Об этом многократно писал М. Айзенберг: «Возможность стихового высказывания обнаруживается каждый раз в совершенно неожиданном месте»<sup>1399</sup>, и любая попытка оценивать текст исходя из неких априори заведомо несостоятельна.

В исторической перспективе представляет интерес выяснение того, в какой мере эти установки были реализованы. Определенные сведения на этот счет можно почерпнуть из самиздатских публикаций, имевших своей целью обобщить данные зрительских и читательских анкет. Одна из анкет такого рода была предложена посетителям известной выставки в ДК «Невский» 10-20 сентября 1975 г. Как показывают подсчеты Э. Шнейдермана, несмотря на значительное число отрицательных и недомысленных реплик, «за поиск, за эксперимент, за движение и *против* застоя в искусстве “проголосовало” подавляющее большинство зрителей»<sup>1400</sup>. Хотя «отсутствие публичности не идет на пользу» искусству, установка на «свободу восприятия и непредвзятость»<sup>1401</sup> сработала. Журнал «37», предложив в 1979 г. своим читателям высказаться о достижениях и провалах редакции, получил схожие результаты. Хотя в ответах респондентов присутствовали сетования на то, что «некоторые материалы трудны для восприятия», сам факт существования журнала расценивался как позитивный, дающий «ощущение значимости жизни, включенности в культурно-исторический процесс»<sup>1402</sup>.

Важная страница самиздатской литературной критики этого периода – дискуссия Б. Гройса и В. Кривулина о пределах понимания современного искусства и, в частности, литературы.

Гройс полагает, что непонятность изначально присуща авангарду, в том числе современному, поскольку это не миметическое искусство: «Если раньше художник и зритель заключали дружеский союз и завязывали диалог на почве единообразно понимаемой предметности, то ныне язык для такого диалога и возможности для такого союза скорее отсутствуют»<sup>1403</sup>. «Язык преобразования» перемещает произведение из сферы «денотации» в сферу «события»; при этом «демоническая», состоящая из «запретов и разрешений», структура творческого метода выступает средством, с помощью которого «художественное направление утверждает свою конечность, неполноту знания о самом себе»<sup>1404</sup>.

<sup>1397</sup> Мамонтов К. О поэзии С. Стратановского // Часы. – 1981. – №34. – С. 187.

<sup>1398</sup> М.Ш. Мечты и звуки Евгения Харитонова // Часы. – 1981. – № 29. – С. 323.

<sup>1399</sup> Айзенберг М. Точка сопротивления // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Baltus, Новое изд-во, 2005. – С. 39.

<sup>1400</sup> Мансуров Э. Авангард глазами зрителей (обзор отзывов о выставке в «Невском» ДК 10-20 сентября 1975 г.) // Часы. – 1981. – №29. – С. 302.

<sup>1401</sup> Благих Н.В. Салон-статья // Часы. – 1979. – №18. – С. 196.

<sup>1402</sup> Ответы на анкету читателя // 37. – 1978. – №16. – С. 142.

<sup>1403</sup> Суицидов И. Взгляд зрителя на духовное в искусстве // 37. – №2. – С. 16.

<sup>1404</sup> Там же, С. 18, 27.

В. Кривулин, делая оговорку, что многие положения статьи Гройса «бесспорны и глубоки», не приемлет, однако, содержащегося в ней противопоставления «искусства» и «метаискусства», отвергая «знаточество» как единственно возможную модель понимания. «Путь понимания, – замечает поэт, – исключает путь дешифровки сообщения»<sup>1405</sup>; поэтому тезис оппонента о совершенной внеразумности «духовного» ему чужд. Фатальность непонимания – не более чем исследовательская фикция, обусловленная отчуждением от объекта: «Почему же мы не напрягаемся стать *участниками*, а предпочитаем, чтобы *наших* глаз и *наших* ушей никто не изымал у нас – и в чужих, даже серафических, не нуждаемся?»<sup>1406</sup>

Поиск «серафической» восприимчивости, отказ признать, что «нам дано рассматривать книгу только <...> снаружи»<sup>1407</sup>, обусловили появление весьма специфической системы представлений о художественной рецепции. Наиболее полно она оказалась явлена в рассуждениях о критике.

Одна из важнейших примет новой критики – редукция объективизма, неприятие «концептуальной отчетливости, легкости формулирования». Критик, стремящийся «добиться большей ясности, чем ясность самого творения», по словам К. Мамаева, «идет дальше художника», оказывается «в другой предметной сфере»; между тем «надо бы не двигаться *дальше*, а пребывать *при*», «сохранять себя при творчестве, не обгоняя его»<sup>1408</sup>. Эта «феноменологическая» установка позволяет противопоставить «искусствоведческую интерпретацию» и «вопрошающее толкование».

Тяга к «смысловой многомерности, к нерасчлененному и неявному» (К. Мамаев) влечет за собой ряд следствий. Одно из них – экзистенциальное прочтение работы критика: «Литературный критик, – пишет Б. Иванов, – заморожен выражением невыразимого, ибо, встречаясь с небывалым языком искусства, он начинает жить им как событием собственной судьбы»<sup>1409</sup>. «Актуальное» в художественной культуре – это то, что «лично-нас-касается, что входит в сферу конкретного опыта и в мотивировку личностного выбора»<sup>1410</sup>. Точкой отсчета оказывается лишенная исторической привязки интерпретация «предварительной парадигмы» (герменевтического горизонта) читателя. Если реципиенту «заранее известно, какой должна быть поэзия»<sup>1411</sup>, речь идет о «каноническом искусстве». Если же он «восходит к целому, основываясь на эстетическом переживании как событии», речь идет об искусстве «неканоническом»<sup>1412</sup>. Суть этих различий, по Иванову, мотивирована «законами социального оприходования продуктов культуры»: «Каноническое искус-

<sup>1405</sup> Кривулин В. О духовном взгляде на духовное // 37. – №2. – С.36.

<sup>1406</sup> Там же, С. 39.

<sup>1407</sup> Драгомощенко А. В пятое время года на берегах Леты (По следам книги Саши Соколова «Школа для дураков») // Часы. – 1978. – №12. – С. 240.

<sup>1408</sup> Мамаев К. Разграничение искусствоведческой интерпретации творчества и вопрошающего толкования // Часы. – 1981. – № 30. – С. 254-255.

<sup>1409</sup> Иванов Б. [Речь при вручении премии имени Андрея Белого] // Часы. – 1984. – № 47. – С. 276.

<sup>1410</sup> Иванов Б. По ту сторону официальности // Часы. – 1977. – №8. – С. 223.

<sup>1411</sup> Иванов Б. Каноническое и неканоническое искусство // Часы. – 1979. – №16. – С. 144.

<sup>1412</sup> Там же, С. 146.

ство возвращает нам существующий социальный мир, его ценности и нормы такими, какие они есть», в то время как искусство «неканоническое», «не ведая, что творит, *творит мир*»<sup>1413</sup>.

Критика, ориентированная на «сбережение и концентрацию переживания», тяготеет, по словам А. Степанова, не к «*обязательной интерпретации*», а к «*вольной импровизации*»<sup>1414</sup>. Критика «субстанциональна и самооценна», а, значит, критик – не толмач и не посредник. Задача критики – достижение «вольного согласия» автора и читателя: «Литературное действие разворачивается между писателем и читателем. <...> Что же в таком случае делать критику? *Быть* больше *читателем*, лицедеем и участником литературного действия»<sup>1415</sup>.

Многочисленные указания на необходимость «открытого» сознания, непредвзятого подхода к тексту скрывали за собой эстетическую реальность, крайне далекую от исходных посылок модернизма. Для нового художественного сознания степень плотности смысловых и феноменологических связей бытия слишком велика, чтобы ее можно было развернуть в какую-то последовательность. Текст заведомо представляет собой набор произвольных разрезов и фаз постижения бытия, связи между которыми в принципе не могут выстраиваться линейно.

И «шифровка», и «дешифровка» более невозможны, но не потому, что посылка о многомерности и «таинственности» мира отвергнута, а потому, что утрачен баланс «логосного» и «меоного», того, что допускает пластическое выражение, и того, что его исключает. Неомодернистский текст, взывающий к «серафическому» видению, к вариативности «предварительной парадигмы», строится как сопряжение расходящихся ассоциативных векторов, удержать связи между которыми удается не всегда. Новый рецептивный канон в этом смысле основывается на эффекте *разрушающейся формы*, на внимании к тому, что уходит за рамки высказанного.

Наиболее драматичным этот процесс деструкции оказался в петербургской поэзии, где традиции формы всегда были очень важны. В поэзии 1960-1970-х гг. особенно активные попытки соизмерить в тексте образ-структуру и доструктурное, неизобразительное предпринимали «ахматовские сироты» и, прежде всего, И. Бродский и Д. Бобышев. В их творческой практике поиск искомого баланса привел к реанимации элементов барочного художественного сознания, к возвращению «*асимен*» и «*conchetto*».

Для поэтики И. Бродского характерно усилие понимания, волевое преодоление смысловой дезориентированности. Самое наглядное воплощение этой установки – тропеическая структура лирики, характерный вариант которой являет собой «Горение» (1981)<sup>1416</sup>. Специфика этого тек-

---

<sup>1413</sup> Там же, С. 152-153.

<sup>1414</sup> Степанов А. Предмет литературной критики // Обводный канал. – 1982. – №2. – С. 230-231.

<sup>1415</sup> Там же, С. 230.

<sup>1416</sup> Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. III. – С. 212-215 (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках).



ста<sup>1417</sup> определяется стремлением сочетать единство объекта и его многогранное осмысление. В соответствии с этим стихотворение Бродского объединяет тропы с различной семантической устроенностью: метафору, намечающую сходство реалий, и синекдоху, позволяющую его детализировать, не нарушая целостности мыслимого предмета.

Если метафора намечает сходство и задает возможные параметры его интерпретации, то синекдоха это сходство раскрывает, содержательно насыщая структурные аналогии. Сущностная взаимосвязь составляющих *пламени (цвета, света, жара)* обращается на полноту взаимосвязей любовного чувства (предрасположенность к определенному темпераменту и сценарию развития чувства), а причинность *огня (трение – горение – пепел)* соотносится с закономерностями его развертывания (от неистовой увлеченности – к самоуничтожению и ностальгии).

Когнитивная ориентированность тропа, стремление к осмыслению одного явления в категориях другого предопределяет актуальность реализации и дереализации семантических фигур. Соединенные посредством метафоры реальности в «Горении» взаимообратимы: они проецируют друг на друга свои качественные характеристики, меняются местами в структуре метафоры, поясняют одна другую. Закономерным следствием такой свободы является переменная степень тропеичности слова, тяготеющего то к условности фигуры (*мозг как ожог*), то к буквальности реальности (*зола, тусклые уголья*), а нередко совмещающего прямое и переносное значения в особой синкретичной структуре (*пыхающие уста, всхливающие слова*).

Текст Бродского выстраивается на метафорах-загадках и синекдохах, и порождаемая ими смысловая неопределенность нуждается в контекстуальной компенсации. Так, в стихотворении, наряду с основным ассоциативным рядом, появляются фрагменты других ассоциативных рядов, нерядоположных ему, но производных от него. Очевидно, что вторичные тропеические структуры (образы *менады, портного*) относятся к первичным как метаязык – к языку-объекту: последние создают представление о действительности, первые – представление о коде, в котором оно возможно.

Рефлексивная детализация интуитивного впечатления – универсальный принцип развертывания тропеической структуры в текстах И.Бродского. Он свойствен многим хрестоматийным текстам поэта и, в частности, стихотворению «Пень без музыки» (1970) (I, 384-391). Этот текст, с его опытом соединения любовного и геометрического словарей<sup>1418</sup>, апеллирующим к практике «метафизической поэзии»<sup>1419</sup>, по праву соотно-

---

<sup>1417</sup> О котором см., в частности, содержательную работу: Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными: поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 3-39.

<sup>1418</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского.  
URL: [http://www.fortunesity.com/victorian/muses/135/brodsky/about/kreps\\_brodsky.html](http://www.fortunesity.com/victorian/muses/135/brodsky/about/kreps_brodsky.html) (дата обращения: 22.04.2010).

<sup>1419</sup> Смит Д. «Пень без музыки» И. Бродского: метафизический эксперимент // Смит Д. Взгляд извне: статьи о русской поэзии и поэтике. – М.: Языки русской культуры, 2002. – С. 417-432.

сится с уникальным для русской лирики эффектом «непрерывного высокоинтеллектуального говорения»<sup>1420</sup>.

Предметная сторона реальности (*катеты, перпендикуляр, углы*) видится Бродскому средством овеществления жизненных связей лирического субъекта, ее целостность и чувственная данность воплощают наглядно непредставимое (*разлуку, одиночество*). В таком контексте каждый аспект предметности – материал, форма, фактура – начинает выполнять роль классификатора, структурирующего внетекстовую реальность (*чистый лист бумаги – символ пространства, карта – образ зависимости любви от жизни, перпендикуляр – сумма двух взглядов* и т.п.).

Но если образ есть средство смыслового упорядочения действительности, то его качественные характеристики начинают мыслиться обобщенно, в «математическом» ключе. В соответствии с этим образ не столько развивается, сколько детализируется, «насыщается» новыми ассоциативными слоями (*треугольник как всевидящее око*), конкретизируется тропеическими уподоблениями (*точка встречи взглядов – беседка в тучах, звезда, зеркало*).

Своеобразной «изнанкой» исследованной стратегии является стратегия, в которой наглядной целостности предмета противоплагается, как в «Чаше со змейкой» (1964) (II, 64-66), единство смыслового «топоса», взаимопроникновение мотивов. В этом случае сюжет разворачивается «отраженно», в опосредовании ассоциативных ходов. Исходной операцией является абстрагирование семантики тропеического построения (*изгнание – ненастье, жизнь в деревне*), затем следует дифференциация полученных семантических признаков (*жизнь на мели, зрение и обоняние не у дел, тикающий в ужасе брегет*), фаза синтеза выражается в соотношении иносказательных смыслов (в конечном счете – *змеиной* сути героя и *чаши* жизни).

Смысл «ветвится», расходится по направлениям ассоциаций: переживание несвободы усиливается образами путешественников (*моряка, цыгана*), мысль о неустойчивости бытия соотносится с разрушением *скал* (в *Шамони* или на *Олимпе*), представление о временном провале связывается с образами саморазрушения (*седые волосы и пятнышки*, придающие герою сходство с *ужом*).

Тяготение текста к разделению на фрагменты, к варьированию смысла с помощью разных образных ходов обуславливает предельное «натяжение» смыслов в тропе, который может акцентировать в явлении второстепенное (Аполлон как *отец Асклепия* и *пастух у Адмета*) и мало-значимое (*кольцо, объединяющее стол с клеенкой и сельского вдовца-говоруна*). Центробежность смысла компенсируется ретроспективными возвратами и достраиванием сказанного, «прошивающими» весь текст анафорическими конструкциями, указывающими на единство времени (*дождливым утром*), места (*тут, в мире*) и самотождественность субъекта (*я, в сущности*). Постепенный рост текста по нескольким смысловым осям, опосредованность познания тропеическими структурами обуслов-

---

<sup>1420</sup> Калашников С. Б. Поэтическая интонация в лирике И. А. Бродского: Дис. ... канд. филол. наук. – Волгоград, 2001. – С. 144.

ливают косвенный, непрямой характер связи лирического сознания с предметом познания, с лирической ситуацией.

Известное сходство с этими принципами постижения смысла можно найти и в некоторых других стихотворениях И.Бродского, в частности, в «Натюрморте». Этот текст, поэтизирующий, на первый взгляд, «притяжение хаоса, небытия, мира теней»<sup>1421</sup>, связь между «бессловесностью уничтожаемой вещи» и «предвечным Словом»<sup>1422</sup>, на деле, как мотивированно указывал Л. Лосев, утверждает «смертность человека как тезис, вечность материальных объектов как антитезис, и христианскую идею богочеловечества как синтез»<sup>1423</sup>.

Стремление к освоению лирической ситуации в ее смысловой полноте актуализирует в тексте структуры, призванные воплощать семантику предельности. Слово и референт характеризуются опосредованной связью, в тексте важен эффект «непопадания»: реалия не обозначается прямо, а вводится через запечатление смежной реалии (тряпка – *енитрахиль*, тело – *вещь со стертым контуром*). Слово будто опробуется потом на возможность соответствия своему референту. Актуализация языковой парадигматики выражается в двух моментах: в употреблении семантически неразличимых языковых форм и обозначении ряда возможных вариантов номинации. В первом случае имеет место плеоназм (*Это январь. Зима.*) и тавтология (*внутри нутра*), во втором – градация синонимов (*сгнать, сжечь, распотрошить*), в том числе стилистических (*пыль, прах*) и окказиональных (*абсурд, вранье*). Центробежность текста, мотивируемая экспрессией и явленная в ряде приемов, находит свое высшее выражение в распадении единого стилевого задания, в контекстуальном заострении обценных слов.

Таким образом, в поэтике И.Бродского можно обнаружить разнонаправленные тенденции: тяготение к смысловому охвату явления и стремление к расширению периферической ассоциативности. И то и другое подчинено логике когнитивного проникновения в явление, смыслового исчерпания предмета. Наглядным выражением синтеза этих крайностей может служить опыт создания текстов, разводящих описательную и интерпретирующую части, противопоставляющих нацеленность на прямое слово и устремленность к иносказательному истолкованию реальности. Наиболее совершенным выражением этой стратегии является, безусловно, стихотворение «Фонтан» (1967):

Из пасти льва  
струя не журчит и не слышно рыка.  
Гиацинты цветут. Ни свистка, ни крика.  
Никаких голосов. Неподвижна листва.

<sup>1421</sup> Burnett L. The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam // Brodsky's Poetics and Aesthetics - London: The Macmillan Press, 1990. – P. 19.

<sup>1422</sup> Лотман М. Поэт и смерть (из заметок о поэтике Бродского) // Блоковский сборник XIV. К 70-летию З. Г. Минц. –Тарту: Tartu ülikooli kirjastus, 1998. - С.200.

<sup>1423</sup> Loseff L. Iosif Brodskii's Poetics of Faith // Aspects of Modern Russian and Czech Literature. – Columbus: Slavica Publishers, 1989. – P. 199.

И чужда обстановка сия для столь грозного лика,  
и нова.  
Пересохла уста,  
и гортань проржавела: металл не вечен.  
Просто кем-нибудь наглухо кран заверчен,  
хоронящийся в куцах, в конце хвоста,  
и крапива опутала вентиль. Спускается вечер;  
Из куста  
сонм теней  
выбегает к фонтану, как львы из чаши.  
Окружают сородича, спящего в центре чаши,  
перепрыгнув барьер, начинают носиться в ней,  
лижут морду и лапы вождя своего. И, чем чаще,  
Тем темней  
грозный облик. И вот  
наконец он сливается с ними и резко  
оживает и прыгает вниз. И все общество резво  
убегает во тьму. Небосвод  
прячет звезды за тучу, и мыслящий трезво  
назовет  
похищение вождя  
– так как первые капли блестят на скамейке –  
назовет похищение вождя приближением дождя.  
Дождь спускает на землю косые линейки,  
строая в воздухе сеть или клетку для львиной семейки  
без узла и гвоздя.  
Теплый  
дождь  
моросит.  
Как и льву, им гортань не остудишь.  
Ты не будешь любим и забыт не будешь.  
И тебя в поздний час из земли воскресит,  
если чудищем был ты, компания чудищ.  
Разгласит  
твой побег  
дождь и снег.  
И, не склонный к простуде,  
все равно ты вернешься в сей мир на ночлег.  
Ибо нет одиночества больше, чем память о чуде.  
Так в тюрьму возвращаются в ней побывавшие люди  
и голубки – в ковчег (II, 206-207).

Этот текст, рассматриваемый обычно в контексте графических экспериментов И.Бродского<sup>1424</sup> и логики его мотивной системы<sup>1425</sup>, имеет боль-

<sup>1424</sup> См.: Степанов А.Г. Типология фигурных стихов и поэтика Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 255-257.

шое значение и для постижения когнитивных стратегий поэта, выявляя их зависимость от эмблематической традиции барокко. Структура стихотворения, как в классической эмблеме, трехчастна (описание – мотто – комментарий) и апеллирует к эмблематическому образу «фонтана, струя которого приостанавливается рукой, выходящей из тучи», с характерным для него «девизом “vires alit” (“ободряет силу”»<sup>1426</sup>.

Когнитивная логика текста довольно прозрачна. Первая, изобразительная, часть, описывающая трансформации льва в вечернем сумраке под пеленой дождя, являет собой абсолютное тождество явления и смысла. Достижению эмоционально насыщенного переживания служат разнообразные приемы интенсификации зрительного ряда. В «Фонтане» образный ряд инструментируется то в графическом ключе (*лик, линейка, клетка*), то в живописном (*кущи, сонм теней, туча*); то обретает яркость (*гиацитт, блестящие капли*), то становится ахроматичным (*тьма, вечер*); видится то лишенным движения (*неподвижная листва*), то исполненным стихийной динамики (*носящиеся тени*).

Имеет свое значение и интеллектуальная игра с двоением семантики слова. В тексте она разворачивается вокруг дождевой образности, обнаруживающей в контексте второй, *геометрический*, план. *Косые линейки дождя* наряду с водяными нитями номинируют *расчерченный лист бумаги*, что вызывает перестройку системы ассоциаций: в дождевом контексте *сетка* связывается со снастью, в *геометрическом* – с расчерченной поверхностью; *клетка* – с конструкцией из прутьев и фрагментом разграфленного пространства. «Палимпсестное» построение видения мотивируется неопределенностью бытийного статуса льва (статуя / животное) и неясностью модального характера происходящего с ним преобразования (реальность / фантазия).

Мотто, сопровождающее изобразительный ряд, – *ты не будешь любим и забыт не будешь* – проблематизирует видимое, заставляет увидеть в нем «текст» универсального содержания, связанный с «человеческим положением» в мире. Третья часть текста устанавливает точечные соответствия между девизом и изобразительным рядом, придавая последнему и сюжетную, и ассоциативную законченность.

Разные уровни текста связаны у Бродского отношениями аналогии, но эта аналогия условна, неоднозначна, смещена. Смещенность выражается в том, что один уровень не только отражает другой, но фабульно его дополняет: сообщение о *ночлеге* ставит точку в *львином* сюжете, но располагается оно в рамках внеположного ему комментария. Условность сказывается в системе семантических сдвигов, обращающих *тепло* в *снег*, *дождь* в *потоп*, *грозный лик* в *чудище* и подчеркивающих неполноту соответствия льва и ты. Неоднозначность обусловлена невозможностью прямого наложения «чудесного» образного ряда на «детерминистический» комментарий. Частичная аналогия делает уровни высказывания равноправными в рамках целого.

<sup>1425</sup> Разумовская А.Г. Сотворение «фонтанного мифа» в творчестве Иосифа Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – С. 107-127.

<sup>1426</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. – С. 498.

Обозначенная комплементарность обнаруживается и в организации нарративного времени. В рамках львиного сюжета оно достаточно последовательно выражено в настоящем времени изъявительного наклонения (*спускается вечер – общество убегает – дождь моросит*), что мотивируется развертыванием сверхъестественного видения: речевой акт нацелен на чудо, которое происходит здесь и сейчас (дополнительный семантический показатель: *и вот наконец*). Однако презенс этот дважды нарушается: стремительностью чуда (вызывающей смещение фаз глагольного действия: *окружают <...> перепрыгнув, начинают носиться*) и его сверхъестественной ахронностью (вбирающей в настоящее прошлое: *пересохла уста и горлань проржавела*, и антиципирующей будущее: *и мыслящий трезво / назовет*). Комментарий, напротив, насквозь профетичен и организован главным образом в будущем времени изъявительного наклонения (*ты не будешь любим – тебя воскресит компания чудищ*): львиный сюжет мыслится как некий образец, который может быть спроецирован на еще не состоявшееся событие. Вторжение настоящего времени в такой контекст (*возвращаются*) – это возврат в панхронность видения, самозамыкание текста структур на повторное проживание чуда.

Отсутствие текстуально выраженного субъекта речи определенным образом организует читательское восприятие. С одной стороны, увиденное изнутри лирическое событие создает эффект непосредственного читательского погружения в переживание чудесного. С другой – обращенный за пределы этого события комментарий делает возможным отождествление читателя с текстовым адресатом. Отказ лирического субъекта от самообнаружения релятивизирует референциальную отнесенность лирического открытия, заставляя читателя соотнести свое ощущение чуда с его объективным метафорическим истолкованием. В заданной таким образом системе координат субъектом коммуникативного акта оказывается тот, кто фактически произносит слово, – читатель.

Взаимодополнительность разных сегментов текста открывает особые возможности для диалога автора и читателя. Структура эмблемы выступает формой, позволяющей отказаться от «готового» смысла, но при этом заявить границы интерпретативной адекватности, раскрепостить интуицию, но при этом организовать ее движение в рамках структуры, жестко заданной рефлексивным усилием. Для Бродского это важный принцип, нашедший реализацию не только в «Фонтане», но и в ряде других стихотворений, в частности, в «Подсвечнике» (1968):

Сатир, покинув бронзовый ручей,  
сжимает канделябр на шесть свечей,  
как вещь, принадлежащую ему.  
Но, как сурово утверждает опись,  
он сам принадлежит ему. Увы,  
все виды обладанья таковы.  
Сатир – не исключенье. Посему  
в его мошонке зеленеет окись.

Фантазия подчеркивает явь.  
А было так: он перебрался вплавь  
через поток, в чьем зеркале давно  
шестью ветвями дерево шумело.  
Он обнял ствол. Но ствол принадлежал  
земле. А за спиной уничтожал  
следы поток. Просвечивало дно.  
И где-то щебетала Филомела.

Еще один продлись все это миг,  
сатир бы одиночество постиг,  
ручьям свою ненужность и земле;  
но в то мгновенье мысль его ослабла.  
Стемнело. Но из каждого угла  
«Не умер» повторяли зеркала.  
Подсвечник воцарился на столе,  
пленяя завершенностью ансамбля.

Нас ждет не смерть, а новая среда.  
От фотографий бронзовых вреда  
сатиру нет. Шагнув за Рубикон,  
он затвердел от пейс до гениталий.  
Наверно, тем искусство и берет,  
что только уточняет, а не врет,  
поскольку основной его закон,  
бесспорно, независимость деталей.

Зажжем же свечи. Полно говорить,  
что нужно чей-то сумрак озарить.  
Никто из нас другим не властелин,  
хотя поползновения зловещи.  
Не мне тебя, красавица, обнять.  
И не тебе, в слезах, меня пенять;  
поскольку заливает стеарин  
не мысли о вещах, но сами вещи (II, 240-241).

Стихотворение это, как представляется, интертекстуально соотнесено с целым рядом образов поздней поэзии А.Ахматовой. Одной из таких отсылок является образ подсвечника (у Ахматовой – семисвечника) в цикле «Полночные стихи» и «Поэме без героя». Свечи в этих текстах, как отмечает E. Erdman-Pandžić, «принадлежат к ритуалу заклания», «служат выражению поиска идеала и контакта с трансцендентным»<sup>1427</sup>. Более близка Бродскому, однако, не символика ритуала, но библейская аллюзия: соотношение меноры с образом миндального дерева в «Исходе» (Исх. 37, 17-24) и

---

<sup>1427</sup> Erdman-Pandžić E. von. «Poema bez heroja» von Anna Akhmatova. Variantenedition und Interpretation von Symbolstrukturen. – Köln; Wien: Böhlau, 1987. – S. 57-58.

образ подсвечника в притчевом ряду Нагорной проповеди: «И зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме» (Мф. 5, 15). Стихотворение Бродского в таком контексте прочитывается как текст об объективированной духовности (*свет*), по отношению к которой человек – только хранитель (*подсвечник*).

Образ *сатиры* в «Подсвечнике» Бродского мотивирован «фавническим» контекстом «Поэмы без героя». Одной из его составляющих является маскарадное «козлование», связанное с меной знаков и манифестацией бестиального в человеке: «Фонтанный Грот из Шереметевского Сада (уничт<оженный> в ... году), очевидно, не первый раз возникает в бреде, и оттуда фавн приносит (L'argès midî и т. д.) Козлоногую»<sup>1428</sup>. В этом последнем случае образ *фавна* сосредоточивает в себе разлитую в «Поэме» атмосферу любовного томления и связанную с ним тему неминуемой расплаты.

Акцентирование образа *сатиры* в стихотворении Бродского делает необходимой отсылку к философскому контексту. В «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше *сатир* воплощает представление о «дионисийски иступленном человеке», соединившем в себе «бога и козла»<sup>1429</sup>. Мыслимый как посредник между миром явлений и миров вещей-в-себе, *сатир* для Ницше есть одновременно и художник, и произведение<sup>1430</sup>. Образное решение подсвечника – *Сатир, покинув бронзовый ручей, / сжимает канделябр на шесть свечей* – также может быть расшифровано в дионисийском круге ассоциаций. По Вяч. Иванову, в основе дионисийства лежит вера в зиждительную силу «вечно обновляющейся страстной смерти и божественного восстания из гроба»; в ритуальном аспекте с этими представлениями связан определенный символический ряд: «Дионис – “лоза” (klymatis), “столп” (stylos), “светоч” (pyreupion), он же и “тирс”». Сатир как «мист» Диониса есть «тирсоносец», держатель «жезла-ветви-копья-светоча»<sup>1431</sup>. Отсюда в «Подсвечнике» мотивы *смерти-метаморфозы и мрака*, который *нужно озарить*; отсюда же – закономерность ассоциативной связи дионисийского (*сатир*) и библейского (*семисвечник*): «Отрицание зла, противоположение ему свободы есть в дионисийском античном идеале черта христиански-новозаветная»<sup>1432</sup>.

Страстное стремление к *дереву с шестью ветвями* имплицитно античный сюжет о преследуемой нимфе; однако, вопреки мифу (Пан и Сиринга), *сатир* в «Подсвечнике» сжимает не тростник, а *лавр* (из мифа о Дафне и Аполлоне). Логика смены также мотивирована ахматовским контекстом. В статье Н.Недоброво об Ахматовой миф об Аполлоне и Дафне актуализируется в связи с характеристикой ахматовской поэзии, в которой любовь, являясь «творческим приемом проникновения в человека», утоляется «оскорбительным для обыкновенного сердца образом» – созданием

<sup>1428</sup> Ахматова А. А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Эллис Лак, 1998-2002. – Т. III. – С. 216.

<sup>1429</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: Предисловие к Рихарду Вагнеру. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 39.

<sup>1430</sup> Там же, С. 98, 56.

<sup>1431</sup> Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 57, 107-108.

<sup>1432</sup> Там же, С. 56.



текста. Именно в этой связи представляется возможным вспомнить «... Аполлона, несчастного влюбленного бога и поэта, вспомнить, как он преследовал Дафну и как, наконец, достигнутая, она обернулась лавром – только венком славы»<sup>1433</sup>.

Текст, обозначающий диалектику самоидентификации и овеществления, страсти и саморастраты, вечности искусства и смертности творца, выстраивается на контрасте «материала» и «формы» в образе сатира, держащего дерево-«пламенник». Несводимые реальности «яви» и «фантазии», телесного бытия и «бронзового» инобытия сопряжены с помощью «эмблематического» сознания, многократно опосредующего слово и образ, буквальный и иносказательный смыслы. В полном соответствии с художественной логикой барокко предмет оказывается отправной точкой для моделирования нравоучительного, этически обязывающего сюжета, в тексте Бродского выстраивающегося в духе аутодидактизма.

Трансформация желания радикально объективирует, «овеществляет» творческое «я»; переход от неконтролируемого порыва к рефлексивной оценке его последствий переносит субъекта в «зеркальный», «фотографический» мир абсолютной обозримости и абсолютной же несвободы. «Завершенность ансамбля», совершенная выявленность сценария самоосуществления покупаются «независимостью деталей», «окисью» и «стеарином», заливающим и вещи, и самое жизнь. Пластическая наглядность и акцентированность сюжетных деталей отражены в афористически заостренных формулах, сопровождающих каждый значимый сюжетный поворот.

Поэтика Д.Бобышева базируется на предпосылках, схожих с предпосылками И.Бродского, но отличается совершенно иными решениями. Так, стремление к единству предмета изображения в двух близких художественных системах приводит к антиномически сопряженным результатам: у Бродского – к семантизации всех аспектов предметности, у Бобышева – к подчеркиванию фиктивности всякой наглядности.

Суть отличий хорошо выражает стихотворение Д. Бобышева «Медь, олово, свинец» (1962):

Хоть медью отрави, хоть медом  
отравленным наведайся в груди,  
хоть изувечь, а под огромным сводом  
гармонии отведашь – награди.

Приплелся я к тебе, о Стоголосьй,  
по бездорожью ноги сбив, Твой сын.  
И жилы мне сгрызает, струны, лозы  
конек твой золотистый – клавесин.

Он тихие фонарики развесил,

---

<sup>1433</sup> Недоброво Н. В. Анна Ахматова // Найман А. Г. Рассказы об Анне Ахматовой: Из книги «Конец первой половины XX века». – М.: Худож. лит., 1989. – С. 248, 250-251.

звонки твои, гудочки раздали,  
он тихую передо мной развернул  
такую глубь, что я с последних сил:

– Да, Ласковый, дай, Грозный, муку, –  
вскричал, - но покажи устройство горл,  
дающих мед и медь пустому звуку.  
Гармонии отведасть я пришел.

А над молчаньем – оловянно-медный  
заклепанный в оковах ураган.  
Он просыпается, рычит, грозит и медлит...  
Ну так скорей сжирай меня, орган!

Я жизнь прерву и в музыку низрину:  
о жилами ожги, исполосуй!  
А вышел Ты, узнал меня и зримо  
лицом повел, как молвил: – Поцелуй!

И голос дал, и глаз, и в руку биту  
свинцовую для верности вложил,  
и – слышу: – Ты Мне службу с послужил,  
когда партиту бы сыграть тебе, партиту.<sup>1434</sup>

Стержневой принцип этого текста – апофатика, изображение предмета в несогласуемом наборе признаков, делающих заведомо невозможным его восприятие как зримого целого. Основным тропом в тексте выступает катахреза, если соотносить с этим термином семантическую гетерогенность частей и противоречивость целого<sup>1435</sup>.

Одна и та же сущность в смешиваемом контексте стихотворения может представлять в различных наборах атрибутов и функций, которые друг с другом никак не согласуются. В контексте акцент стоит только на архисеме, дифференцирующие признаки второстепенны и сиюминутны: *сгрызаемые* музыкой *жилы* поэтому есть вместе с тем и *лозы*, и *струны*: одна ситуация (жертвоприношение) встроена в другую (познание тайн мастерства), а та – в третью (взрачивание таланта).

Многоплановая, не вмещаемая в конечные определения сущность может быть отражена только в наборе мгновенных и условных идентификаций. Адресат текста – это одновременно орган (*сжирай меня, орган*), органный мастер (*покажи устройство горл*), дух музыки (*закованный в оковах ураган*) и сам Бог (*А вышел Ты*), в связи с чем субъект речи контекстуально идентифицируется как «слушатель», «ученик», «неофит», и, наконец, – *Сын*. Прием эмфазы, мгновенного сужения значения<sup>1436</sup>, дополня-

<sup>1434</sup> Бобышев Д. Зияния. – Paris: YMCA-Press, 1979. – С. 7.

<sup>1435</sup> Смирнов И.П. Катахреза // Russian Literature. – 1986. – Vol. XIX. – P. 57.

<sup>1436</sup> Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 302.

ется оксюморон: отсутствие структурных связей внутри осмысляемого предмета соотносится с противоречивостью его пространственно-временного развертывания. Искомый учеником *мед* оказывается *отравленным*, *тихая глубь* скрывает *ураган*, *ласка* соотносится с *мукой* и т.п.

Неслучайность катахрезы в поэтике Бобышева подтверждается обращением к другим текстам, в частности, к циклу «Из глубины» (1973-1976)<sup>1437</sup>. Так же, как и в разобранный выше тексте, единство архисем в тропе отнюдь не предполагает согласованности остальных семантических компонентов. Так, ключевой образ сердцевины бытия предстает в наборе конкретизаций, связанных конфликтными отношениями. Это *катастрофическая сфера* и *центр ядра* (точка – сфера), *гвоздь существованья* и *кромешная точка* (структура – принцип). В этой связи неустойчивыми и обратимыми оказываются два типа отношений: абстрактное / конкретное и буквальное / переносное. Бобышев стремится к максимально наглядному представлению отвлеченного, к чувственному постижению того, что по своей природе зрению недоступно. Так *глубь* бытия оказывается *ороговевающей* и *одревеневшей*, а *кость* земного ядра – *вселенской* и *мозговой*.

Если катахреза показывает невозможность воплощения бесконечной сущности в конечном образе, то аллегория утверждает вероятность приближения к ней через ряд несовершенных подобий. В стихотворении «Перо и кисть» (1978)<sup>1438</sup> семантическая основа – аллегорическая. Аллегория предполагает лишь структурное тождество между мыслью и образом<sup>1439</sup>, в тексте она воплощена в образе «щепоти»-троеперстия. Жест, репрезентирующий триипостасность Бога, у Бобышева соотносим также с координацией пальцев при творческой, писательской или художественной, работе: «Но – чуть – и троеперстие разъято. / Меж двух уже зияние (гиата) /<...>/ Орудие художества, пароль /еще не выбрав: кисть или перо».

Аллегорический по сути образ «щепоти» получает тем самым дополнительную и отнюдь не аллегорическую конкретизацию. В тексте заявлена попытка вторичного осмысления мотивации образа. Возникает открытый метонимический ряд: троеперстие – *щепоть от Бога*, лицо – *черепное яйцо*, крестное знамение – возможность его *осолить*. Образ щепоти вводится в широкий круг библейских ассоциаций (*яйцо*, *соль*). Рост ассоциативного контекста происходит и в другом направлении: *перо и кисть* расширяют круг своих значений, выступая воплощением авторского видения (*кисть – пристальна*, *перо – зорко*), эмоционального заряда (*кисть* пишет *хмельно и терпко*), созидательного порыва (*кисть – быстротечна*). Метафорический эпитет создает второй план для аллегии, открывает простор для постоянной переструктуризации ее содержания.

Балансирование между стремлением к однозначности (аллегория) и многозначности (катахреза) имеет много вариантов и, в частности, определяет predisposedность Бобышева к эмблематике, где задан-

<sup>1437</sup> Бобышев Д. Зияния. – Paris: YMCA-Press, 1979. – С. 140-142.

<sup>1438</sup> Бобышев Д. Русские терцины и другие стихотворения. – СПб.: Всемирное слово, 1992. – С. 8-9.

<sup>1439</sup> Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования поэтического языка // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – С. 429.

ность смысла отнюдь не исключает «"химизма" глубинных словесных реакций»<sup>1440</sup>. Показательный пример – вариации на темы средневекового бестиария, «Звери св. Антония»<sup>1441</sup>, где каждый образ – персонификация духовного соблазна<sup>1442</sup>. Апеллируя к эмблематической традиции, поэт не столько переосмысливает ее содержание, сколько меняет иерархию «готовых» значений в расчете на извлечение морального урока. Так, открывающийся поначалу как символ невинности, бобышевский *единорог* оказывается эмблемой *похоти* и, в полном соответствии с одним из возможных истолкований, – обозначением беса-искусителя<sup>1443</sup>. Близок по логике и опыт расшифровки имен архангелов в цикле «Ангелы и силы» (1981-1985)<sup>1444</sup>. Архангел Гавриил, имя которого расшифровывается как «Бог победит», оказывается у поэта тождеством *вести и сути*, единством намерения и исполнения, своего рода репрезентацией идеи всемогущества. Образ-эмблема обладает здесь фиксированным содержанием и служит образом-образцом, воплощает этическую норму.

Художественные практики Д.Бобышева и И.Бродского объединяет общее качество – новое понимание художественной мотивировки. Суть его состоит в том, что образ должен быть одновременно замкнутым и допускающим бесконечную детализацию, сочетающим заданность и импровизационность. И для одного, и для другого поэта создание образной структуры, отвечающей этим принципам, оказалось связано с актуализацией опыта барокко.

«Барочность» современной литературы – весьма популярная идея, вписывающаяся в свойственную XX веку «специфическую логику самосознания, неотделимую от переживания утраты традиции»<sup>1445</sup>. «Смещение вещей и знаков», «субъективные перемещения обозначаемых предметов из одних гнезд в другие», введенные «прямо в корпус произведения указания на то, как оно построено», служат основанием для сближения барокко и авангарда<sup>1446</sup>. Немало типологически сходного объединяет барокко и с «постмодернизмом»: это и восприятие мира как текста, и тяготение к хаотизации и фрагментированию формы, и акцент на парадоксальности, неоднозначности высказывания, смысловом и пластическом диссонансе<sup>1447</sup>.

Универсализация сходств и пренебрежение различиями в такого рода сближениях – явление закономерное. Барокко – наглядный образ расхож-

<sup>1440</sup> Кривулин В. «Словесность – родина и ваша и моя...» // Звезда. – 1996. – №4. – С. 4.

<sup>1441</sup> Бобышев Д. Полнота всего. – СПб.: ИКФ «Водолей», 1992. – С. 114-135.

<sup>1442</sup> Крейд В. Бестиарий Д. Бобышева и М. Шемякина // Новый журнал. – 1990. – № 181. – С. 394.

<sup>1443</sup> См., напр.: Белова О.В. Славянский бестиарий. – М.: Индрик, 2001. – С. 100.

<sup>1444</sup> Бобышев Д. Русские терцины и другие стихотворения. – СПб.: Всемирное слово, 1992. – С. 24-30.

<sup>1445</sup> Надъярных М. Изобретение традиции, или метаморфозы барокко и классицизма // Вопросы литературы. – 1999. – №4. – С. 78.

<sup>1446</sup> Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1979, С. 335-361.; ср. также: Барокко в авангарде – авангард в барокко: тез. конф. – М.: ИМЛИ, 1993. – 56 с.

<sup>1447</sup> Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3-х кн. – Кн. 3: В конце века (1960-1980-е годы). – М.: Эдиториал-УРСС, 2001. – С. 12.

дения слов и вещей, переосмысления оснований знаковости. Это в большей степени, нежели что-либо другое, делает его близким неклассическому художественному сознанию. Фундаментальная идея барокко – идея искаженной истины, которую нельзя постичь иначе, нежели в отражении: для барокко «оптимальное решение состояло в полной замене избранного материала другим, который имел с ним соответствия, формальные или семантические, как-то перекликался с ним, отражал его»<sup>1448</sup>.

Косвенная подача материала облекалась в форму максимальной достоверности: «Самой характерной чертой искусства барокко на уровне плана содержания является транспонирование рационального, уموпостигаемого в визуально осязаемое, наглядное»<sup>1449</sup>. Существенным моментом такого воплощения была интерпретативная наполненность идеи, пропущенной сквозь механизмы обыденного сознания, вмещенность не только содержания, но и самой ее структуры в конкретный образ: «Эстетизация философского переживания <...> рождала новое мироощущение, и художественная реальность открывалась умозрением без конца»<sup>1450</sup>.

«Распад восприятия», неспособность субъекта осмыслить собственный эмоциональный опыт (Т.С. Элиот) актуализировали для барокко сближение креативности с медитацией. Медитация предполагала изолированное созерцание предмета, причащение его бытию, сосредоточенное вживание в его смысл. Будучи перенесена из религиозной сферы в художественную, она стала важным фактором формообразования, оказалась соотнесена с систематизацией данных интуиции: «Принцип отчужденного созерцания ... делает возможным более полное осмысление и охват личных переживаний», ибо позволяет освободить чувственность «от пространственно-временных законов <...> и сочетать ее с систематичностью, которая присуща аналитическому мышлению»<sup>1451</sup>. Реализация этого принципа обусловила появление двух особых когнитивных форм – *кончетти* и *эмблемы*.

Специфической формой устремленности к абсолютно ценному в барокко была жажда обнаруживать скрытые взаимосвязи явлений, атрибутируя смысл заведомо алогичному и иррациональному: «На кризис сходства барокко реагирует его симуляцией. Сходство <...> должно подвергнуться ”доказательству путем сравнения” по объективным критериям»<sup>1452</sup>. Стремление вопреки очевидности утверждать законосообразность бытия санкционировало переосмысление основных ценностей риторической культуры.

Если в основе риторики как подхода к обобщению действительности лежала «коренная рационалистическая установка на исчерпание предмета

---

<sup>1448</sup> Софронова Л. А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 78.

<sup>1449</sup> Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. – Вып. 1. Барокко. Литература. Литературоведение. – Тарту: Тарт. гос. ун-т, 1976. – С. 141.

<sup>1450</sup> Макуренкова С.А. Джон Данн: поэтика и риторика. – М.: Академия, 1994. – С. 9.

<sup>1451</sup> Карумидзе З.Л. Феномен остроумия в поэзии Джона Донна: Дис. ... канд. филол. наук. – Тбилиси, 1984. – С. 91.

<sup>1452</sup> Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического. – СПб.: Академический проект, 2001. – С. 87.

через вычленение и систематизацию его логических аспектов»<sup>1453</sup>, то барочная комбинаторика выстраивалась на игре этими аспектами, «в качестве основополагающего принципа выдвигая ”согласное несогласие” или “несогласное согласие”, <...> сопряжение несоизмеримых и далеко отстоящих друг от друга вещей и понятий»<sup>1454</sup>. С этой тенденцией в поэтике барокко связывается специфический динамизм метафоры-кончетто, стремление поэта «создать <...> многократную ассоциативную связанность понятий ... путем внезапного обращения и варьирования» разных сторон осмысляемого предмета<sup>1455</sup>.

Не менее значимым, нежели обнаружение связей несходного, было для барокко семантическое перекодирование сообщения. Истина должна была быть явлена во всех доступных вариантах, в равной мере апеллировать и к чувству, и к разуму. Реализовывать эту задачу в искусстве барокко была призвана эмблема. «Эмблематический тип мышления основан на неоплатоническом взгляде на мир, согласно которому видимая реальность – это система знаков, символов, прочтение и расшифровка которых ведут к постижению духовного, вечного, нормативно-ценностного, истинного»<sup>1456</sup>.

Наглядно воплощая барочную идею об опосредованном характере связи означающего и означаемого, эмблема представляет собой особую «третью действительность», где «нет ни человека как такового, ни действительности как таковой, но есть образ-образец с характерной двуслойностью реальной экзистенциальной ситуации <...> и морального должествования»<sup>1457</sup>. Характеризующее эмблему «соотнесение одного означающего с двумя означаемыми (изображение и слово) ... в единой структуре»<sup>1458</sup> и связанное с этим «осциллирование» смысла между «изображением, надписью и подписью»<sup>1459</sup> актуализировали ситуацию нравственного выбора, было призвано переводить моральную истину в поступок.

Противопоставленные в барокко как наглядно явленное «общее место» и «остроумное примирение крайностей»<sup>1460</sup>, эмблема и кончетто в неомодернизме оказались разведены по иному основанию. Синтез метафоры и синекдохи или метафоры и катахрезы, типологически сопоставимый с кончетто, – это случай переноса всей полноты связей с одного явления на другое, призванный сделать наглядным каждый шаг

<sup>1453</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 163.

<sup>1454</sup> Сазонова Л.Н. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII века). – М.: Наука, 1991. – С. 57.

<sup>1455</sup> Карумидзе З.Л. Указ. соч., С. 43.

<sup>1456</sup> Сазонова Л.Н. Указ. соч., С. 86.

<sup>1457</sup> Михайлов А.В. Время и безвременье в поэзии немецкого барокко // Рембрандт: Художественная культура Западной Европы XVII века. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1970. – С. 204.

<sup>1458</sup> Софронова Л. А. Изучение эмблемы в польском литературоведении // Советское славяноведение. – 1975. – №3. – С. 119.

<sup>1459</sup> Морозов А. А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко: историко-культурные проблемы эпохи. – М.: Наука, 1969. – С.22.

<sup>1460</sup> Половинкина О. Эмблема против кончетто: Герберт против Донна // Вопросы литературы. – 2006. – №5. – С.226.

смыслопорождения. Семантическое раздробление текста на изобразительный и комментирующий сегменты, лишенные очевидной связи, близкое к эмблеме, актуализирует эффект загадки, раскрепощает ассоциативное мышление. И в том и в другом случае налицо отказ поэта от избытка авторского видения, от трансцендентной тексту «готовой» истины, которую остается только пассивно усвоить. Опыт барочного «остроумия», таким образом, оказывается для неомодернизма формой преодоления авторитарного «монологизма», а вместе с тем – образцом для «собирания» и структурирования разнокачественного и противоречивого опыта.

Начало 1980-х гг. оказалось сопряжено с рядом изменений в принципах диалога с читателем. Логика этих сдвигов естественнее всего прочитывается на фоне того, что считалось нормой для 1970-х гг. О. Седакова, реконструируя контекст этой эпохи, прежде всего указывает на ограниченность круга читателей: «Выбирает ли вещь себе аудиторию и сама строит своего адресата – или наоборот, из обращенности к кому-то, к внутреннему “ты”, вырастает вся ее содержательность и пластика – так или иначе, поэзия 70-х годов оказалась в литературной ситуации, где стихи идут к равному, к известному в лицо, <...> к “себе и к Богу”, как называла это Е. Шварц. <...> Эта ситуация, родная и плодотворная для поэзии, <...> воспринималась, однако, как вынужденная и ущербная: даже сами авторы где-то там, вдали, все ждали “встречи с читателем”, то есть законного типографского издания»<sup>1461</sup>.

М. Айзенберг, давая близкую оценку, акцентирует в этой ситуации мотив ответственности: «Есть ответственность, от которой автора освобождало подполье: ответственность перед редактором и криво толками враждебного прочтения. Но эта свобода с лихвой компенсировалась ответственностью перед читателем-соавтором. Такой “штучный” читатель был незаменим <...> Он доверял автору, охотно шел на совместный эксперимент, и в таких условиях даже очень герметический художественный опыт имел некоторый резонанс. Но понятия “публика”, “публичность” к такому контакту с читателем совершенно неприменимы»<sup>1462</sup>.

Тем не менее установка на взаимное доверие внутри этого «закрытого» диалогического поля обнаружила внутреннее противоречие. О нем ретроспективно писал в своих публикациях 1990-х гг. В. Кривулин. Автор, ориентируя читателя на глубоко личностное прочтение произведения, одновременно предлагал жестко структурированный путь к обретению нового понимания мира; и, постулируя «открытость» сознания, де-факто позиционировал свое видение как единственно возможное: «Читателю-радикалу предлагается строго заданный, определенный эмоционально-смысловой ключ прочтения» текста, читатель начинает казаться «метафизическим двойником», «тенью», способной «пережить

<sup>1461</sup> Седакова О. Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. – 1990. – №2. – С. 259-260.

<sup>1462</sup> Айзенберг М. К определению подполья // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Baltrus, Новое издательство, 2005. – С. 63.

встречу с книгой как нравственно-языковую душевную революцию»<sup>1463</sup>.

Прямота и «аутодидактизм» такой позиции для В. Кривулина оказываются пунктом отталкивания. «Процесс замещения смысла на знак, на эмблему смысла» в поэзии 1980-1990-х требует иных риторических моделей: «Мне бы хотелось существовать в контексте такой поэтики, которая бы “мерцала” на грани абсолютного непонимания и мучительной наполненности смыслом, который невозможно извратить»<sup>1464</sup>.

Середина 1980-х гг. оказалась в этой связи переломной: условия художественного синтеза стали другими, иными стали и принципы диалога. Новый «*этнос текста*», по выражению А. Драгомощенко, предполагал, что текст – это «пучок жестов», направляющих чтение; его смысл не закреплен раз и навсегда, но возникает в «поэтическом поле», в пространстве взаимодействия автора и читателя<sup>1465</sup>. Новый текст не «герметичен», а «герменевтичен», в нем существенны «скорость, динамичность, включение в сознание читателя максимального количества связей», а вместе с тем – наличие «”негативного” узора дисконтинуума», способного «взломать систему ожидания как на семантическом уровне, так и на уровне ритмико-энергетической организации»<sup>1466</sup>.

Восприятие такого текста, понятое как «скольжение в упругом пространстве предельности вещей»<sup>1467</sup>, сместило акценты в наборе представлений об успешной коммуникации. Существенной оказалась не определенность смыслового итога, пусть и построенная на нелинейной связи вещей, а насыщенность предположительным и нерешенным. «Писатель, – констатировал А. Степанов, – все больше отказывается от передачи читателю готового нормативного продукта»; при этом «вопросительность, гипотетичность – это как бы стропила, один конец которых уходит ввысь, другой ложится на плечи читателя»<sup>1468</sup>. Закономерно, что важнейшим маркером качества текста оказывается в этой связи заложенный в нем «*импульс непонимания*»<sup>1469</sup>.

Стремление понять, «как преодолеть безмерное одиночество поэтического текста, когда он остается один на один с читателем»<sup>1470</sup>, приводило писателей к несхожим решениям. Общая установка на «свободу читателя» в разных контекстах прочитывалась по-разному. Одна из крайних версий предполагала, как писал В. Кривулин, что «произведение уподобляется машине <...> или, лучше, игровому автомату, с которым

<sup>1463</sup> Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-балтийский информационный центр «БЛИЦ», 1998. – С. 206-207.

<sup>1464</sup> Кривулин В. «Маска, которая срослась с лицом» // Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. – СПб.: Звезда, 1997. – С. 179.

<sup>1465</sup> Споры о поэзии Алексея Парщикова // Часы. – 1987. – №68. – С. 283.

<sup>1466</sup> Там же, С. 287.

<sup>1467</sup> Малявин В. К поэтике трюизма // Часы. – 1988. – № 74. – С. 247.

<sup>1468</sup> Степанов А. Концептуальная вариация на заданную тему: проза Михаила Берга // Обводный канал. – 1983. – №4. – С. 238.

<sup>1469</sup> Драгомощенко А. В поле слова // Часы. – 1986. – № 63. – С. 219.

<sup>1470</sup> Юсфин А. Невидимая часть айсберга (о нефиксируемой части поэтического текста) // Часы. – 1988. – № 74. – С.277.



можно поиграть, усвоив правила»; автор в таком контексте – «инженер-наладчик», «мужественно изготавливающий вещи, абсолютно не годные ни для какого употребления»<sup>1471</sup>.

Противоположная версия была ориентирована не на фрустрацию читателя, а на его вовлечение в «драму удовольствия». В «новой поэзии», писал А. Парщиков, «Рай – среда бесцельной изменчивости – требует другого типа сотворчества, чем тип сознания, находящийся в условиях заниженного уровня человеческих ценностей. Драма удовольствия сложнее драмы страданий»<sup>1472</sup>. Цель поэзии – утвердить «ощущение» как «сеть интуиции», создать мир, где «пространства представляют каналы наших коммуникаций, дают, как на радиоплате, рисунок нашего общения»<sup>1473</sup>.

Возникновение полюсов художественной практики, предполагавших разные механизмы преодоления «дисконтинуальности» текста, закономерным образом привело к тому, что и возможности критики тоже стали интерпретироваться полярно.

Один из полюсов был обозначен С. Летовым: «Критик теперь как бы оказывается лицом к лицу с вещью в себе. Анализ в этой ситуации возможен в виде разложения сознания *самого познающего субъекта* на взаимно соотнесенные <...> составляющие, организованные по принципу дополнения или контраста. <...> Вследствие затрудненности объективации основными впечатлениями ... в результате восприятия такого искусства становятся смятение, недоумение и *молчание*»<sup>1474</sup>. Другой полюс охарактеризован О. Владимировым: «Критик – это, прежде всего, гид. Гид, который организует пространство текста, прокладывает путь для читателя, который не понимает, с чем он имеет дело: перед ним хаос, лес, лабиринт»; существенно, что новая поэзия исключает привычную «структуралистику»; здесь более важна «стихия ассоциаций», готовность «создать произведение, опережающее поэта», «написать стихотворение», которое он сам «напишет только завтра»<sup>1475</sup>.

Балансирование критики между «откликом» и «онемением» закономерным образом поставило вопрос о том, что, если не структура текста, может выступать ключом к его пониманию. Самый характерный ответ – *интонация*. В новой литературе, как заметил М. Берг, «интонация, более чем когда-либо, является позвоночником сказанного»<sup>1476</sup>. Позволяя уйти от «всезнающего» авторского сознания, она как инструмент реализации замысла «дополняет смысл, восстанавливает пропущенные, случайно или намеренно затемненные слова»<sup>1477</sup>. А. Юсфин, характеризуя современную

---

<sup>1471</sup> Бутырин К., Кривулин В. Разговор о творчестве А. Бартова // Обводный канал. – 1983. – №5. – С. 153-154.

<sup>1472</sup> Парщиков А. Новая поэзия среди нас // Часы. – 1988. – № 74. – С. 256.

<sup>1473</sup> Там же, С. 258.

<sup>1474</sup> Летов С. Проблемы языка новой импровизационной музыки // Часы. – 1985. – №57. – С. 214.

<sup>1475</sup> Лабиринт (разговоры о поэзии А.Т. Драгомощенко // Часы. – 1983. – №41. – С. 179-180.

<sup>1476</sup> Берг М. Вербочная лестница.

URL: [http://www.mberg.net/vl\\_tri/](http://www.mberg.net/vl_tri/) (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>1477</sup> Степанов А. Концептуальная вариация на заданную тему: проза Михаила Берга // Обводный канал. – 1983. – №4. – С. 235.

лирику, указывал на «ножницы разночтений» между авторским исполнением текста и словами на бумаге, отмечая, что «написанное *перечеркивается* интонируемым», и призывая критику больше уделять внимание «паралингвистической надстройке», «*нефиксируемым компонентам поэтического текста*»<sup>1478</sup>. Об этом же в связи с оценкой творчества В. Высоцкого говорил и К. Бутырин: «Набранные типографским шрифтом, <...> его слова не воспринимаются, если не хуже: выглядят жалко на фоне даже средней литературы»<sup>1479</sup>.

Один из самых значимых образцов «*интонирования*» в поэзии 1980-х гг. – лирика А. Драгомощенко: «Интонация – предельно искренняя, и ты ей доверяешь. На этой интонации ... и держится убедительность верлибра А.Т.Д. <...> как поэта *странного* <...> среди рифмующих, строфирующих поэтов»<sup>1480</sup>. А. Драгомощенко в 1980-е – не только поэт, разрабатывающий радикальную, даже по меркам «другой» культуры, поэтическую практику, но и эссеист, обозначающий новые эстетические приоритеты, активно выступающий в роли культуртрегера. Важнейшие координаты творческой практики поэта 1970-1980-х гг. в этой связи – не только интуитивные «открытия», но и аспекты глубоко продуманной художественной программы, ориентированной на пересмотр метафизики «присутствия».

В эссе «О лишнем» обозначается жесткая оппозиция конечности и тотальности, репрезентации и не-бытия; при этом, поскольку с ее «негативными» компонентами оказывается сопряжено человеческое бытие, выбор делается не в пользу маркеров «присутствия»: «Привилегия точки “сейчас” в эпоху репрезентации, идентичности слова и вещи определяла проявление сущности ... как присутствие в этом “сейчас” <...> тогда как время представляло в этой классической метафизической перспективе как не-сейчас, как не-бытие, как не-истина»<sup>1481</sup>. Культура как «машина неуязвимой полноты» противопоставит «я» как «бреши, зазору»; эстетика «готового» высказывания – «паратаксису», «разрушению картины равновесия». Отказ от связки «репрезентация» – «тотальность» – «цельность» позволяет манифестировать поэтику разрыва: «Реальность состоит из дыр. Как речь из различия. Нескончаемых начал. Поэтому “поэзия – это уже всегда иное”»<sup>1482</sup>.

Детализации этой идеи посвящено эссе «Конспект-контекст» (1985): «Орнамент состоит из дыр или из перехода от одной пустоты к другой. Где находится различие между одной пустотой и другой?»<sup>1483</sup> Противопоставляя «означиванию» «расслоение», Драгомощенко акцентирует «странствие» высказывания как важнейший композиционный принцип: «поэзия дается в акте предвосхищения факта своей возможности». Эта констатация позволяет, в свою очередь, утверждать, что «поэзия – несовершенство *per se*», сама «несвершаемость», главным

<sup>1478</sup> Юсфин А. Невидимая часть айсберга (о нефиксируемой части поэтического текста) // Часы. – 1988. – № 74. – С. 279-280.

<sup>1479</sup> Мамонтов К. После Высоцкого // Обводный канал. – 1982. – №2. – С. 198.

<sup>1480</sup> Лабиринт (разговоры о поэзии А.Т. Драгомощенко) // Часы. – 1983. – №41. – С. 185.

<sup>1481</sup> Драгомощенко А. Описание. – СПб.: Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2000. – С. 345 (далее – «О»).

<sup>1482</sup> Там же, С. 347-348.

<sup>1483</sup> Драгомощенко Д. Тавтология. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 432.

оправданием которой оказывается «нескончаемое утверждение мысли, преодолевающей “порядок актуальной истины”, самое себя». «Орнамент» как «система дыр, прекращений» обозначает негацию – «не», «не-я» как главное «предписание зрению»: «Зрение – процесс запаздывания. Процесс, скорость которого не совпадает со скоростью понимания. “Увидеть – значит создать”»<sup>1484</sup>.

Еще один вариант смещения акцентов, связанный с отказом от метафизики «присутствия», предлагает эссе «Эротизм за-бывания» (1991), где память трактуется как «первописьмо», условие всякого порядка и структуриации – и личностной, и культурной. Вне памяти, по Драгомощенко, «не может произойти становление ни “я”, ни личности, ни самости, ни коллективного»; память – условие всякого повествовательного дискурса, но она же – «гарантия “реальности” означаемого»: «В границах такой логики структура знака недвусмысленно выражена прямой связью означаемого и означающего, где означаемое есть *память референта*»<sup>1485</sup>. Однако именно потому, что память эквивалентна культуре, выход из «топологии я-имени-имения», отказ от «акта власти» означает «за-бывание», преступление забывания, сознательную нацеленность на то, что «не имеет значения и следа, то, что является в собственном исчезновении»<sup>1486</sup>.

Отказ от репрезентации, «не-свершаемость», «за-бывание» провоцируют интерпретаторов поэзии Драгомощенко на абсолютизацию тех ее качеств, которые проблематизируют коммуникативность, обозначают «отслоение» слова от предмета. Один из самых последовательных на этом пути оказался М. Ямпольский, предложивший истолковывать поэтику Драгомощенко сквозь призму концепта «касание»: «Прикосновение по своей сути противоположно захвату, хватанию. <...> Хватание – это жест присвоения, в том числе вещи или места. Касание, *caresse*, не овладевает предметом, но скользит по нему», при этом точка *caresse* оказывается «не столько точкой контакта, сколько точкой, обозначающей “косвенность” прикосновения»<sup>1487</sup>.

Программа художественной рецепции, возникающая в текстах поэта, однако, не вполне соответствует таким «негативистским» рецептам; установка на тотальную гипотетичность референтного плана текста – скорее декларируемая задача, нежели реальность поэтики. Стихотворение выстраивается как неустойчивый баланс «ясного» и «темного», причем соотношение того и другого оказывается разным при первом чтении и перечитывании. Как справедливо указывал М. Молнар, «промежуток во времени между чтением и пониманием оказывается именно тем, *о чем* эти стихотворения, ибо это есть промежуток между языком и восприятием»<sup>1488</sup>. По-

---

<sup>1484</sup> Там же, С. 436, 433.

<sup>1485</sup> Драгомощенко А. Эротизм за-бывания // Митин журнал. – 1991. – №40. – С. 117.

<sup>1486</sup> Там же, С. 121.

<sup>1487</sup> Ямпольский М. Поэтика касания // Драгомощенко А. Описание. – СПб.: Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2000. – С. 364-365.

<sup>1488</sup> Молнар М. Странности описания. Поэзия Аркадия Драгомощенко  
URL: (<http://kolonna.mitin.com/archive/mj21/molnar.shtml>) (дата обращения: 12.03.2012).

пробуем типологизировать стратегии чтения, основываясь на анализе «Сентиментальной элегии»<sup>1489</sup>.

Первичное чтение, как справедливо указывает А. Скидан, акцентирует «стремительность переходов от одной модальности высказывания к другой», «скорость перемещения значений», «позию апорий»<sup>1490</sup>. Однако и в нем можно наметить линию, которая работает на эффект цельности, и линию, которая проблематизирует смысловую определенность.

На семантическом уровне главным средством растождествления образа оказываются многоступенчатые катахрестические конструкции, в которых постоянно смещается предметный фокус. Протяженная метафорическая синтагма дробится при восприятии на фрагменты, подвижность границ между которыми демонстрирует условность всякой семантизации. Характерный пример такого хода обнаруживается уже в начале «Элегии»:

«Что связует, скажи, в некий смысл нас, сводит с ума?»

Тьма

быстролетящего облака, след стекла, белизна.

Циферблата обод.

Величие смерти и ее же ничтожность,

парение мусора в раскаленном тумане стрекоз.

Финальная строка фрагмента наглядно демонстрирует переход от элемента, опознаваемого как прямая номинация предмета («парение мусора»), к детализированной номинации, проблематизирующей восприятие («парение мусора в раскаленном тумане»), и, наконец, к «перечеркнутой» номинации, снимающей всякую изобразительность («парение мусора в раскаленном тумане стрекоз»). Однако логика отрицания не отменяет первичного восприятия, лишь заключает его в скобки. Образный импульс, идущий от реальности, сохраняется, обеспечивая относительную определенность того «что», которое инспирирует высказывание. Эту мысль можно пояснить на другом примере:

И какое-то слово, словно слепок условия

мир раскрывает зеркально по оси вещества.

В этом случае метафорическая фраза тоже проблематизирована во всех пунктах перехода от одного номинативного ряда к другому, но тем не менее устойчивый, не вовлеченный в референтные трансформации каркас в тексте сохраняется («и какое-то слово <...> мир раскрывает»). При этом метафорические конкретизации, синтаксически данные как «обстоятельства», обозначают, в отличие от разобранных выше фрагмента, не сущностные признаки объекта («раскаленный туман стрекоз» – текстовая реальность), а производные, гипотетические.

<sup>1489</sup> Драгомощенко А. Описание. – СПб.: Издательский центр «Гуманитарная Академия», 2000. – С. 254-256.

<sup>1490</sup> Скидан А. АТД: возможность иного // Драгомощенко Д. Тавтология. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 5-7.

Существенно, что степень и характер отрицания изобразительности внутри фрагмента варьируются. С одной стороны, можно отметить установку на ее «снятие» за счет абстрактной метафоры («слово, словно слепок условия»), которая не несет в себе деструкции смысла (слепок ↔ эквивалент), но содержит лишь недоговоренность (какого «условия»?); с другой – налицо попытка разрушить метафору, одновременно актуализировав в ней разнопорядковые «как» («раскрывает зеркально» ↔ «раскрывает по оси»), и, следовательно, разные векторы образного прочтения («раскрыть зеркально» → раскрыть, подобно зеркалу; «раскрыть по оси» – раскрыть, выявив взаимоотраженность левого и правого).

Таким образом, стремление сохранить логический каркас стихотворения и «точечные» пункты определенности вступает в противоречие с центробежной и «аниконической» силой ассоциативного ряда. Этот конфликт создает самые разные модели смыслового диссонанса. Показательный пример – начало второй части «Элегии»:

Сказано «лампа», а скажется: «громы весны».   
Свет промолвится ломко и тотчас услышишь,   
как у карты невнятной на кухне мерцает сухой сельдерей,   
серебрясь хрипотцой сродни травам подводным запястья.

В основе этого сегмента – «закольцованность», многократное взаимное опосредование аудиального и визуального. Соотнесенность действия, связанного с произнесением («сказано»), и слова, соотнесенного со светом («лампа»), задает инерцию обмена признаками между полюсами значений: «свет» → «промолвится»; «услышишь» → «мерцает сельдерей»; «мерцает» → «серебрясь хрипотцой». Переход с уровня «слова» («сказано, а скажется») на уровень «реальности» («свет промолвится», «сельдерей мерцает») осложняется двояким образом: неопределенностью начальной фразы («сказано “лампа”, а скажется: “громы весны”»), в которой можно усмотреть и противопоставление (было сказано одно, но слышать надо иное), и «наслаивание» высказываний (сказано одно, и к этому добавится другое); и появлением нового метафорического хода, уводящего в воспоминание («сродни травам подводным запястья»: «серебристые» травы ↔ «серебристые» вены).

При этом, как и в приведенных выше фрагментах, здесь тоже можно обнаружить сегмент условной референтной «определенности»: «сухой сельдерей» «у карты невнятной на кухне» – сегмент, в орбиту которого попадают и другие элементы текста: «свет промолвится ломко», свет лампы мерцает. Более того, в контексте стихотворения и «громы весны», и «травы запястья» будут отсылать к «узлам» определенности, встраиваясь в некий пунктирно намеченный ситуативный ряд.

Фрагментация, но не отмена референции – характерная черта текста «Элегии», проявляющаяся даже там, где на первый план выступает производная, «поясняющая» метафорическая конструкция, как, например, в следующем сегменте:

Можно – «бессмысленно» – в сумраке призм,  
где прямые зимы вдруг взрываются льдом  
и безраздельным огнем его ветер колеблет  
и сыплет горстями.

Структурная основа этого сегмента – оксюморон («льдом <...> огня»), осложненный иррациональными сдвигами в эпитетах («прямая» зима – обозримая, бесконечная?; «безраздельный» огонь – всеобъемлющий, порождаемый только ветром?), сопряженностью разнокачественных действий («колеблет» огонь и «сыплет» горстями), встроенностью одной метафорической ситуации в другую (зимы в сумраке призм) → «зимы взрываются льдом» → «лед огнем колеблет ветер»), эллиптической формулой, открывающей предложение («можно – “бессмысленно” – в сумраке призм»). Однако и в этом случае оказывается возможно выделить формулы, допускающие рациональную дешифровку («сумрак призм») или «точечные», но наглядно представимые образы («взорванный лед»).

Средства создания семантической неопределенности в «Элегии» многообразны; помимо рассмотренных, это, в частности, еще нарушение логической связности и аграмматизм:

Колодцы, в полдень откуда звезды остры,  
Но книгой к чужому ветвась – и всегда остается возможность,  
песок  
и стоять.

Тенденция к сжатости трансформирует высказывание, обозначая в нем многовариантность прочтения. Так, фразу «всегда остается возможность, песок и стоять» можно прочесть как перечислительный ряд, утверждающий эквивалентность реалий поверх их семантических различий («возможность, песок, стоять»), а можно понять как эллиптическое предложение с пропусками между элементами, разделенными запятой («возможность [...], песок [...], стоять»). Важные семантические сдвиги появляются и в первой строке, где можно отметить замену направления предметных связей (где видны → «откуда» видны) и одного атрибута другим (видны → «остры»).

В работе М. Молнара появляется важное указание на то, что в текстах Драгомощенко «явно существует развитие линий мысли, хотя часто очень косвенное», причем в роли «осей смысла», с точки зрения исследователя, как правило, выступают существительные<sup>1491</sup>. Это справедливое замечание можно дополнить указанием на три обстоятельства.

Во-первых, в отдельных случаях связность может создаваться за счет вполне привычной детализации референтного ряда и появления фрагментарных описаний предметного мира:

---

<sup>1491</sup> Молнар М. Указ. соч.

<...> у карты невнятной на кухне мерцает сухой сельдерей,  
серебрясь хрипотцой сродни травам подводным запястья.

Кран сочится.

Но кофейные зерна в горсти уготовь к переходу  
в душистые пустоши пыли

Во-вторых, связность текста у Драгомощенко обеспечивают не только зоны прямой номинации, но и случаи лексического повтора («и книгой к чужому ветвась» → «когда книгой к чужому ветвась»), а также варьирования метафор («под стать пульса виткам, оплетающим русла сухие запястья» → «серебрясь хрипотцой сродни травам подводным запястья»).

Наконец, разнокачественные явления могут быть сближены в тексте за счет актуализации потенциальных сем:

Тьма быстролетящего облака, след стекла, белизна.

Циферблата обод

<...>

парение мусора в раскаленном тумане стрекоз.

(«облако» → сиюминутность, «стекло» → хрупкость, «циферблата обод» → сиюминутность, бренность, «туман стрекоз» → сиюминутность и хрупкость).

Чтение текстов Драгомощенко как линейный процесс заметно отличается от перечитывания и рефлексивного упорядочения воспринятого. То, что при сукцессивном восприятии представало как хаотическое «сплетение резонансов, отголосков, вибраций»<sup>1492</sup>, как «ландшафт, сведенный к фигуре речи»<sup>1493</sup>, при восприятии симультанном, допускающем возвраты и синтез, предстает как достаточно жестко упорядоченная ассоциативная структура. В «Сентиментальной элегии», в частности, можно выделить три смысловых плана текста: референтный, феноменологический и рефлексивный.

Референтный план связан с упомянутыми в тексте локусами. «Пейзажные» номинации отсылают к «прогулке»: «Прихоть прогулки. Волосы. Словно смех вдалеке», «в приближеньи к отечеству облаков, / отсекая глаза ото вспышек песка и деревьев», «лето шло, ничего не тая в синеве», «тьма быстролетящего облака», «песок и стоять». «Дом» связан со словообозначениями, указывающими на повседневные занятия: «будто бритвой скрести по щекам, / в полынье на стене отражаясь», «у карты невнятной на кухне мерцает сухой сельдерей», «кран сочится», «кофейные зерна в горсти уготовь к переходу в душистые пустоши пыли», «к сплетенной / неуязвимо воде обратись».

<sup>1492</sup> Скидан А. АТД: возможность иного // Драгомощенко Д. Тавтология. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С.6.

<sup>1493</sup> Поляковский В. [Рец. на кн.: А. Драгомощенко. На берегах исключенной реки. – М., 2005.] URL: <http://www.magazines.russ.ru/km/2006/2/po23-pr.html> (дата обращения: 3.06.2012).

Рефлексивный план текста – это прямые указания на проблемно-тематическое наполнение высказывания, связанное в «Элегии» с вопросами о смысле, подлинности реальности, сути вещей: «"Что связует, скажи, в некий смысл нас, сводит с ума?"», «Неуловима в образе зримом родина этих вещей. / Что за ними?», «и неизвестна природа заката опять, / средостений пространства его созидующих – / время? / тело? / память? / строка?»», «Что же тает в нас, или связует, ответ?»

Феноменологический план – это зоны текста, в которых впечатление и рефлексия многократно опосредуют друг друга, создавая ситуацию, когда «не существует господства какого бы то ни было <...> буквального уровня над уровнем метафорическим»<sup>1494</sup>. В этом случае текст строится как наложение ряда метафорических проекций друг на друга, как тотально релятивная смысловая среда, создаваемая исключительно системой перекрестных отсылок. Именно с этим уровнем соотносится неоднократно декларируемая поэтом установка на ревизию знака, на «возвращение сознания к пониманию мира как потока подвижности, текучести, метаморфозиса», когда «иерархическая структура репрезентации мира вынуждена уступать его пониманию как взаимодействию множества структур»<sup>1495</sup>.

Сопряжение по-разному устроенных планов высказывания делает и результаты рецепции не сводимыми к единому знаменателю: ясность и четкость проблемного полюса сменяются противоречивыми и неполными указаниями на лирическую ситуацию, а феноменологический план оказывается уже почти полностью «непрозрачным».

Поэзия А. Драгомощенко, обозначив принципиальный разрыв с рецептивными установками первого поколения «неофициальной» культуры, предложила радикально иной набор художественных ориентиров, который, как показала история поэзии середины 1980-х – первой половины 1990-х гг., оказался вполне востребован. Полюсами новых представлений о структуре рецепции и границах интерпретации стали художественные практики Ш. Абдуллаева и А. Скидана.

Абдуллаеву-эссеисту импонирует установка Драгомощенко на «нулевое письмо» – «спокойствие, безличие, безакцентность», стремление превратить текст в «лабиринт, систему зеркал, джунгли»; однако, в отличие от многих других интерпретаторов, критик связывает специфику его творчества не с «мерным потоком чистых абстракций», но с «накаленной до максимума наглядностью», с «тоской по реальной осязаемости»<sup>1496</sup>. Подобный сдвиг акцентов носит знаковый характер, поскольку выводит к иной модели поэзии.

Исходная установка Абдуллаева – «попытка окликнуть до-идеологическую целостность» вещей; создать высказывание, в котором торжествует «приоритет визуальной образности», а идея «поглощена, отобрана, отцежена предметом»<sup>1497</sup>. «Поэт-вуайер» строит текст на редукции

---

<sup>1494</sup> Молнар М. Указ. соч.

<sup>1495</sup> Драгомощенко А. Тень чтения.

URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj4546/dragom.shtml> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1496</sup> Абдуллаев Ш. Приближение к А.Д. // Т.к.: альманах. – Ташкент: АСЛ, 1995. – С. 28-29.

<sup>1497</sup> Абдуллаев Ш. Взгляд на поэтическую реальность.



любой интерпретативной инерции, на запрете рецептивного автоматизма: «Продолжить путь в глубь предмета нельзя. <...> Вещь далеко отбежала и заслонила хитрой наглядностью»<sup>1498</sup>. «Ускользание добычи» оказывается неотъемлемой частью *медитативной поэзии*, успех в которой связывается с реализацией двух условий: с акцентированием *второстепенного и фальшивого*.

Первый прием позволяет уйти от «готовой» расстановки акцентов: «отстраненность от главного и одновременно обращенность к второстепенному, к трогательной и волнующей ненужности деталей – вот чрезвычайно результативный принцип созерцания, способный <...> повысить температуру произведения»<sup>1499</sup>. Второй прием позволяет подчеркнуть двойное очевидности: «Мне нравится некая продуктивная фальшь, позволяющая писателю быть близким к близости, когда несколько фальшивых компонентов в тексте образуют подлинность целого»<sup>1500</sup>.

Акцентирование всего, что ставит под вопрос завершенность смыслового целого, делает «идеальное стихотворение» «необязательным, случайным», нацеленным на «несовершенство, томление, предчувствие», сочетающим «бесстрастность и сухость» с «затаенной иступленностью». Контраст необязательности и существенности мотивируется многослойностью вещей: «Мы как бы вплотную подходим к тому, что навсегда останется для нас зашифрованным, к действительности <...> к внешнему миру, обладающему, как ни странно, наибольшей степенью удаленности от нас»<sup>1501</sup>.

Эффект зашифрованности обуславливает появление «страха перед действительностью»<sup>1502</sup>, позволяет трактовать углубленность в вещный мир как «беседу с пустотой»: «Любой искренний поэт – большей частью сознательно – обращен к смерти. <...> Завороженный смертью, он готов испытать потаенный удар аннигиляции»<sup>1503</sup>. Создание стихотворения уподобляется в этой связи «нежному и смертельному приключению»<sup>1504</sup>, а текст предстает как некое «авантюрное пространство», в котором первичен эффект тревожного мгновения: «Важнейшая поэтическая константа – атмосфера», «весь художественный организм и эмоционально-зрелищный блок держатся на одном состоянии дрящейей действительности»<sup>1505</sup>.

---

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad38.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1498</sup> Абдуллаев Ш. Поэзия и вещь.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad9.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1499</sup> Абдуллаев Ш. Взгляд на поэтическую реальность.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad38.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1500</sup> Абдуллаев Ш. Поэзия и местность // Комментарии. – 1998. – №14. – С. 135.

<sup>1501</sup> Абдуллаев Ш. Идеальное стихотворение как я его понимаю.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad5.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1502</sup> Абдуллаев Ш. Поэзия и вещь.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad9.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1503</sup> Абдуллаев Ш. Поэзия и смерть // Т.к.: альманах. – Ташкент: АСЛ, 1995. – С. 34.

<sup>1504</sup> Абдуллаев Ш. Стихотворение: страх перед реальностью.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad7.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1505</sup> Абдуллаев Ш. Взгляд на поэтическую реальность.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad38.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

В этой связи, разумеется, подвергаются пересмотру и принципы диалога с читателем. Абдуллаев последовательно отвергает «косность некой общепринятой, мифической стихотворной формы; привилегированность одного художественного сознания над другим», сознавая, что его «художественный этос» окажется, «вероятно, неприемлемым для большинства»<sup>1506</sup>. При первом столкновении с новой формой «читатель раздражен», но, как полагает Абдуллаев, «вещи непонятные <...> воздействуют значительно сильнее, чем те предметы и явления, которые ты способен осмыслить»; а потому «колебание между эмоциональной определенностью и логической неразгаданностью, между ясностью, доступностью выразительных языковых средств и темнотой, непроницаемостью содержания»<sup>1507</sup> представляется ему «фокусом» актуальных художественных стратегий.

Характерный пример подобной художественной стратегии – стихотворение «Пауза: городская окраина»:

Воскресный паралич; но одинокая оса (почему  
она?) – этот несломленный кусочек содроганий вот-вот похитит  
откормленное покоем пространство за  
побелевшим сцеплением улиц, и детский ор  
отползает в лучистые норы открытых окон. Тише  
не бывает; земля, не таясь,  
дышит сонливостью, как продавец тряпья  
на солнцепеке – старый грек в мусульманском квартале, рука  
над головой ребенка: умирающий зной? благая весть?  
Хлебные крошки лежат на кухонном столе –  
будто мертвые эльфы. Шепот,  
волнистая пыль. О, каритас<sup>1508</sup>.

Один из важных структурных принципов текста – особого рода хронотоп, соединяющий в себе сжатость мгновения, за которым должна последовать перестройка мира («вот-вот оса похитит пространство»), и лишнее всякой структурированности, предельно замедленное время («земля дышит сонливостью»). Событие и происходит («детский ор отползает в норы окон»), и мнится («рука над головой ребенка»), модальности повествования спутаны, что делает «воскресный паралич» характеристикой не только объекта описания, но и свойством поэтического языка («паузой»).

Хронотопическая двойственность получает свое продолжение в логике метафорического кодирования реальности. Логика организации референции такова, что в тексте, наряду с прямыми номинациями, обозначающими городское пространство («городская окраина», «сцепление улиц», «открытые окна») появляются метафорические, акцентирующие развоплощенность культурного бытия («земля», «норы», «откормленное про-

---

<sup>1506</sup> Абдуллаев Ш. Идеальное стихотворение как я его понимаю.

URL: <http://library.ferghana.ru/almanac/shamshad5.htm> (дата обращения: 3.06.2012).

<sup>1507</sup> Там же.

<sup>1508</sup> Абдуллаев Ш. Неподвижная поверхность. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 84.

странство»). Город-земля, город, состоящий из нор, – образ, в основе которого лежит апория, неразрешимое противоречие.

Эта же логика двойственности характеризует и центральную коллизию текста, связанную с образом «руки над головой ребенка». Стихотворение обозначает полярные варианты прочтения жеста: «умирающий зной», «благая весть». Принципиальная неразрешимость события создает своеобразное метафорическое «эхо», варьирующее сопряженность жизни и смерти: «хлебные крошки на кухонном столе – будто мертвые эльфы», текст содержит указание на амбивалентность восприятия вестника: «продавец тряпья», «старый грек в мусульманском квартале».

Двойственность, обнаруживающаяся на хронотопическом, референтном, оценочном уровнях, отчетливо выявляет принцип баланса, лежащий в основе стихотворения. Сопрягая крайности, поэт завершает стихотворение тем, что стягивает их в точку, в которой в них обнаруживается общее. В финале стихотворения тягостная, полуразвоплощенная среда «городской окраины» увидена сквозь призму жертвенной любви – *caritas*, выявляющей связь «умирания» и «благой вести».

Максимум доступного читателю – обнаружение такой точки баланса, вокруг которой выстраивается ассоциативное целое текста. Субъектность здесь – это субъектность зрителя, находящегося «не над миром, а внутри него»<sup>1509</sup> и, следовательно, лишённого избытка знания. Закономерно, что в этой ситуации «опора на чувственную достоверность, эта редукция символического, будучи последовательной, необратимым образом втягивает в процесс распремечивания, дегуманизации»<sup>1510</sup>. Это немаловажное обстоятельство заставляет, наряду с точкой баланса, утверждающей понятность целого, выделить и зоны непрозрачности («почему она?», «зной?», «благая весть?»). Абдуллаев, таким образом, ориентирует читателя на эффект дискретного разумения, в котором найденные ответы не отменяют вопроса.

А. Скидан, как и Ш. Абдуллаев, акцентирует в поэтике А. Драгомощенко прежде всего то, что считает близким себе – «поэтику апорий», когда «любая интерпретация оказывается *до боли* недостаточной», программируя отказ «от утешения хороших форм, от консенсуса вкуса, от прекрасного»<sup>1511</sup>. Еще один, наряду с дегуманизированной «поэзией эйдиетки»<sup>1512</sup>, вектор движения от «непрозрачного» поэтического стиля Драгомощенко, таким образом, – «критика поэтического разума», установка на последовательную ревизию «эстетических конвенций и норм»<sup>1513</sup>.

В интерпретации Скидана первые опыты в этом направлении были связаны с излетом «другой» культуры, когда «упаковывается, берется в

<sup>1509</sup> Аствацатуров А. Метафизика предместья // Новое литературное обозрение. – 2003. – №62. – С. 134.

<sup>1510</sup> Скидан А. Житель окраины // Абдуллаев Ш. Неподвижная поверхность. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С.9.

<sup>1511</sup> Скидан А. АТД: возможность иного // Драгомощенко Д. Тавтология. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С.7.

<sup>1512</sup> Закиров Х. Монотипичность текста // Т.к.: альманах. – Ташкент: АСЛ, 1995. – С.82.

<sup>1513</sup> Скидан А. Критика поэтического разума.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/sk25.html> (дата обращения: 3.06.2012).

скобки или кавычки <...> читатель», а вслед за ним «и рукопись, и литература»<sup>1514</sup>. В новой системе предпосылок «имя “читатель” <...> используется для обозначения специальной вакантности ролевой функции (пишущего), замещение / исполнение которой равнозначно вхождению в текст»; «значимость существования так называемого “устного” читателя» сводится при этом к «допущению о некоем потенциале пишущего, до времени нереализованном»; в свою очередь, «”простой простой” читатель <...> интересен литературе не более, чем миф, остраняющий центростремительное движение литературного дискурса»<sup>1515</sup>. Такая иерархия позиций реципиента на первый план выдвигает «чтение», которое само становится «сюжетом».

Последствия этого хода прослежены поэтом в ряде эссе о природе творчества. Ключевой мотив этих работ Скидана – мотив «негативности»: «пребывание в стихии чистой негативности без какого-либо трассирующего, свертывающего игру трансцендентального гаранта <...> и есть суверенность, прерогатива». Поиск «сущностной власти, истока, места, где “сбывается истина”», выводит к смерти, которая есть «единственно подлинное событие», подлинность которого, однако, «не может стать присутствием»<sup>1516</sup>. Диалектика такого рода делает и письмо, и субъектность производными от самосоотнесения с конечностью бытия.

В интерпретации Скидана «конечность конвертируется в спиритуальную мощь, в жало, в плоть», в «христианскую доблесть»<sup>1517</sup>; в этом контексте «исток мысли и поэзии» осмысливается как «немыслимое», «ничто», «непреодолимый изъян мысли, аффект»<sup>1518</sup>, а образ авторского «я» как «мерцающая» структура: «местом сборки субъекта оказывается акт коммуникации», в котором он обречен непрестанно воспроизводить утрату, «существуя лишь в собственном исчезновении»<sup>1519</sup>.

Безосновность бытия при этом – не априорно принимаемая метафизическая посылка, но следствие всеобъемлющего кризиса культуры. Современный тип художника – «собираетел безвкусицы, почитател кэмпa, люмпен-антикварий, культурный бастард и денди», всякая попытка которого установить дистанцию по отношению к миру оплачивается «расщепленностью сознания»<sup>1520</sup>. Сложность его положения – в отсутствии форм письма, свободных от экспансии отчуждения; найти «асемантические зазоры, складки смысла, еще не захваченные идеологией», оказывается возможно только через «цезуру, отстранение, саморефлексию»<sup>1521</sup> –

---

<sup>1514</sup> Скидан А., Рудяева И. «не насильно...» // Митин журнал. – 1992. – №44. – С. 69.

<sup>1515</sup> Там же, С. 71-72.

<sup>1516</sup> Скидан А. Эфирная маска.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-6.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1517</sup> Скидан А. Crux interpretuum / Жало в плоть.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-5.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1518</sup> Скидан А. Поэзия и мысль.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-9.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1519</sup> Скидан А. Человек кончающий.

URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj53/skidan.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1520</sup> Скидан А. Расторжение. – М.: Русский Гулливер, 2010. – С. 158.

<sup>1521</sup> Там же, С. 214.

через «разорванность», которую нельзя свести ни к какому самодовлеющему «в себе»<sup>1522</sup>.

В этой связи важнейшим условием сохранения поэзии оказывается поиск «элементарных частиц, синтагм, квантов поэтического», из которых можно восстановить разрушенное целое. Вероятное «схлопывание поэтической материи» в радикальности экспериментов такого рода не расценивается, однако, как очевидное поражение: «Катастрофическая поэтика, отвечающая попытке удержать самое ужасное, пусть и ценой собственной разъятости, идет на сознательный разрыв с коммуникацией, но не из гордыни, а из слабости и стыда и – надо ли это уточнять – потому что стремится к установлению другой коммуникации, откликающейся и поддерживающей саму эту предельную слабость отклика»<sup>1523</sup>.

Один из примеров такой «негативной поэтики» в действии – стихотворение «Фотоувеличение»:

Химикаты пестуют  
зернистый экран; покрывают слизью  
(слюни дьявола) новую фотомодель. Но он  
уже захвачен другим.

Отверстие приникает к земле.

А труп, был ли труп, или это пустое  
вопрошание, подобно тому как парк пуст,  
где ветер словно бы обретает плоть  
узкого лезвия, как изнанка листвы  
в черно-белом отражении объектива, лежащаяся плашмя.

Это – он настаивает – пустое  
место лишь предвестье той, другой пустоты; метафора,  
не лишенная метафизического подвоха,  
соблазна истолковать  
то, что не поддается истолкованию.

Присутствие – здесь он делает изумленный  
шаг в сторону, заслоня ничто, –  
не принадлежит ничему. Обладать  
(любовники так не позируют)  
камерой – нечто большее в той игре,  
где разыгрывается «реальность».

Затвор щелкает. Если бы  
не затвор,  
затворяющий эту «реальность» в образ,

---

<sup>1522</sup> Скидан А. В повторном чтении. – М.: Арго-риск, 1998. – С. 36.

<sup>1523</sup> Скидан А. Расторжение. – М.: Русский Гулливер, 2010. – С. 219.

картинку, приклепленную к стене,  
он бы никогда не проникся  
странной властью исчезновения.

Мы в Англии и нигде<sup>1524</sup>.

Текст Скидана очевидным образом связан с фильмом М. Антониони «Blow-up» и рассказом Х. Кортасара «Слюни дьявола», по мотивам которого тот был снят. Интертекстуальность этого стихотворения, однако, достаточно далека от привычной установки на манипулирование с «готовым» высказыванием. Сдвиги оценочного характера здесь отсутствуют, на первом плане, скорее, опыт зрителя-читателя, который внутри замкнутого сюжетного целого по-своему расставляет фабульные акценты.

Структурообразующий мотив стихотворения – мотив утраченной или отсутствующей реальности. Важно отметить, что этот мотив восходит не только к сюжету фильма «Фотоувеличение», который можно рассматривать как притчу об ограниченности познавательных возможностей, но и к стоящему за ним ряду представлений, связывающих с кино эффект «неинсценированной действительности» (З. Кракауэр и др.).

В тексте это представление проблематизируется по нескольким направлениям. Во-первых, в самой структуре видения обнаруживаются механизмы овеществления реальности, ее вовлечения в логику потребления («химикаты <...> покрывают слизью новую фотомодель»). Во-вторых, иррациональность реальности ставит под вопрос даже то, что было увидено собственными глазами («а труп, был ли труп, или это пустое / вопрошание»).

В этой связи для героя совершенно неочевидным оказывается и привычное отождествление телесного присутствия с бытием («присутствие <...> не принадлежит ничему»), и сама вера в то, что человека обступает именно реальность («здесь он делает изумленный / шаг в сторону, заслоня ничто»). Камера – средство удостоверения бытия, «затворения реальности», ее «приклепывания», но даже «щелканье затвора» не защищает от «власти исчезновения».

Особое значение в тексте имеет субъектная организация, иллюстрирующая тезис о «нецелостности» любого «я» и его заведомой «колонизированности чужой речью»<sup>1525</sup>. В тексте присутствуют несколько субъектов сознания, но на уровне речи они никак не растождествлены. Так возникает эффект «несобственно-прямой субъективности», когда «писатель не может дифференцировать» психологию персонажа через язык, «потому что этот язык также и его собственный»<sup>1526</sup>, и прибегает к сдвигу восприятия.

Уловить этот сдвиг можно в переходе от заданного себе вопроса («а труп, был ли труп, или это пустое / вопрошание») к метафоре («подобно тому как парк пуст»), от указания на речь персонажа («это – он настаива-

<sup>1524</sup> Там же, С. 65.

<sup>1525</sup> Там же, С. 214.

<sup>1526</sup> Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма: некот. проблемы анализа произведений экрана: сб. статей / сост. К.Э. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – С. 57.

ет – пустое место») к описанию его жеста («здесь он делает шаг в сторону»), от оценки («химикаты пестуют зернистый экран») к нейтральности описания («но он уже захвачен другим»). В тексте постоянно переключается регистр восприятия; границы «я» и «он» размыты, и попытка сделать вывод подчеркивает эту двусмысленность: «Мы в Англии и нигде».

Попытка «строить зеркало обратного видения», «сбить со следа»<sup>1527</sup> в тексте Скидана приводит к невозможности локализовать авторскую субъективность; автор, «некий конечный бог, растерзанный, разделенный-в-себе», создает ситуацию «секретирования без какой-либо тайны»<sup>1528</sup>; вовлекает читателя в игру двусмысленностями текстовой структуры.

Немаловажно, что двусмысленность такого рода характеризует не только субъективный, но и объективный строй текста. Мир «Фотоувеличения» – это «картонный», неподлинный мир. Предметная реальность постоянно преобразуется, преломляясь в «отражениях», поворачиваясь «изнанкой» («ветер словно бы обретает плоть / узкого лезвия, как изнанка листы / в черно-белом отражении объектива»), трансформируясь в «картинку» («химикаты пестуют зернистый экран»), более того, она кончается в поле зрения субъекта речи («он делает шаг, заслоня ничто»).

Фрагментированная субъектность и фрагментированная предметность закономерным образом и сам текст превращают в «коллаж, состоящий из отдельных фрагментов фраз», объединенный только «*траекториями слушания*»<sup>1529</sup>. В «меланхолической, безразличной интонации»<sup>1530</sup>, однако, тоже обнаруживается обстоятельство, ставящее под вопрос ее нейтральность, – это акцент на *страстности «я»* («он захвачен», «он изумлен»). Поиск «метафизического подвоха» оказывается, таким образом, не просто замкнутым на себя философским экзерсисом, но вопрошанием, которое «упирается в *разрешающую* способность ты, пресловутого providенциального собеседника, местоблюстителя, столь необходимого голосу, дабы быть услышанным, резонанса»<sup>1531</sup>.

На рубеже 1990-2000-х, когда появилась возможность подвести первые итоги существования поэзии в постидеологическом поле, были констатированы два важнейших обстоятельства. На первое – «рассыпание» единого коммуникативного поля – указал Г. Кружков: «Когда кончается поэтическая фаза, начинается эпоха поэтов-одиночек, гребущих против течения, пишущих не благодаря, а вопреки»; «Наступает – уже наступило – время одиночек, барсучьих нор, время великой, неограниченной свободы невостробованности»<sup>1532</sup>. Второе – радикализация требований к читателю – было отмечено В. Новиковым: «Есть такой вид по-

<sup>1527</sup> Драгомощенко А. Обратное зеркало // Skidan A. Red Shifting. – New York: Ugly Duckling Presse, 2008. – P. X.

<sup>1528</sup> Скидан А. Эфирная маска.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/skidan2-6.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1529</sup> Магун А. Слои сетчатки.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/81/ma27-pr.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1530</sup> Фанайлова Е. Конец цитаты.

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/fanayl.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1531</sup> Скидан А. Расторжение. – М.: Русский Гулливер, 2010. – С. 163.

<sup>1532</sup> Кружков Г. В снежных сумерках на опушке века... // Арион. – 1999. – №1. – С. 17, 20.

эзии, где и автор, и читатель – хорошо понимающие друг друга филологи-августы, а третий – лишний; и ее, в «отличие от “просто поэзии”, нельзя понимать “отчасти”»<sup>1533</sup>.

Одной из сквозных тем литературной критики 2000-х гг. стало в этой связи «исчезновение» читателя и замыкание литературной коммуникации в профессиональном кругу: «Отношения писателя и читателя в недавнем прошлом нашей литературы были всякие, – пишет Н. Иванова. – Писатель воспитывал, отчитывал и просвещал своего читателя. Читатель – строго судил, иногда и безо всякой метафоры, своего писателя»; сегодня же автор, «предчувствующий знобкий ветер перемен, заявляет себя адресатом – то бишь “читателем”»<sup>1534</sup>. Близкая формулировка появляется и в работе А. Алехина: «Мы <...> потеряли, так сказать, *просто* читателя: не литератора, не преподавателя словесности. <...> Потеряли традиционно тяготевший к поэзии культурный слой»<sup>1535</sup>.

Однако подобное «геттоизирование» поэзии довольно скоро было радикально переосмыслено. В литературных дискуссиях конца 2000-х гг. «жизнь без читателя» едва ли не единодушно сводится к факту «растождествления различных художественных языков»<sup>1536</sup>, в связи с чем «исчезновение» публики перетолковывается как появление множества не соотносимых друг с другом референтных групп. Одна из них – «уединенный и независимый тип читателя», который «переводит стихи с загадочного авторского языка не на общепонятный, а на другой, загадочный»<sup>1537</sup>, – и стала главным ориентиром для поэзии неомодернизма.

знаком этой переориентации стал целый ряд одномоментно, в 2011 г., появившихся высказываний, в которых со всей очевидностью было констатировано отчуждение от читателя, воспитанного в рамках классического рецептивного канона. Л. Рубинштейн связывает этот факт с тем, что большинство современных читателей «воспринимает любой текст лишь на уровне отдельных слов», которые, как им кажется, могут «концентрировать» содержание всего текста<sup>1538</sup>; Ф. Сваровский, поддерживая эту мысль, настраивает своих коллег по цеху на то, чтобы с осторожностью выбирать при публичных чтениях «слова-маркеры»<sup>1539</sup>. О. Седакова в интервью говорит о том, что читатель – это «культурный феномен», «творческая про-

<sup>1533</sup> Новиков В. Nos habebit humus: реквием по филологической поэзии. –

URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2001/6/nov-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/6/nov-pr.html) (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1534</sup> Иванова Н. Сохрани, читатель, своего писателя.

URL: <http://magazines.russ.ru:81/znamia/dom/ivanova/ivano028.html>

(дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1535</sup> Алехин А. Поэт без читателя.

URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2006/3/aa25.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1536</sup> Чупринин С., Крючков П., Роднянская И. [и др.] Поэзия XXI века: жизнь без читателя? –

URL: <http://www.magazines.russ.ru/znamia/2012/2/da14.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1537</sup> Дашевский Г., Наринская А. Очевидные утраты, сомнительные и несомненные приобретения. – URL: <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1289022> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1538</sup> Рубинштейн Л. Все по порядку.

URL: <http://www.grani.ru/culture/essay/rubinstein/m.188444.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1539</sup> Сваровский Ф. Встречи с неподготовленными читателями? слова-маркеры.

URL: <http://novostiliteratury.ru/novosti/2011/05/13/kolonka-avtora-fyodor-svarovskij-2/>

(дата обращения: 22.08.2012).



фессия»; создавая текст, есть смысл ориентироваться только на тех, кто ей обладает, и запрещать себе «педагогику передачи знания»<sup>1540</sup>. Близкая формулировка появляется и в интервью Г.-Д. Зингер: «Конечно, читатель важен, хотела я написать, но передумала. Читатель совершенно неважен для поэта, зато читатель жизненно важен для читателя»<sup>1541</sup>.

Размышления о мере доступного или недоступного для читателя, а также о характере и необходимости «пресуппозитивного» понимания, нацеленного на использование какого-то герменевтического «горизонта», с большой регулярностью появляются в эссе о поэзии 2000-х гг.

Один из рубежных текстов такого рода – эссе П. Настина «Постканоническое стихотворение как инструмент рефлексии и реконтекстуализации литературного канона» (2009). Настин, реконструируя разные рецептивные сценарии современной поэзии, выделяет три основные возможности: «некритическое воспроизведение канона», трактуемое как «эпигонство», «постканоническое письмо», предполагающее «опору на канон с его критическим переосмыслением», и, наконец, «негацию канона, замалчивание, отталкивание от него». Сравнивая ряд практик, эссеист приходит к выводу, что наиболее продуктивен второй вариант, в равной мере чуждый и семантической избыточности «канона», и смысловой непрозрачности «неканона». Его важнейшим признаком Настин считает связку «канон – становящийся канон – историческая реалья»: «Отношение к прошлому в постканоническом письме двояко: да, с одной стороны, это связывание литературного прошлого и авторского настоящего, при котором прошлое реконтекстуализуется, а с другой стороны, автор стилистически, как правило, в иронической или критической модальности, обозначает разрыв, трансцендируя прошлое»<sup>1542</sup>. Тем самым читателю выпадает роль субъекта, призванного восстановить в ряде опосредований модель «исторической компетенции», «дешифровки» настоящего сквозь призму «сдвинутых» кодов культуры.

В другом знаковом выступлении – статье Г. Дашевского «Как читать современную поэзию» (2012) – акценты будут расставлены по-иному, и на первый план выйдет идея редукции всякой аллюзивности. С точки зрения Дашевского, необходимое и достаточное условие для понимания поэзии – наличие «главной тревоги», с помощью которой «мы и читаем стихи»: «Правильный читатель стихов — это параноик. Это человек, который неотвязно думает о какой-то важной для него вещи — как тот, кто находится в тюрьме и думает о побеге». Фактическое рассыпание поля общего опыта и общей памяти сделало бессмысленными любые отсылки к реалиям культуры, обозначило кризис интертекста: «Время общего набора прочитанного кончилось, апеллировать к нему нельзя. Работает та речь, которая уме-

---

<sup>1540</sup> Седакова О. Свободный ум видит истину как она есть и не беспокоится, как его поймут.  
URL: <http://www.novayagazeta.ru/data/2011/041/27.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1541</sup> Зингер Г.-Д. Древо дронга вечно зеленеет.  
URL: <http://peregrinasimilitudo.blogspot.com/2012/04/blog-post.html>  
(дата обращения: 22.08.2012).

<sup>1542</sup> Настин П. Постканоническое стихотворение как инструмент рефлексии и реконтекстуализации литературного канона // РЕЦ. – 2009. – №58. – С. 80, 99.

стна в данной ситуации: мгновенной ситуации, как она сложилась между нами», оттого у современного поэта «ничего не оставлено за рамками стихотворения, все дано прямо в нем самом: вся ситуация дана здесь, все связи установлены прямо здесь»<sup>1543</sup>. В этом случае «сложность» и «непрозрачность» текста могут быть обусловлены только непопаданием в ситуацию возникновения речи, объяснены отсутствием «главной тревоги».

Безотносительно к тому, рассматривается ли рецептивный горизонт как необходимое подспорье для герменевтических усилий или, напротив, декларируется, что полнота восприятия достижима простым погружением в ситуацию, логика восприятия и в одном, и в другом случае будет трансформирована некоторыми априори, лежащими в основе современной модели художественного диалога.

Один из самых очевидных факторов отталкивания в современной поэзии – *определенность главной лирической темы* и связанная с ней привычка читателя к афористическому заострению высказывания. Новая поэзия принципиально «нетематична» и, как следствие, почти не содержит формул, удобных для цитирования. «Беспроектность хорового выбора», помещающая в поле достойного памяти все «лучшее, однозначное, недвусмысленное» – «высшие достижения народного хозяйства», по М. Степановой, сомнительна, поскольку противоречит исходной посылке поэзии – стремлению «выстраивать новые связи между вещами»<sup>1544</sup>. Новый «стиховой корпус не разбирается на части, а работает сообща – в соединении, в сцеплении»; критику новейшей поэзии «трудно что-то выделить и предъявить как образец»<sup>1545</sup>. Ориентация на то, чтобы «стихи сами говорили, о чем они»<sup>1546</sup>, представляется архаичной; предельным выражением отрицания всего «готового» оказывается сведение мнемонического, «наизустного» бытования текста к практике консервации традиции, к «пассивному “неподвижному” знанию»<sup>1547</sup>.

Из этого качества проистекает другое: принципиальный отказ от *вовлечения читателя в движение смысла*. В модернистском тексте, ориентированном не на «передачу информации», а на «”трансформацию сознания” адресата»<sup>1548</sup>, структура высказывания призвана была повторить структуру извлечения опыта. Текст неизменно строился с учетом формирующейся

---

<sup>1543</sup> Дашевский Г. Как читать современную поэзию.

URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/34232/page2/>

(дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1544</sup> Нечто неслыханное [Переписка Александра А. Тимофеевского и Марии Степановой].

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/nechto-stepanova/dossier\\_2359/](http://www.litkarta.ru/dossier/nechto-stepanova/dossier_2359/) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1545</sup> Айзенберг М., Дубин Б. Усилие соединения.

URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/21959/?expand=yes#expand>

(дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1546</sup> Дашевский Г. Как читать современную поэзию. –

URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/34232/page2/>

(дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1547</sup> Гронас М. Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/g24.html>

(дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1548</sup> Седакова О.А. Контуры Хлебникова // Седакова О.А. Проза. – М.: Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 493.

позиции субъекта, «точки зрения», в которую необходимо было попасть, и переставал «работать» вне соотнесения с ней. Новая поэзия отрицает и продуктивность субъектного центра высказывания, и насущность отождествления читателя с лирическим «я»; в ней первенствует идея текста как «сплошной данности ответа», идея гипотетического и многовариантного восстановления референтной реальности.

«Любая читательская попытка идентифицировать себя и свое со стихотворением и его автором, – замечает М. Степанова, – как и ответная готовность пойти навстречу, разом и навсегда переводят стрелки — меня *длящееся настоящее* языка на элементарное время разговора по душам»<sup>1549</sup>. Характерно, что возможность «постоять на месте поэта», еще совсем недавно входившая в круг очевидных рецептивных ожиданий, теперь уравнивается с обезличенностью «хорового выбора»<sup>1550</sup>. Категория «*опыта*» – по определению универсального и воспроизводимого – перестает работать, поскольку реальность распадается на «истории», которые нельзя обобщить<sup>1551</sup>.

Это разрушение поля общего опыта, в свою очередь, влечет за собой еще одно следствие: отказ от *последовательной автологичности высказывания*, от предполагаемой по умолчанию буквальности понимания. Разумеется, модернистский текст изначально был ориентирован на многозначность, разумеется, он допускал смещения референтных отношений, но при всем том он, как правило, строился на таком балансе реального и условного, который четко определял границы метафоры. Новейшая лирика принципиально иносказательна; в ней действует «эмблематическое» расслоение образа и смысла с непрямыми, многократно опосредованными связями между сказанным и подразумеваемым. Текст 2000-х гг. изначально «параболичен», но не в силу нацеленности на репрезентацию «моральной истины», а в силу невозможности пластического воплощения опыта. Поэтическое слово, как и прежде, обращено вовне и вовнутрь, но между личным и сверхличным более нет ничего, кроме нескольких «булавок, которые видны исключительно автору»<sup>1552</sup>.

Современный текст, отмечает Г. Дашевский, пишется так, словно он замещает другой: «как если бы вы видели зеркало на стене и понимали, что оно висит вместо часов»<sup>1553</sup>. При этом нацеленность на «иное» захватывает не только стилевой, но и образный строй текста: «Поэзия не утешает (*я безутешна*), не развлекает, не веселит, не делает своего читателя лучше или хуже. То есть она все это умеет. <...> Но все-таки задача у нее другая – она образует в жизненной ткани зоны для *выпадания в другое*»<sup>1554</sup>. Созда-

<sup>1549</sup> Степанова М. Поверить в поэтику.

URL: [http://www.newkamera.de/ostihah/stepanova\\_o\\_shwabe.html](http://www.newkamera.de/ostihah/stepanova_o_shwabe.html) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1550</sup> Нечто неслыханное [Переписка Александра А. Тимофеевского и Марии Степановой].

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/nechto-stepanova/dossier\\_2359/](http://www.litkarta.ru/dossier/nechto-stepanova/dossier_2359/) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1551</sup> Дашевский Г. Как читать современную поэзию.

URL: <http://www.openspace.ru/literature/events/details/34232/> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1552</sup> Степанова М. [Интервью] // Воздух. – 2008. – №4. – С. 17.

<sup>1553</sup> Дашевский Г. Сумеречный потлач // Коммерсантъ Weekend. – 29.02.2008. – №7 (53) –

URL: <http://www.kommersant.ru/doc/856956> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1554</sup> Степанова М. Права гражданства.

ние семантически «непрозрачных» текстов становится основным модусом высказывания о том, что не имеет облика, исключает репрезентацию. Именно поэтому устойчивые стилевые конвенции подлежат отмене: «слово должно было быть кривоватым, лишенным полировки, должно прогибаться под рукой, меняться и перестраиваться от соприкосновения с внутренней пустующей формой»<sup>1555</sup>.

Набор рецептивных предпосылок, сформулированный Г. Дашевским и М. Степановой, выходит далеко за рамки автометаописания и, с определенными оговорками, может быть распространен на целый ряд художественных систем 2000-х гг. Наиболее радикальные версии «герметизма» 2000-х гг., выстроенные на близких к описанным основаниях, – это, несомненно, художественные практики А. Порвина и В. Бородина.

Поэзия А. Порвина, построенная на «особом зыбком языке, который фокусирует смыслы только в момент говорения»<sup>1556</sup>, нередко трактуется как совокупность «формул-иероглифов, передающих какие-то базовые соотношения мира»<sup>1557</sup>. В той мере, в какой поэт избегает делать «слишком большой акцент на коммуникативном аспекте проработки собственной памяти»<sup>1558</sup>, это, несомненно, справедливо. Однако «формульность» здесь носит окказиональный характер и не может быть переведена в разряд общего опыта. В текстах поэта нет очевидной установки на «шифровку» реальности, но стремительность и разноплановость семантических трансформаций и без этого ощутимо затрудняют художественную рецепцию.

В основе лирического текста Порвина, как правило, находится некая сквозная образная линия, которую, ввиду ее дискретного характера и ориентированности на одномоментное изменение множества реалий, уместнее назвать не развернутой метафорой, но *ассоциативной парадигмой*. В стихотворении «Лес, подуставший идти в белизну»<sup>1559</sup> такой парадигмой оказывается «обматывание» / «согревание»: «сосны обмотаны беличьим бегом», «плотной одеждой пережато тело», «плоть для согрева души не годится», «чем обмотаю себя». Мотив «тепла», объединяющий текст, соотносит разнокачественные реальности («лес», «тело», «душа»), связывает разные проекции «одежды» («беличий бег», «пережатое одеждой тело», «свободно надетая плоть»). Это сопряжение противоположенных процессов: *связывания* реалий и *расподобления* признака их соотносесения – характеризует и целый ряд других текстов поэта.

---

URL: <http://russgulliver.livejournal.com/392783.html#comments> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1555</sup> Степанова М. Слово должно быть кривоватым.

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/slovo-dolzno-byt-krivovatym/dossier\\_2359/](http://www.litkarta.ru/dossier/slovo-dolzno-byt-krivovatym/dossier_2359/) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1556</sup> Кононов Н. [Рец. на кн. Порвин А. Темнота бела: Первая книга стихов]. –

URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2009-3-4/hrn/> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1557</sup> Шубинский В. А. [Рец. на кн.: Порвин А. Стихотворения.]

URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30924/> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1558</sup> Порвин А. Бросить кость собаке ума.

URL: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Brosit-kost-sobake-uma> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1559</sup> Порвин А. Стихотворения. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 109 (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

В стихотворении «Именем Райнера заклятый насмешник мой» (70) трансформирующаяся образная линия оказывается «сжата» до простого сопоставления («ты» – «для жизни печная труба»), обнаруживающего разные стороны («ты ведь внутри пустой, обложенный кирпичом»; «ты теперь обездвижен») и фазы существования («я развожу огонь из старых тетрадных нот», «вот тебе копать вместо той пустоты внутри») условного «я». В стихотворении «Если сердце – низовье речи» (80) ассоциативная линия («речь» – «река»), напротив, радикально усложнена: в ней обозначены разнокачественные компоненты («низовье», «брод», «холод дна», «волны», «берег») и «далековатые» точки сопряжения реалий («низовье речи», «я – брод», «отсыревшая голова», «поцелуй – молчание», «берег – рот»).

Описанная схема образует только композиционную основу текста Порвина и, как правило, усложняется самыми разными способами. Один из примеров такого рода – стихотворение «Заточено дорожными камнями»:

Заточено дорожными камнями,  
повисло невнимание над всем.  
Отсечь, отсечь и не смотреть.

Что пройдено – лежит, зовет пощаду;  
пощада подбирает камень, чтоб  
водить точилом по душе.

Ты не страшись назвать усекновеньем  
движение, похожее на взмах:  
иных имен не будет, нет.

И нет иных движений, кроме этих,  
и кроме лба, нет прочих лобных мест:  
что за народ собрался там?

Галдит и бьет по воздуху, не зная –  
помиловать ли, ведь чуть-чуть и все:  
в ладони дрогнет острота. (56)

В этом тексте ассоциативная парадигма («затачивание») обнаруживает несколько направлений трансформации. Во-первых, она раздваивается, обнаруживая полюс «казни» («усекновенье», «лобное место», «народ галдит») и полюс «быта» («точило», «заточено дорожными камнями», «отсечь»). Во-вторых, она балансирует между аллегоризацией абстракций («что пройдено – лежит, зовет пощаду», «пощада подбирает камень») и порождением предметно-представимого изобразительного ряда («народ галдит и бьет по воздуху, не зная – помиловать ли»). В-третьих, ее компоненты обнаруживают включенность и в автологический («отсечь, отсечь и не смотреть»), и в иносказательный контексты («водить точилом по душе»).

Существенно и другое: двойная отнесенность этой ассоциативной конструкции, ее размещение между сосредоточенностью на внешнем впечатлении («дорожные камни») и интроспективной углубленностью («и кроме лба, нет прочих лобных мест»). Такая структура делает, по крайней мере, двойным и референтный план текста, связывая его одновременно и с дорожной тоской («отсечь, отсечь и не смотреть»), и с попыткой рефлексии над своим прошлым («что пройдено – лежит, завет пощаду»). На эту схему накладывается ситуация выбора: «помиловать» («водить точилом по душе») или «отсечь» то, что тяготит, («ты не страшись назвать усекновеньем»), а также возможность сохранить выбор в себе («и кроме лба, нет прочих лобных мест») или вынести на общее обозрение («что за народ собрался там»).

*Многослойность референции* – отличительная черта многих стихотворений А. Порвина; один из вариантов ее создания, связанный с переоформлением связей внутри ассоциативной парадигмы, демонстрирует стихотворение «Мне было трудно дышать» (52). Здесь магистральная ассоциативная линия – «всплытие» – сопрягает две реальности: «пробуждение» и «поцелуй» («пробуждение было готово / ко всплытию на поцелуе – // я – не был»), между которыми не установлены иерархические отношения; тем самым ключевой образ, так же, как и в стихотворении «Заточено дорожными камнями», отсылает к двум разным возможностям прочтения текста. Семантическая двуплановость при этом снова оказывается многообразно осложнена: неопределенным статусом «водного» ряда (метафора – реальность), обратимостью овеществления и олицетворения («слипшийся сон, / дотянись до руки, / поднимающей душу на воздух, / из нас ты один не задраен»), «окказиональными» метафорическими эпитетами («неявная вода», «слипшийся сон»).

Установка на возможность различного прочтения стихотворения, помимо «двоения» референтного плана текста, реализуется в поэзии А. Порвина еще, по крайней мере, двумя способами: построением стихотворения на *сюжетном противоходе* или *сюжетной инверсии*. Первый вариант предполагает амбивалентное кодирование ассоциативного ряда, который может быть прочитан двумя прямо противоположными способами; второй вариант предполагает разделение текста на соизмеримые фрагменты, в которых лирическая ситуация оказывается охарактеризована с разных точек зрения. Показательный пример первого принципа композиционного построения – стихотворение «Ничего не видно, и сразу»:

Ничего не видно – и сразу  
небо себя встряхнет,  
и сорвется ласточка с ветра,  
лоскутным шуршаньем до воды скользнет...

Отчего мостом разорвали  
грубый осенний ров?  
На пеленки – вот же – тряпицы,  
прозрачнее рукотворных берегов.

Высоко, как прежде, смотрящим  
чувствам не виден всем –  
листопад, пока не рожденный,  
притянутый кверху полу-бытием.

Очевидно жалости только –  
холод листвою чреват;  
лоскуты паденья готовы,  
развешены у разорванного рва. (132)

«Тряпичная» ассоциативная линия, накладываясь на осенний пейзаж, «сдвигает» отношения между его элементами. При этом, как это имеет место и в других текстах Порвина, каждый из слагаемых ассоциативной парадигмы получает свою собственную мотивацию включения в нее: слуховую («ласточка скользнет лоскутным шуршаньем») или зрительную (осенние листья – «лоскуты паденья»). Акцент на состоянии перехода, «полу-бытия», программирует возможность двойкой оценки изображаемого: как гибели («лоскутное шуршанье», «разорванный ров», «лоскуты паденья») или рождения («пеленки», «холод листвою чреват», «листопад, еще не рожденный»). Тот же композиционный принцип – встраивание друг в друга взаимоисключающих сюжетных сценариев – характеризует и стихотворение «Расстояние до тебя» (54). В нем «расстояние» между «я» и «ты», «повседневный быт», «слова и дела», вдуваются в «шарик воздушный», будущее которого – это и «хлопок, лоскуток, тонкая ниточка», и полет: «звонкий шар улетает вверх». Сюжет останавливается на точке раздвоения будущего и в ней обрывается.

Другой, гораздо более распространенный, сценарий создания двусмысленности в поэзии А. Порвина – сюжетная инверсия. Характерный пример реализации этого композиционного приема – стихотворение «Монетку со дна ведра»:

Монетку со дна ведра,  
полного холодной водой, –  
И локоть немеет так,  
словно отлежан во сне.

Кто первый ее доста-  
нет, рубашку не замочив:  
такая была игра –  
и допоздна не уснуть

Лежи и сияй во тьме;  
кто-то тянет руку к тебе  
откуда-то сквозь слезу:  
влажен шуршащий рукав.

Кто выгащит тихий блеск?  
Темнотой налит дополна,  
лежи – пока во сне  
холодом не занемел. (53)

Текст строится на соотнесении полярных состояний мира: прошлого-будрствования и настоящего-сна, при этом пересечение границы между ними сопряжено с «переворачиванием» связей внутри реальности: герой вытягивает монетку из воды → сам становится монеткой; монетку поднимают из воды → «тянут руку сквозь слезу»; «немееет локоть» → «немееет» монетка; «тихий блеск» → блеск «темнотой налит дополна». Инверсия подобного рода появляется и в других стихотворениях, причем оказывается сопряжена не только с *превращением субъекта в объект*. В стихотворении «Над клумбой настает закат» (144) сюжетная инверсия связана с *заменой одного субъекта другим*: в первой половине текста «дождь» в парке «поднимает набрякшее лицо» перед «вогнутой в мир» «линзой запаха», во второй – с «застающим глаза выходом», «вогнутым в тот же мир», с «взглядом воды», сталкивается герой. В тексте «Стану слушать, себе дивясь» (78) инверсия носит «инструментальный» характер, оказывается соотнесена с *изменением статуса объекта*: «ломаный пятак» – это наречье, на котором «жизнь говорит», ставя «буквы, как оттиск, вглубь», а вместе с тем – брошенная в фонтан монета, от которой в воде появляются «следы, похожие на строку».

Охарактеризованные композиционные схемы в стихотворениях Порвина могут получать и целый ряд других осложнений. Так, в тексте «Продольный свет, как срез, блестит» (68) это осложнения референтного порядка: появление в тексте целого ряда перифраз («черно-белая шумящая вертикаль» → береза, «складная острота в руке» → нож), инверсия объекта и признака («продольный свет, как срез, блестит» → разрез коры «блестит, сочится теплом»), имплицитной ассоциацией (береста – материал для письма → «буквы земляных слогов», «текущий алфавит»). В тексте «Не подлежать замене на свет» (55) эти осложнения связаны с усложнением структурных отношений внутри объекта, когда часть оказывается эквивалентна целому («тень», разложенная на «качества полутьмы»), существует и внутри, и вне его и может рассматриваться «инструментально» («и между ними выбрать себя / именем для живых»). Отдельный случай создания рецептивных затруднений связан с образными построениями, в которых мотив для сопоставления явлений оказывается сознательно опущен, как в стихотворении «Нужное ничто засекают, согрев»: «Нужное ничто засекают, согрев / заповедь терпения дождевой / не-бедой, струящейся жизнь-травой, / говорить “я твой”» (64).

Таким образом, поэтика Порвина строится на ряде посылок, которые, не будучи изначально ориентированы на «непрозрачность» высказывания, тем не менее могут создавать близкий к ней эффект. Одномоментное актуальное схватывание всей полноты разнокачественных семантических и референтных сдвигов практически исключено, что делает тексты поэта заведомо нацеленными на перечитывание. Но и погружение в текст тоже требует ряда герменевтических операций: растождествления контекстов,



выявления ассоциативных линий и принципов их динамики, реконструкции референтных планов высказывания. Смысловое постижение стихотворения оказывается протяженным во времени, близким к «разгадыванию».

Еще более усложненная модель рецепции явлена в поэзии В. Бородин, где на самых разных уровнях высказывания: фонетическом, синтаксическом, семантическом – реализуется установка на альтернирование смысла. Характерный пример такой «герметической», «непроницаемой» поэтики – стихотворение «ветер сорван с пилоток и паток» из первой книги поэта «Луч. Парус» (2008):

ветер сорван с пилоток и паток  
и касающееся людей  
превращается в недостаток  
и присутствие сил площадей

и звезда и звезда что карает  
утыкаются в наши рты  
как совиная прелесть рая  
перед улицей Пустоты

ужас кажимости и жара  
заворованное созвал  
и качающегося шара  
сердцевину не обозвал

сердцевина была короной  
уходящего дна пятой  
разворачиваньем урона  
золотой ветряной плитой

– ветер карлик и ветер посох  
соловей человек и чуб  
умирающий под вопросом  
колотящийся по плечу<sup>1560</sup>

Текст предлагает целый ряд смысловых сдвигов разного порядка. Типологически их можно обобщить в две группы: связанные с линейной сопряженностью образов в строке и связанные с трансформациями структуры вещей и отношений между ними.

В группе первого порядка главный принцип – это *снятие ограничений на сочетаемость явлений*: разнокачественные и разнопорядковые предметы могут находиться в одном ряду и, более того, вступать в отношения взаимной эквивалентности. В контексте могут быть уравнены предметные и вещественные реалии («ветер сорван с пилоток и паток»), явления конкретные и

---

<sup>1560</sup> Василий Бородин. Луч. Парус: Первая книга стихов. – М.: АРГО РИСК; Книжное обозрение, 2008. – С.6 (далее – «Л»).

абстрактные («и касающееся людей» и «звезда» «утыкаются в наши рты»), обозначения субъекта и обозначения вещи («ветер карлик и ветер посох»), наименования части и целого («соловей человек и чуб»), зримое и внешнее, внутреннее и осязаемое («ужас кажимости и жара»). Бородин утверждает принципиальную вариативность любого классифицирующего усилия, любой «окончателности» в категоризации реальности.

Группа второго порядка предполагает возможность разнообразных *инверсий объектных связей*: так, производитель действия может быть преднесен в тексте как объект («ветер сорван с пилоток и паток»), точка может быть развернута до окружности («сердцевина была короной»), объект, на который направлено действие, может быть сращен с тем, который действие на себе испытывает («уходящего дна пятой») и т.д. Поэт рисует полуразвоплощенный мир, в котором все возможно, в котором вещи и атрибуты могут неочевидным образом соотноситься друг с другом, а позиции субъекта и объекта оказываются переменными величинами.

Последовательное проведение двух указанных принципов делает рецепцию текста предельно осложненной, поскольку объем предсказуемого и «нормализованного» в тексте сокращен до минимума. В этой связи семантизация текста оказывается подчинена нескольким закономерностям.

Во-первых, связность становится величиной, производной от *формирования ассоциативного тезауруса*, в который попадают слова с пересекающимися семантическими векторами. Через этот тезаурус текст прочитывается снова, в силу чего в нем оказывается возможным различить условные сюжетные узлы. В рассматриваемом стихотворении, в частности, можно выделить «военный» / «апокалипсический» тезаурус («пилотки», «звезда карает», «ужас», «уходящего дна пята», «умирающий ветер карлику») и связанный с ним фрагментированный сюжет «вторжения» / «возмездия» («улица пустоты», «карает», «недостаток сил площадей», «ужас», «умирание»).

Во-вторых, выстраивание последовательностей программирует *реконструкцию* множества накладывающихся друг на друга *оппозиций*. Связи между реальностями зыбки, и рядоположность оказывается формой их своеобразной ревизии. В рассматриваемом стихотворении самый наглядный пример такого рода – финальный катрен, где «стущены» самые разноплановые признаковые ряды: связанный с первичной зрительной характеристикой объекта («ветер карлик и ветер посох»), нацеленный на выявление его природы («соловей человек и чуб»), намечающий разные событийные версии происходящего («умирающий под вопросом» ↔ «колотящийся по плечу»).

Соединение этих принципов, однако, не снимает всех возникающих при чтении вопросов, поскольку некоторые связи и после осуществления описанных герменевтических операций не подлежат достоверному восстановлению. Смысл текста «мерцает», лишь в некоторых образных «узлах» приобретая относительную определенность. Фактически в стихотворении обнаруживается двоякая – вовне и вовнутрь – обращенность слова, которая накладывает непреодолимые ограничения на семантизацию текста. Стремление к проблематизации фигуры читателя оказывается, таким образом, последним звеном в развитии «геттоизированного», обращенного только на себя самого поэтического слова.

### § 3.2. Принципы текстопостроения

Острое переживание исчерпанности выразительных возможностей формы – характерная особенность рубежа XIX и XX веков. Критикой все настойчивее высказывается мысль, что «натурализм» «не только достиг своей высшей точки развития, но, наконец, достиг пресыщенности, чего-то утомительного для души»<sup>1561</sup>. Парализующее творческую волю ощущение, что в литературе «все завязки давно завязаны, а все развязки давно развязаны» (Б. Эйхенбаум), вынуждает искать пути обновления формы: «Сейчас старое искусство умерло, а новое еще не родилось; и вещи умерли, и мы потеряли ощущение мира <...> Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм»<sup>1562</sup>. Эти поиски заставляют пересмотреть не только представления о типологии текстов, но и понимание самих пределов творческого преображения мира.

Как замечал М. Бахтин, «границы между художественным и внехудожественным, между литературой и не литературой и т.п. не богами установлены <...>. Всякий спецификум историчен. Становление литературы не есть только рост и изменение ее в рамках незыблемых границ специфика; оно задевает и самые эти границы»<sup>1563</sup>. Показательно, что переживание проблематичности формы мотивировало многократные попытки уйти от «литературы». Так, В. Розанов писал в «Опавших листьях»: «Писателю нужно подавить в себе писателя (“писательство”, литературщину). Только достигнув этого, он становится писателем; не “делал”, а “сделал”»<sup>1564</sup>. С этим высказыванием вполне соотносимо замечание Б. Поплавского, сделанное несколькими десятилетиями позже: «Нужно ли стремиться “войти” в литературу, не нужно ли скорее желать из литературы “выйти”? Область поэтического не расширяется ли всегда за счет внешней тьмы нехудожественного?»<sup>1565</sup> Осознание «пластичности» художественных канонов мотивировало пересмотр взаимоотношений искусства и реальности.

Первым и самым радикальным требованием нового искусства оказалось требование свободы в конструировании художественного образа мира: «Душа человека всегда жаждет живого делания, живого творчества, жаждет созидания себе мира, подобного миру внешнему, предметному, но свободно построенного»<sup>1566</sup>. Мир, воплощающий представления о

<sup>1561</sup> Розанов В.В. Неоценимый ум // Розанов В.В. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 517.

<sup>1562</sup> Шкловский В. Б. Воскрешение слова // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 40.

<sup>1563</sup> Бахтин М. Эпос и роман // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 476.

<sup>1564</sup> Розанов В. Опавшие листья // Розанов В. Метафизика христианства. – М.: АСТ, 2000. – С. 498.

<sup>1565</sup> Поплавский Б. Заметки о поэзии // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 251.

<sup>1566</sup> Сологуб Ф. Искусство наших дней // Сологуб Ф. Собр. соч.: в 6 т. – М.: НПК «Интелвак», ГНПК «Вакууммашприбор», 2002. – Т. 6. – С. 413.

фундаментальных закономерностях бытия, обладает высокой моделирующей способностью, благодаря этому искусство и «опережает» действительность, и приобретает способность «программировать» ее: «Искусство всегда было, есть и будет, должно быть впереди истории и жизни. <...> Оно – ясновидящее, бунтовское, всегда о будущем, часто ведущее жизнь»<sup>1567</sup>. Способность к проактивному «опережению» реальности обосновывается желанием запечатлеть «сиюминутное», не соотносимое с массивом имеющегося опыта. Тем самым в разряд «общего места» попадает не только клишированное, но и вообще всякое уже состоявшееся художественное высказывание. Это, в свою очередь, задает импульс к перманентному обновлению формы: «Наследие поэтического стиля кажется нам все более и более громоздким. Хочется уйти куда-нибудь от этих банальных метафор, наивных гипербол и отделаться, наконец, от этих метких общих мест»<sup>1568</sup>.

Стремление «уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы”» и тем самым «создать новую литературу, новую форму»<sup>1569</sup> не могло не отразиться на понимании «готовых» литературных форм, прежде всего, жанровых. Восприятие проблемы жанра в литературе XX века отмечено парадоксальностью. С одной стороны, в художественной практике очевиден процесс разрушения всех форм «готового» слова и, прежде всего, жанрового канона: «идет активная дезинтеграция, декомпозиция, деформация всех жанров»<sup>1570</sup>. С другой – не менее явно стремление сделать конкретное произведение структурной моделью, не подлежащей тиражированию – «классом, состоящим из одного члена»<sup>1571</sup>. Жанр, оставаясь «поисками автором собственного слова», перестает быть «типической формой построения целого»<sup>1572</sup>: из ситуации общения выветривается элемент универсальности, всякая ситуация предполагает построение авторской позиции с нуля. В таком контексте новое наполнение получают основные жанрообразующие элементы высказывания. Жанр в его классическом понимании «определяется предметом, целью и ситуацией высказывания»<sup>1573</sup>. Если и первое, и второе, и третье не даны, а только должны быть обретены, создание формы опосредуется рефлексией. Рефлексия выступает средством самоопределения в слове, актуализирующим «событие перехода жизни в слово»<sup>1574</sup>. Это, в свою очередь, предполагает переключение с референции

---

<sup>1567</sup> Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. – Томск: Водолей, 1996. – С. 19.

<sup>1568</sup> Анненский И. Ф. Что такое поэзия? // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 205.

<sup>1569</sup> Шкловский В. Б. Розанов // Шкловский В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 125.

<sup>1570</sup> Полухина В. Жанровая клавиатура Бродского // Russian Literature. – 1995. – Vol. XXXVII. – II/III. – P. 146.

<sup>1571</sup> Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Петрополис, 1998. – С. 281.

<sup>1572</sup> Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – С. 257.

<sup>1573</sup> Там же, С. 358.

<sup>1574</sup> Бак Д. П. История и теория литературного самосознания: творческая рефлексия в литературном произведении. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т, 1992. – С. 73.

на автореференцию, с воспроизведения свойственных жанру представлений на анализ «жанровых компетенций».

Знаковым в этом контексте оказывается переосмысление феномена, стоящего на границе жанрового и нежанрового мышления, – *фрагмента*. «Мы ... все более утрачиваем способность наслаждаться крупными чертами, резкими контурами и не обращать внимания на мелочи, подробности»<sup>1575</sup>; «"мозаика" – мы ничего не можем давать теперь, кроме мозаики»<sup>1576</sup>, – эти и подобные высказывания обретают в эссеистике модернизма повсеместную распространенность, обозначая слом и в художественном мышлении, и в мировосприятии. Как замечает Р. Лейбов, фрагмент уже в литературе тютчевской поры знаменовал «утрату текстом первичного жанрового контекста», предшествуя появлению такого внежанрового образования, как лирическое стихотворение<sup>1577</sup>. Восходившая к романтизму структура фрагмента, выражавшая принцип возведенной в систему бессистемности<sup>1578</sup>, тем самым оказалась существенно переосмыслена. Еще более очевидные сдвиги в понимании этой формы стали заметны на рубеже XIX и XX столетий.

В современной науке о литературе отрефлектированы по крайней мере два связанных с фрагментарностью аспекта модернистского мировидения. С одной стороны, замечено, что форма фрагмента мотивирована интересом к мгновению как самодовлеющей модели универсума, как «случая»<sup>1579</sup>. С другой – указано, что фрагмент создает «скрепление, шов» авторской и читательской активностей, вовлекает реципиента в «точку» незавершенной креативности<sup>1580</sup>. Эти соображения можно дополнить рядом других. Так, фрагментарность, определенно, оказывается связана с идеалом «адогматического» мышления, от «всякого рода начал и концов»<sup>1581</sup>. Не менее очевидна связь фрагментарности и с идеей «прерывности», дискретности реальности, которая и в построении текста вынуждает искать не последовательности, но «путей и средоточий»<sup>1582</sup>. В своей совокупности все эти признаки позволяют говорить о поиске «свободной формы», которая бы в равной мере и обязывала, и раскрепощала. В сущности, это проблема корреляции завершенности (идейно-художественной целостности) и

---

<sup>1575</sup> Мережковский Д.С. Старый вопрос по поводу нового таланта // Мережковский Д.С. Акрополь. Избранные литературно-критические статьи. – М.: Изд-во «Книжная палата», 1991. – С. 25.

<sup>1576</sup> Пяст В. Встречи. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – С. 332.

<sup>1577</sup> Лейбов Р. «Лирический фрагмент» Тютчева: жанр и контекст. – Тарту: Tartu ülikooli kirjastus, 2000. – С.45-46.

<sup>1578</sup> Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма (Фр. Шлегель, Новалис). – М.: Наука, 1978. – С. 162.

<sup>1579</sup> Тернова Т. Феномен маргинальности в литературе русского авангарда первой трети XX века: Дис. ... докт. фил. наук. – Воронеж, 2012. – С. 416-418.

<sup>1580</sup> Baschmakoff N. Гуро и Хлебников: формы фрагментарного высказывания // Russian Literature. – 2004. – Vol. LV/I. – P. 38.

<sup>1581</sup> Шестов Л. Апофеоз беспочвенности // Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – М.: АСТ, 2000. – С. 453.

<sup>1582</sup> Флоренский П. У водоразделов мысли // Флоренский П. Имена. – М.: ЭКСМО, 2006. – С. 15.

законченности (формальной проработанности)<sup>1583</sup>, проблема «узнавания» пишущим художественной «пуанты», открытия в отображаемой реальности необходимой меры ее раскрытия.

Текстопостроение тем самым оказывается определено тем или иным пониманием *реальности* и *условности*. Суть проблемы состоит в том, чтобы соизмерить бесконечность содержания реальности с ограниченной емкостью любого, даже самого протяженного, дискурса. Г. Косиков замечает в этой связи: «Любой литературный “язык” всегда грезит о том, чтобы до конца воплотить именно “реальное”, между тем как на деле ему доступна лишь та или иная “реальность”»<sup>1584</sup>. Понимание «реальности» поэтому всегда опосредуется скрытыми в глубинах художественного сознания представлениями о «природном» правдоподобии словесного выражения.

Р. Якобсон, выявляя конвенциональный, субъективный характер любого мимезиса, отметил две формы введения «реальности»: «расцвечивание предмета» (его демонстрацию с необычного ракурса) и «последовательную мотивировку» (оправдание предыдущего последующим)<sup>1585</sup>. Значимость именно этих, а не других методов моделирования реальности была в общем виде раскрыта Л. Гинзбург, указавшей на противоречивость художественной задачи модернизма – «запечатлеть средствами словесного искусства дословесные, допонятийные состояния сознания»<sup>1586</sup>.

Ввести в текст «магму душевной жизни» возможно лишь соизмерив явленное и скрытое, зримо-иррациональное и тайно-осмысленное. В современной системе представлений эта идея приобрела широкое хождение и соотносится с балансом «логосного» и «меоного»: «Переворот, совершенный литературой серебряного века, связан с новаторским включением в сплошность риторико-классической речи элементов деструкции. <...> Безоговорочное господство логосности, равно как и монолитной сплошности речи, в художественном творчестве нового типа стало относительным»<sup>1587</sup>.

Следует отметить, что баланс такого рода – отнюдь не результат интуитивного синтеза. Высокая степень саморефлексии позволила модернизму отчетливо заявить свои приоритеты в осмыслении «реального» и «условного». Исходным пунктом рассуждений оказалась мысль о бесконечности «реального», открываемой всегда лишь с одного ракурса: «Реальность – это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных доньшек, и потому она неиссякаема и недостижима»<sup>1588</sup>. С

<sup>1583</sup> Пиралишвили О. Теоретические проблемы изобразительного искусства. Критерии завершенности в искусстве и теория “non-finito”. – Тбилиси: Хеловнеба, 1973. – С. 172-174.

<sup>1584</sup> Косиков Г. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 9.

<sup>1585</sup> Якобсон Р. О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 392-393.

<sup>1586</sup> Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. – Л.: Сов. писатель, 1987. – С. 49.

<sup>1587</sup> Раков В.П. Релятивистская поэтика серебряного века // Потаенная литература: Исследования и материалы. Вып. 2. – Иваново: ИвГУ, 2000. – С. 78-79.

<sup>1588</sup> Набоков В.В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // Набоков В.В.: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 56.

этой идеей тесно связана другая: бесконечность «реального» предполагает релятивность «истин», отождествление «бытия» и «ничто»: «Перед человеком стоит мир как неизменный факт действительности, как неизбежная реальность <...> Сколько бы ни вошло в эту действительность людей, каждый принесет иную действительность <...> Поэтому то, что мы называем действительностью, – бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры»<sup>1589</sup>.

В этой связи творческий процесс нередко рассматривается как выведение явления из небытия в бытие, которое, однако, не снимает разрыв испытанного и выразимого: «Написать перечувствованное, пережитое – невозможно. Можно только создать то, что живет в нас в виде намека. Тогда это будет действительность»<sup>1590</sup>. Слово оказывается движимо скорее волевым, нежели миметическим импульсом, оно не столько создает эквивалент реальности, сколько отыскивает ресурсы правдоподобности.

Очевидно, что подмена испытанного рационализированной моделью актуализирует момент условности. Закономерно поэтому, что для модернистского сознания выход к непосредственности проблематичен: «можно одни условности заменить другими и только»<sup>1591</sup>. Сама эта ситуация, впрочем, допускает разные варианты истолкования. В предельно заостренной формулировке речь идет о сознательном подчеркивании дистанции по отношению к реальности: «Условность и искусственность есть первый пункт декларации искусства. <...> Где нет искусственности, там нет культуры, там только природа»<sup>1592</sup>. В более мягкой формулировке условность рассматривается как мимикрия «под реальность», как симулирование безыскусственности: «Лучшая техника кажется отсутствием техники», «это – жизнь, но жизнь в искусстве, где свои условия и законы жизни»<sup>1593</sup>. И в том, и в другом случае возникает проблема селекции, отбора художественно значимых деталей. Для модернизма это проблема структуризации «реального», выведения его из состояния нерасчлененности: «Действительность носит сплошной характер. Соответствующая ей проза <...> образует прерывистый ряд»; в искусстве «нужны приметы непрерывного и сплошного, отнюдь не сама воспроизводимая материя»<sup>1594</sup>.

Таким образом, есть основания говорить о том, что проблема корреляции реальности и текста сводится к проблеме преодоления *линейности языкового означающего* и *дискретности языковых единиц*. Применительно к модернистской практике об этом впервые заговорил Ю.Лотман: «Действительность слитна, и то, что в языке выступает как

---

<sup>1589</sup> Малевич К. С. Бог не скинут // Малевич К. С. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – М.: Гилея, 1995. – С. 242.

<sup>1590</sup> Волошин М. История моей души. – М.: Аграф, 1999. – С. 73.

<sup>1591</sup> Брюсов В. Я. Ненужная правда // Брюсов В. Я. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худож. лит.-ра, 1975. – Т. 6. – С. 69.

<sup>1592</sup> Шершеневич В. 2х2=5. Листы имажиниста // Шершеневич В. Листы имажиниста. – Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1997. – С. 380.

<sup>1593</sup> Кузмин М. А. Условности. Статьи об искусстве. – Томск: Водолей, 1996. – С. 26-27.

<sup>1594</sup> Мандельштам О. Э. [Читая Палласа] // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. – Т. III. – С. 390.

отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира»<sup>1595</sup>. В более широком контексте, с привлечением разнообразного литературного материала, об этом же позднее писал Е. Фарыно: «Наш язык членит мир по-своему, но не навязывает нам одного единственного расчленения мира. <...> Поэтому любое языковое расчленение мира в художественном тексте *значимо*, имеет свой смысл, выполняет свою функцию»<sup>1596</sup>. К сожалению, соображения этих выдающихся ученых практически не получили развития, не в последнюю очередь потому, что высказанная ими идея не была подкреплена внятной исследовательской методикой. Между тем в арсенале филологической науки можно найти разработки подобного рода. Связаны они с психолингвистическими исследованиями, а именно с моделями порождения речи. Некоторые из их положений вполне могут быть перенесены в плоскость литературоведческого анализа.

Так, в контексте рассуждений о типологии модернистского текста существенное значение имеет представление о текстопостроении как переходе от внутренней речи к внешней, когда «... из нерасчлененного сгустка информации вычлняется более компактное образование. ... Этому сопутствует “дробление” зачина мысли на “россыпь” сем, которые на уровне сознания объединяются в семемы определенного языка»<sup>1597</sup>. По свидетельству А. Леонтьева, детали разных моделей речепорождения могут различаться, но инвариантная схема в своих существенных деталях остается неизменной и включает ряд операций: «На уровне внутренней или смысловой программы высказывания осуществляется смысловое синтаксирование и выбор смыслов во внутренней речи. На уровне семантической структуры предложения происходит семантическое синтаксирование и выбор языковых значений слов. Уровню лексико-грамматической структуры предложения соответствует грамматическое структурирование и выбор слов (лексем) по форме»<sup>1598</sup>.

При анализе модернистского текстопостроения решающее значение приобретает выявление языковых аномалий, связанных с конкретными стадиями реализации речевого замысла. В тексте такого рода нарушения выступают в виде «ошибок в употреблении видов, неправильного построения сочинительных конструкций, искажений модели управления, нарушений всех видов сочетаемости лексем» и других лексических и грамматических нарушений<sup>1599</sup>. Некоторый материал для типологизации такого рода аномалий дают уже манифестации авангардной эпохи.

---

<sup>1595</sup> Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб., 2001. – С. 706.

<sup>1596</sup> Faryno J. Введение в литературоведение. Часть 1. – Katowice: Uniwersytet Slaski, 1978. – С. 167.

<sup>1597</sup> Чернухина И. Я. Поэтическое речевое мышление. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1993. – С.33.

<sup>1598</sup> Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – М.: Смысл, 1997. – С. 120-121.

<sup>1599</sup> Кобозева И.М., Лауфер Н.И. Языковые аномалии в прозе А. Платонова сквозь призму процесса вербализации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. – М.: Наука, 1990. – С.126.



Первые подходы к осознанию вариативности грамматикализации, подвижности лексико-грамматических значений были связаны с эстетической программой футуризма, важнейшим из тезисов которой провозглашалось «разрушение синтаксиса». В манифесте «Новые пути слова» будущее художественной практики связывалось с различными «неправильностями в построении речи», среди которых особо выделялись «несовпадение падежей, чисел времен и родов», «опущение подлежащего или др. частей предложения, опущение местоимений, предлогов и пр.», «неожиданное словообразование»<sup>1600</sup>.

Не все из этих путей оказалось одинаково легко подвергнуть семантизации; как следствие, многие из художественных инициатив поначалу приобрели провокационную форму. Так, в футуристической практике широкое распространение получило отождествление текста и презентации лексико-грамматической модели: «В этом случае принцип словопроизводной или словообразовательной модели становится конструктивным принципом поэтического текста», а сам текст фактически оказывается равен «поэтическому глоссарию»<sup>1601</sup>.

Не менее вызывающей по отношению к традиции была и «поэтика анаколуфа», превратившая разрушение грамматического и смыслового согласования в источник эстетического эффекта. В этом случае поэт «искажает привычные правила согласования и управления между частями речи и добивается того, что последовательность слов во фразе становится совершенно непредсказуемой»<sup>1602</sup>. Важно отметить, что новые горизонты не осознавались «первопроходцами» как освоенные территории. По признанию Б. Лившица, область «задач конструктивного характера» представляла собой «девственное поле», и всякая удача была здесь «делом случая», неизменно выводя на «опасные рубежи»<sup>1603</sup>.

Вместе с тем понимание языка как «игры в куклы» открывало возможность и для осознанного использования грамматической семантики в художественных целях. Первые шаги к этому также связаны с футуристической практикой. Достаточно указать на асинтаксизм, передающий эффект спонтанной, прерывистой разговорной речи; на нарушения в управлении, вызывающие впечатление неправильности, но такой, которая открывает в сказанном второй смысл<sup>1604</sup>; на игры со звуковой формой слова, позволявшие вычленять «псевдоморфы» и создавать «полуслова»<sup>1605</sup>. На-

<sup>1600</sup> Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наследие, 2000. – С. 52.

<sup>1601</sup> Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 119.

<sup>1602</sup> Гаспаров М. Л. Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 318.

<sup>1603</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. – Л.: Сов. Писатель, 1989. – С.337, 339.

<sup>1604</sup> Марков В. Ф. О Хлебникове // Марков В. Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. – СПб.: Изд-во Чернышева, 1994. – С. 189-190.

<sup>1605</sup> Суховой Д. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова.

чинания футуризма, даже не будучи непосредственно продолжены, заставляли поэтов-современников искать в слове и его формах скрытые семантические ресурсы. В этом отношении глубоко неслучайными оказываются попытки современных исследователей расширить сферу влияния футуристической практики, отыскать ее следы и в акмеизме, и в других течениях постсимволизма.

Если в футуризме грамматикализация смысла была лишь заявлена как источник новых возможностей, то в последующих авангардных течениях она уже интенсивно осваивалась. Для типологического упорядочения этих поисков, как представляется, может быть использована предложенная И.Смирновым модель различения «глагольного» и «именного» стилей, когда «в одном случае корневой морфеме <...> сопутствуют разнообразные показатели синтаксических связей и, соответственно, глаголы», а в другом «начальным пунктом порождения текста служат: функциональная морфема, грамматический предикат и т.д., чему соплагается множество корневых морфем и т.д.»<sup>1606</sup>. С этой точки зрения *имажинизм* тяготеет к именному стилю, а *обэриуты* – к глагольному.

В. Шершеневич, выстраивая свою теорию текста, говорит о глаголе как «аппендиксе поэзии», призывая ликвидировать вместе с ним и нормативную грамматику. Как свидетельствует манифест «2x2=5», это не широкое заявление, но осознанная художественная программа, призванная «сдвинуть» автоматизированные грамматические формы: «Причастие будущего, степени сравнения от неизменяемых по степеням слов, несуществующие падежи, несуществующие глагольные формы, несогласованность в родах и падежах – вот средства, краткий список лекарств застывающего слова»<sup>1607</sup>. Высокая степень теоретической проработанности проблемы отражает новое понимание слова, одинаково принадлежащего и космосу, и хаосу, а потому открытого для трансформаций в различных измерениях<sup>1608</sup>.

Текстопостроение в лирике Д. Хармса определяется предикативным характером его поэтики. Художественный текст выстраивается на «потенциально бесконечной редупликации синтаксической конструкции», когда «грамматическая правильность / неправильность» оказываются взаимообратимы; и на «нарушении ... обязательности и предсказуемости той или иной синтаксической связи», создающем эффект «синтаксической многозначности»<sup>1609</sup>. В этом случае искаженная синтаксическая структура «маркирует поэтическую реальность», обозначает выход в

---

URL: <http://www.rsuh.ru/article.html?id=50927> (дата обращения: 22.06.2012).

<sup>1606</sup> Смирнов И. П. Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза // Wiener Slawistischer Almanach. – 1985. – Bd. 15. – S.258.

<sup>1607</sup> Шершеневич В. 2x2=5. Листы имажиниста // Шершеневич В. Листы имажиниста. – Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1997. – С. 412.

<sup>1608</sup> Тернова Т. А. История и практика русского имажинизма. – Дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2000. – С. 56 и далее.

<sup>1609</sup> Успенский Ф., Бабаева Е. Грамматика «абсурда» или «абсурд» грамматики // Wiener Slawistischer Almanach. – 1992. – Bd. 29. – S.147.

особое, «текущее» состояние мира: «Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор»<sup>1610</sup>.

Обе модели, обозначив важный переход от освоения поверхностно-синтаксических структур к освоению уровней категоризации речевого замысла, сложно соотносились с речевой практикой. Игры с грамматической семантикой отчетливо обозначили две проблемы. *Первая* заключалась в смысловой пустоте радикальной новизны: если «каждый вновь входящий элемент ряда семантически пуст», то он «подобен любому другому»; «такое качество плана содержания позволяет говорить о нем не как о максимально информационном, а напротив – как о достигающем максимума избыточности»<sup>1611</sup>. *Вторая* проблема состояла в утрате самореферентным высказыванием внутренней меры, в неспособности поэта поставить точку в речевой игре: поэтический «дискурс становится дискурсом исчезновения»; «текст заканчивается просто потому, что не может начаться»<sup>1612</sup>. Тем самым желание авангарда найти в самом тексте критерий его завершенности оказалось нереализуемым. Анализ пути от мысли к слову дополнился анализом параллелей между поэзией и другими искусствами. Слово было провозглашено «болезнью, язвой, раком», одним «частичным знаком» среди других, а поэту вменен в обязанность поиск «небывалого синтеза»<sup>1613</sup> разных форм семиозиса.

Потребность в синтезе, взаимопроникновении разных начал – важнейший стимул развития модернизма; «всеохватывающий синтез, идеал соединения противоположностей должен был стать основой культуры будущего»<sup>1614</sup>. Не последнюю роль в разработке этой идеи сыграло стремление к объединению искусств, призванное восполнить разобщенность способностей человека. Суть проблемы отчетливо сформулировал А. Белый: «Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т.е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений...»<sup>1615</sup>. Тем самым были обозначены две смыслообразующие модели «синтеза»: *живописная* и *музыкальная*. Поскольку взаимопроник-

---

<sup>1610</sup> Хармс Д. Полет в небеса. – Л.: Сов. писатель, 1988. – С. 434.

<sup>1611</sup> Цвигун Т. В. О преодолении энтропии в поэтическом тексте (К семиотической структуре текста в русском авангарде 10–30-х гг.).

URL: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/c\\_entropija.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/c_entropija.htm) (дата обращения: 1.09.2011).

<sup>1612</sup> Ямпольский Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – С.194-195.

<sup>1613</sup> Чичерин А. Н. Кан-Фун // Wiener Slavistischer Almanach. – 1987.– Sbd. 21. – S. 196.

<sup>1614</sup> Pesonen P. Идея синтеза в эстетических взглядах Андрея Белого // Pesonen P. Тексты жизни и тексты искусства. Texts of Life and Art // Slavica Helsingiensia. – 1987. – 18. – С. 68.

<sup>1615</sup> Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 90.

новения разноприродных искусств ожидать не приходилось – «художник, не нашедший себе места в художествах, оказался бы ... изгоем культуры»<sup>1616</sup> – предметом интереса оказались их структурные параллели, рассмотренные в сравнении смыслопорождающие модели.

Интермедиальные исследования авангардной живописи и поэзии, как правило, сводятся к идее «остраняющего» преобразования материала как принципа, универсального для эпохи. Эта закономерность прослеживается на уровне образной пластики, позволяющей выявлять единые «иконические модели» для различных течений авангардной живописи, а также «орнаментальной» прозы и лирики<sup>1617</sup>. Она же демонстрируется на речевом уровне, где «фонетическое разложение слов (аналогичное развертыванию объемов и пересечение их плоскостями в картинах кубистов) и непрерывность повторов (ср. прием протекающей раскраски в живописи) создают совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых элементов»<sup>1618</sup>. Закономерно, что и в исследованиях, соотносящих уровень поэтики и уровень эстетики, влияние кубофутуризма на литературу усматривается, главным образом, в «ослаблении номинативной и изобразительной функции языкового знака» и «динамизации внутренних соотношений между элементами художественного языка»<sup>1619</sup>. Между тем новая форма отнюдь не сводилась к демонстрации «фактуры», но, скорее, призвана была помочь «видеть мир насквозь»<sup>1620</sup>. Это, в свою очередь, имеет отношение не столько к проблеме *референции*, сколько к проблеме организации *семантического пространства*.

Именно такую расстановку акцентов дает заметка В. Набокова, связавшего стремление к «картинному» видению текста со стремлением преодолеть линейность знаковой цепи: «пространственно-временной процесс осмысления книги мешает ее эстетическому восприятию»; приближенной к идеалу формой ее постижения является перечитывание, когда «мы в каком-то смысле общаемся с книгой так же, как с картиной»<sup>1621</sup>. В этом свете более понятным становится и футуристическое требование, «чтоб читалось во мгновение ока», и имажинистское сетование на то, что в русском языке нет наглядной связи смыслов, как в иероглифике: «Образ слова в китайском языке тесно зависит от лучевого влияния соседних слов. Наши корни слов, к сожалению, уже слишком ясно определяют грамматическую

---

<sup>1616</sup> Иванов Вяч. Чюрлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Борозды и межи. – М.: Астрель, 2007. – С. 486.

<sup>1617</sup> Flaker A. Литература и живопись // Russian Literature. – 1987. – Vol. XXI/1. – P. 29-31.

<sup>1618</sup> Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – С. 49.

<sup>1619</sup> Грыгар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда // Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. – СПб.: Академический проект, Изд-во ДНК, 2007. – С. 155.

<sup>1620</sup> Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М.: Наследие, 2000. – С. 54.

<sup>1621</sup> Набоков В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Изд-во Независимая Газета, 1998. – С. 26.

форму»<sup>1622</sup>. Таким образом, если в авангардной практике «каждая форма искусства трансцендирует изначально присущие ей структурные свойства»<sup>1623</sup>, то тяготение поэзии к живописи определяется не антимиметическим импульсом, но стремлением найти возможности для «иероглифически» наглядного упорядочения смыслов. «Живописная» модель структуризации текста была призвана дополнить имеющиеся в речи парадигматические связи новыми, через «чувственность поэтического слова» выйти к преодолению «словесного рахитизма»<sup>1624</sup>.

Опытов визуализации текста в авангардной практике было более чем достаточно. Вместе с тем парадигма изобразительных приемов в своих главных чертах обозначилась уже в первых экспериментах с типографикой. Книга В. Каменского «Танго с коровами» (1914)<sup>1625</sup> в этом отношении более чем показательна. Текста как последовательности языковых единиц, обладающей лексико-грамматической связностью и цельностью, «железобетонные поэмы» не образуют. Вместе с тем едва ли возможно отказать им в смысловой определенности, внятности прагматической направленности и эмотивной заряженности. «Поэмы» Каменского в этом смысле – это и *тексты* и *не-тексты*: функции морфолого-синтаксического упорядочения материала в них выполняет не лингвистическая парадигма, а графика, зримо овецивающая потенциальные языковые связи.

Главные ориентиры задает набор приемов, предлагающих зрительную сегментацию текста. В этом случае оказываются существенными разбивка словесного материала линиями (границы фразы), пространственная организация слов на листе (ассоциативные «парадигмы» и отношения между ними). Эти приемы дополняются приемами, подчеркивающими континуальность смысла: отождествлением границ текста и границ страницы, вариативным соотношением образованных линиями «фразовых» границ (когда текстовые «блоки» включают друг друга или организуются как рядоположные), параллелями между разными сегментами листа (текст переходит из одной плоскости в другую).

«Синтаксические» приемы дополняются у поэта приемами с отчетливо «морфологической» функцией. Среди них наиболее «заряжены» *аналитические* приемы: это деструкция слова, выявляющая его «каламбурную» членимость или переход в иное слово («с / там / бул», «ко / фе / ски»), это шрифтовое «переразложение» слова и выявление структурно сопоставимых слов («кокофония» / «сим-фония», «блеск» / «плеск»), это корреляция «умного» и «заумного» («душ» / «уш» / «ш»). Эта группа приемов уравнивается группой приемов *синтетических*, призванных подчерк-

---

<sup>1622</sup> Шершеневич В. 2х2=5. Листы имагиниста // Шершеневич В. Листы имагиниста. – Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1997. – С. 406.

<sup>1623</sup> Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 53.

<sup>1624</sup> Бурлюк Н. Поэтические начала // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987.– Sbd. 21. – S. 10-11.

<sup>1625</sup> Каменский В. Танго с коровами. Факсимильное издание. – М.: Книга, 1991. – 15 с.

нуть связи между элементами рассыпавшейся речи. Это семантизация шрифта, объединяющего слова близких смысловых регистров или распадающиеся контексты («повесили / весла / веселья / села», «душ» / «души»), это размер шрифта, выполняющий функции акцента, маркера значимости того или иного явления, противопоставление языковых и внеязыковых знаков (цифр и др.).

Очевидно, что графика В. Каменского, «отменяя» действие лексико-грамматических форм, не столько отрицает речевую связность, сколько ищет ее новые измерения. «Готовая» языковая парадигма осложняется наложением новых упорядоченностей, что позволяет совместить аналитический и «тезаурусный» взгляд на внетекстовую ситуацию. Фактически «железобетонные поэмы» балансируют между нарративом и словарем, вмещая в качестве переходных форм нераспространенные предложения, грамматически согласованные обрывки фраз, элементы словоизменительных парадигм. Поэт ищет новые формы согласования континуального и дискретного, новые способы семантической структуризации мира, постоянно пребывая в лексико-грамматическом «пограничье».

Параллельно с попытками перестроить естественный язык по образцу «языка вещей» предпринимались попытки преобразовать его по образцу «языка отношений»<sup>1626</sup>. Музыкальная форма рассматривалась как способ непосредственного постижения абсолютного, как переход в область дознакового «переживания»: «Музыка безобразна, как переход к новым образам. Символ ее – сведение всякого образа к точке, к безобразности, к дыре, к мистическому колодезю, чтобы сквозь “колодезь” восстановить “старый образ мира”, который проходит в музыке, в “новый”»<sup>1627</sup>. Высокая степень разработанности музыкальной семантики приводила к разнонаправленным попыткам моделировать музыкальные формы в литературе, к интенсивному освоению фонетического и метроритмического планов текста. Существенное значение приобрела интонация, определявшаяся и «особенностями строения фразы», и «акустическими особенностями» звуковой ткани, и «специфической артикуляцией»<sup>1628</sup>. На более абстрактном уровне стремление выйти к насыщенному переживанию времени актуализировало семантику повтора.

Все представления о «музыкальном» в таком контексте упирались в одну точку: «Музыка разбивает синтаксическую цепь и выпускает на свободу “главные слова” текста. <...> Таким образом, “уничтожая” текст, музыка в то же время воскрешает его в новом качестве – текст превращается в “свободное сообщество” слов-тем, ... существ-

---

<sup>1626</sup> Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб., 2001. – С. 709.

<sup>1627</sup> Белый А. Письмо А. Блоку от 6 янв. 1903 г. // Белый А., Блок А. Переписка. 1903-1919. – М.: Прогресс-Плеяда, 2001. – С. 26.

<sup>1628</sup> Крауклис Р. Г. Музыка в философско-поэтическом мире О. Мандельштама: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005. – С. 12.

вующих уже вне синтаксической взаимозависимости»<sup>1629</sup>. «Музыкальный» код, как и «живописный», призван был расширить спектр возможностей текстообразования.

Характерно в этом отношении признание А. Туфанова, указывавшего, что «музыкальность» текста соотносима с взаимопроникающими и, следовательно, сопротивляющимися дискретности языка переживаниями: «Организация материала искусства <...> должна протекать при “расширенном” восприятии и при установке на прошлое, непрерывно втекающем в настоящее», «в зауми нет места уму с его пространственным восприятием времени»<sup>1630</sup>. Значимо и указание Я. Друскина на своеобразную «иероглифичность» музыкальных структур, где план содержания и план выражения взаимообратимы: «Смысл их интуитивно понятен, но выражается ничего не обозначающими знаками. Так получаются порядки ничего не обозначающих знаков и порядков. Это тайнопись»<sup>1631</sup>. «Музыкальный» код, таким образом, был нацелен на внедрение в речевую ткань особой модели знаковости – «иконической» (отождествляющей знак и обозначаемое) и «феноменологической» (допускающей автоинтерпретацию).

Разные формы имитации «музыкального» в поэзии русского модернизма неоднократно становились предметом анализа<sup>1632</sup>. Структуризация отдельных художественных приемов в целостную систему – явление сравнительно позднее, связанное с постфутуристическими практиками. Один из самых выразительных примеров кумуляции «музыкального» являет теория и практика русского поэтического конструктивизма. Для конструктивистов «речь включает в себя музыку» и задача поэта сводится к тому, чтобы сделать в тексте зримым ее присутствие. Наиболее последовательно эта программа была реализована в поэтике А. Чичерина, создавшего особую «фонетическую нотацию, которая транскрибировала не только морфемную и словесную, но и синтаксическую (интонационную) фонетику»<sup>1633</sup>.

Основные положения новой программы были изложены поэтом в декларации «Кан-Фун» (1926). «Расплавленная форма», по Чичерину, создается следованием звуковому потоку речи. Главная единица этого потока – не стопа, а «такт с его ритмическими подразделениями, расчленениями и нотными обозначениями». Содержание такта создается «работой наших артикуляций», важнейшим из законов которой является «приспособление

---

<sup>1629</sup> Махов А. Е. *Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике*. – М.: Intrada, 2005. – С. 197-198.

<sup>1630</sup> Туфанов А. Декларация // Туфанов А. *Ушкуйники*. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 1991. – Р. 44.

<sup>1631</sup> Друскин Я. *Дневники*. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. – С. 125.

<sup>1632</sup> См. историю вопроса в статье: Kursell J. *Pisat' muzykoj – Forschungsliteratur zu “Literatur und Musik” in Russland* // *Wiener Slawistischer Almanach*. – 2001. – Bd. 47. – S. 311-334.

<sup>1633</sup> Grübel R. *Русский литературный конструктивизм* // *Russian Literature*. – 1985. – Vol. XVII/1. – P. 17-18.

друг к другу артикуляционных органов». Принцип «аккомодации» дополняется детальным воспроизведением особенностей звучащей речи. Особое значение приобретают «долгота, краткость, распев», «тембровая модуляция». В пределе все эти аспекты должны быть зафиксированы в графической записи текста. Первым шагом к реализации этой идеи должно стать расширение знакового репертуара, «усовершенствование» азбуки, поскольку «ни одна из существующих в мире азбук не в состоянии охватить весь запас имеющихся <...> у рядового культурного человека звуковых модуляций»<sup>1634</sup>.

В сборнике «Плафь»<sup>1635</sup> (1922) описанные принципы реализованы лишь отчасти. Очень важную роль здесь играет *моделирование* звуковой ткани. Поэт подчеркивает ее сконструированность, совмещая фонетические диалектизмы и нормативные формы произношения («день» / «дзень», «четвертый» / «тшечвуетый»), элементы транскрипции с записью звуковой редукции («Ліксьей Мькалаіч Чічерьн») и архаическую орфографию («интуитныя, сновидческія были»), ассимиляцию звуков («того зи цисла на длугой день») и морфологический принцип правописания («неразставаться», «безплодный»). Разбалансированность фонетики и орфографии усиливается на уровне *словоразличения*. Чичерин акцентирует его вариативность, широко используя разного рода сращения («тихомолчаньи», «которую!неделю»), оперируя инверсией звукового состава слов и их перерасположением («лококольные тики», «ком мок» / «комок»), вводя в текст заузные звуко сочетания («оум дьлинь ком дир-линь»).

Наибольшей разработанностью отличается план *звукотписи*, где поэт широко использует анаграммирование, паронимию («крем вер мрел изо рва морем рванаго рева»), ассонанс и аллитерацию («калеными грецкими китонами грели грехи хилых»). Текст «мерцает» на грани понимания, то разворачиваясь в узнаваемую бытовую картину, то обращаясь в усложненный «музыкальный» шифр. Результативность экспериментов такого рода выражена в работе Л. Гервер, оценившей перспективы развития нотации текста: «"Музыкальные" опыты поэтов-авангардистов показывают, что такие атрибуты музыки, как метроритмика, артикуляция, динамика и даже фактура оказались доступными слову»; из общей картины «реалистичных» новообразований выбиваются только заметно менее удачные попытки передачи «звукотписи»<sup>1636</sup>.

Модернистские поиски семантически обогащенной грамматики расширили контекстуальную наполненность высказывания. Как замечает Е. Фарыно, «преодоление линейности и дискретности приводит к тому, что один и тот же элемент текста <...> читается нами несколько раз, выступает в нескольких аспектах одновременно и одновременно отсылает к несколь-

<sup>1634</sup> Чичерин А. Н. Кан-Фун // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – Sbd. 21. – S. 201-205.

<sup>1635</sup> Чичерин А. Н. Плафь. – М.: Тоника, 1922. – 12 с.

<sup>1636</sup> Гервер Л. Опыт «музыкальной» записи литературного текста в творчестве русских поэтов-авангардистов // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 1997. – С. 13-14.



ким аспектам мира»<sup>1637</sup>. Формалистская идея «плотности» слова даже во второй половине XX века рассматривается не столько как обобщение наблюдений, сколько как программа: «...можно удаляться от словаря куда угодно и сколько угодно, – в колеблющиеся значения, в нерасчлененное мерцание смысла, все расчленения и выражения» которого являются заведомой «ложью»<sup>1638</sup>.

Экспериментаторский порыв модернизма во второй половине столетия был продолжен. Вместе с тем содержание поисковой деятельности существенно изменилось. Смена ориентиров в «бронзовом веке» оказалась связанной с переосмыслением возможностей художественного синтеза, с разочарованием в жизнепреобразующих потенциях высказывания. Особенно ярким показателем отхода от эстетики классического модернизма стали дискуссии о *смешанной технике*, об экспериментах, призванных синтезировать языки разных искусств. Как заметил Д. Янечек, «в смешанной технике выходят на первый план» те онтологические стороны текста, которые при автоматизированном восприятии не имеют значения, а именно «элементы визуальных и исполнительских функций»<sup>1639</sup>. Будучи актуализированы, они ставят под вопрос как родовидовые определения искусства, так и устоявшиеся жанровые формы. В творческой практике возникает интерес к «тексто-коллажо-графике» как типу текста, что позволяет осваивать интермедийные возможности поэзии<sup>1640</sup>. Этот факт осознается как «переход от поэтик оперирования лексическим материалом к поэтикам оперирования дискурсами» и настраивает на поиски объединения «графономического», «фонологического» и «керологического» компонентов высказывания<sup>1641</sup>. Ожидаемый синтез, однако, оборачивается переживанием неоднородности созданной знаковой среды, отчетливо выявляя «швы» между разными типами семиозиса. Закономерным образом «новообразующая целостность» предстает как становящаяся, еще не «вызревшая» в качестве самостоятельного эстетического феномена<sup>1642</sup>.

Двусмысленность экспериментов такого рода тем не менее не становится фактором сдерживания творческого поиска. Половничатость ус-

---

<sup>1637</sup> Faruno J. Введение в литературоведение. Часть 1. – Katowice: Uniwersytet Slaski, 1978. – С. 202.

<sup>1638</sup> Седакова О.А. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также Похвала поэзии // Седакова О. Проза. – Эн Эф Кью / Ту Принт, 2001. – С. 55.

<sup>1639</sup> Янечек Д. Текст как партитура и текст как картина. URL: [http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom\\_f=18&id\\_f=13&start=0&filtr=f\\_avt&f\\_text=Янечек](http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom_f=18&id_f=13&start=0&filtr=f_avt&f_text=Янечек) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1640</sup> Очеретянский А. Доклад фрагментарный с обильным цитированием. URL: [http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id\\_n=12&first=20](http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id_n=12&first=20) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1641</sup> Проскуряков Ю. Смешанная техника как конвергенция делологических типов текста. URL: [http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom\\_f=18&id\\_f=14&start=0&filtr=f\\_avt&f\\_text=Проскуряков](http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom_f=18&id_f=14&start=0&filtr=f_avt&f_text=Проскуряков) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1642</sup> Давыдов Д. Еще раз к вопросу о статусе синтетических видов искусства. URL: [http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom\\_f=17&id\\_f=15&start=0&filtr=f\\_avt&f\\_text=Давыдов](http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom_f=17&id_f=15&start=0&filtr=f_avt&f_text=Давыдов) (дата обращения: 12.04.2012).

пеха вписывается в новый горизонт ожиданий, соотносимый с идеей перманентного обновления формы. В «смешанной технике» возобладали логика самодовлеющего преобразования формы, «поиска как такового»<sup>1643</sup>. Этот факт, как никакой другой, свидетельствует о радикальном разрыве с модернистской традицией. Постоянно декларируемые сходства с ней затрагивают плоскость формы, а не целеполагания. М.Абашева, сравнивая опыты авангарда и неоавангарда, замечает, что «современные визуальные эксперименты лишены устремлений к какой бы то ни было трансцендентальности», это приемы, ориентированные на создание «нового знака, но не мифа»<sup>1644</sup>.

Для модернизма идея синтеза искусств вписывалась в проект тотального переустройства жизни. Концепция синтеза, как неоднократно отмечалось, была тесно связана с идеей жизнотворчества, предполагавшего как самостроение субъекта, так и трансформацию предметной среды. Идея жизнотворчества, развивая принципы «гезамткунстверка, связывала их со становлением соборности и теургичности искусства», обнаруживала выходы в религиозную и социальную практику<sup>1645</sup>. В эстетике авангарда, наследовавшей символистским построениям, акценты оказались расставлены по-другому, но суть проекта не изменилась. «Жизнотворчество» оказалось заменено «жизнестроением», эстетическая идея обрела социологические обертоны<sup>1646</sup>, но сама нацеленность на радикальность эстетического преобразования мира сохранилась.

В контексте «бронзового века», очевидно, ни о каком «жизнотворчестве» уже не может быть и речи. Актуализация графической формы текста или, шире, его интермедийность соотносится с иной группой мотивов. Это тоже поиск синтеза, но синтеза, ориентированного на репрезентацию целостности субъекта, а не единства бытия. На правомерность подобной интерпретации наталкивают выводы Т. Семьян, отметившей, что в новейших художественных практиках идея текста имеет корреляцию с идеей телесности: «Визуально-графические приемы могут выражать интонацию, имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, <...> создавать эффект суггестивной речи, измененного психофизического состояния»<sup>1647</sup>. «Многоязычие» современного текста, присутствие в нем знаков разного типа отсылает к непрерывности восприятия, к перцептуальному единству субъекта. Как писал И. Бродский, «черный вертикальный сгу-

---

<sup>1643</sup> Бирюков С. Параллели и перпендикуляры в современной русской поэзии.

URL: [http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom\\_f=17&id\\_f=5&start=0&filtr=f\\_avt&f\\_text=Бирюков](http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=20&nom=18&nom_f=17&id_f=5&start=0&filtr=f_avt&f_text=Бирюков) (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1644</sup> Абашева М.П. Между словом и изображением (визуальная поэзия в начале и конце XX века) // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 1993. – С. 134-135.

<sup>1645</sup> Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С. 377.

<sup>1646</sup> Günter H. Жизнестроение // Russian Literature. – 1986. – Vol. XX. – P. 45-46.

<sup>1647</sup> Семьян Т.Ф. Визуальный облик текста как феномен телесности сознания // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. Сб. науч. статей: в 2-х ч. – Ч. 1. – Гродно: ГРГУ им. Я. Купалы, 2008. – С. 17.

сток слов посреди белого листа бумаги напоминает человеку о его собственном положении в мире»<sup>1648</sup>. Использование различных кодов в пределах одного текста восходит, таким образом, к стремлению *утвердить говорящего как существующего*.

В 1960-1970-е гг. важнейшей предпосылкой текстопостроения оказывается устремленность к существенному, потребность придать высказыванию бытийную полноту. «Онтологизм», как было отмечено К. Бутыриным в статье о С. Стратановском, был «программой и паролем» для значительной части «неподцензурной» литературы, чуждавшейся «и поверхностной задушевности, и интеллектуального гаерства»<sup>1649</sup>. При этом послеоттепельный «кризис социальности», уточнял критик, отчетливо ориентировал «неофициальную поэзию стать поэзией частного бытия», поэзией *экзистажа*<sup>1650</sup>.

В этом смысле можно говорить о том, что в неомодернизме 1960-1970-х логику текстопостроения стала определять «*деклическая*» поэтика, предполагающая построение высказывания вокруг семантических переменных. К лирике этого периода, строящейся на разноплановом акцентировании личностного присутствия, на эффекте нелинейности, вполне приложима характеристика Ю.С. Степанова: «Говорящий самим актом своего утверждения как “я”, присваивая себе в момент речи имя “я”, допускающее переменные референты, для обозначения себя и только себя, тем самым присваивает себе весь язык, накладывая на него координаты того времени, когда он говорит, <...> и заставляя слушающего принять эти координаты»<sup>1651</sup>.

Феноменология этого типа сознания отчетливо проступает в эссе И. Бродского 1970-1980-х гг. Для поэта главный критерий значимости высказывания – способность трансформировать сознание, давать возможность «проснуться с изменившимся лицом»<sup>1652</sup>. В этом смысле текст – всегда «средство передвижения, ландшафт, мелькающий в окне, – а не передвижения этого цель»<sup>1653</sup>. Текст «инструментален», нацелен на разрешение определенной экзистенциальной задачи; его смысл в том, чтобы подвести черту под каким-то жизненным опытом. Он «завершает» автора, выдвигает его в смерть – и в этом смысле может рассматриваться как «упражнение в умирании»<sup>1654</sup>.

Эта система ориентиров имела целый ряд следствий. Одно из самых очевидных – неразделенность текста и личности автора, феномен «челове-

---

<sup>1648</sup> Бродский И. Нобелевская лекция // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. I. – С. 15.

<sup>1649</sup> Мамонтов К. О поэзии С. Стратановского // Часы. – 1981. – №34. – С. 195-196.

<sup>1650</sup> Там же, С. 199, 201.

<sup>1651</sup> Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии искусства. – М.: Наука, 1985. – С. 224.

<sup>1652</sup> Бродский И. Катастрофы в воздухе // Бродский И. Собр. соч.: в 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 196.

<sup>1653</sup> Бродский И. Об одном стихотворении // Бродский И. Собр. соч. – Т. V. – С. 146.

<sup>1654</sup> Бродский И. Сын цивилизации // Бродский И. Собр. соч. – Т. V. – С. 92.

котекста»<sup>1655</sup>, предполагавший, что «героическое “быть собой”, когда это запретно и забыто почти всеми вокруг», оплачивается «одинокостью как творческой и жизненной темой»<sup>1656</sup>.

Еще одно следствие – стремление создавать текст, «исходя из непосредственности нового переживания», из «проблемности слова», «десакрализованности и релятивизации формы»<sup>1657</sup>. Слово-логос «сгнило»<sup>1658</sup>, утратило потенциал воздействия. Поэтическая традиция не отвергнута, но феноменологически «заключена в скобки», поставлена под вопрос. Закономерно, что одной из важнейших проблем «неподцензурной» литературы стала проблема «видимой невозможности» существования художественного языка в привычных формах – именно «*видимой*, то есть предполагаемой»<sup>1659</sup>.

Наконец, третье и самое важное следствие, – изменение форм бытования текста, а постольку – и требований к литературной коммуникации. «Неподцензурный» текст был не соотносим не только с идеологией официоза, но и с «гутенберговской» окончательностью печатного слова. «Самиздатская продукция, – писал В. Кривулин, – напоминала не книгу, а скорее ее черновик, эскиз или макет. Принцип черновика (подвальной, хтонической, необработанно-подпочвенной речи) определял и восприятие текстов. Особый тип самиздатских изданий вызвал к жизни и особый тип читателя, в задачу которого входило <...> улавливать то, что из самого текста не вытекало»<sup>1660</sup>.

Очерченная система координат отчетливо выявила два важнейших вектора художественной практики: стремление к переопределению границ эстетического и нацеленность на экзистенциальную многомерность высказывания. Первая закономерность связана прежде всего с эффектом «найденного» в повседневной речи слова, *эффектом ready-made*; вторая – с репрезентацией *нелинейности высказывания*.

В первую очередь с реди-медом, по определению В. Кулакова, соотносимы минималистские тексты: это «“внешние” участки внутренней речи», которые «выходят из молчания и уходят туда же»<sup>1661</sup>. Оценка М.Айзенберга близка к приведенной: специфика конкретизма усматривается им в том, чтобы «поймать речь на *высказывании*», «найти точку, где сознание спонтанно совмещается со словом»<sup>1662</sup>. И в одной, и в другой интерпретации, как нетрудно заметить, на первый

<sup>1655</sup>Кривулин В. Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки).

URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/03misc/kalomirov.htm> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1656</sup>Седакова О. Кончина Бродского // Литературное обозрение. – 1996. – №3. – С. 12.

<sup>1657</sup>Иванов Б. Реализм и личность. – Л., 1982. – С. 22-23.

<sup>1658</sup>Айги Г. Разговор на расстоянии. – СПб.: Лимбус-Пресс, 2001. – С.161.

<sup>1659</sup>Айзенберг М. Возможность высказывания // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Новое изд-во, Baltrus, 2005. – С. 31.

<sup>1660</sup>Кривулин В. Золотой век самиздата.

URL: <http://www.rvb/np/publication/00.htm> (дата обращения: 12.04.2012).

<sup>1661</sup>Кулаков В. Постфактум. Книга о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 150-151.

<sup>1662</sup>Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Новое изд-во, Baltrus, 2005. – С. 28.

план вышла ситуация «отрешения», моделирования дистанции между реальностью и текстом. «Ready-made» в этой связи есть смысл прочитывать в эстетическом контексте. Именно такое истолкование термина предлагает Б. Гройс, связавший с этим явлением сосуществование ценного и профанного в структуре артефакта: «Никакое произведение искусства не является целостным или органичным. <...> Смысл художественной практики ready-made заключается в том, что она наглядно демонстрирует два ценностных уровня в каждом художественном произведении»<sup>1663</sup>.

Конфликтное соположение ценного и профанного актуализирует проблему авторской интенции, в связи с чем «минимальность» получает соотношение с редукцией волевой организации формы. Предельным воплощением проблемы оказывается «отсутствие текста как тип текста», при котором смысл перекладывается на контекст высказывания, а его содержание сводится к авторскому концепту<sup>1664</sup>. В этой связи, как справедливо указывает Д. Янчек, на первый план выходит эстетическая «рамка», которая не дает артефакту слиться с предметным фоном, препятствует возвращению «будничного» слова в повседневную коммуникацию, откуда оно было взято<sup>1665</sup>.

Хотя эстетико-философский контекст редукционизма хорошо освоен, типология «рамок» в полной мере еще не «прописана». Определены лишь две крайние формы минимализма: вариант, при котором «элементы художественного объекта подвергнуты радикальной редукции», и вариант, при котором «художественный акт состоит в транспозиции контекста искусства»<sup>1666</sup>.

Общим местом в исследованиях последних лет стала мысль о том, что «в современной поэзии, направленной на языковые эксперименты и допускающей поэтические вольности с большой свободой, нелинейность текста принимает самые наглядные формы»<sup>1667</sup>. Исследователями эскизно очерчен набор приемов, создающих эффект нелинейности: это использование рамочных и вставных конструкций, метатезы, включение в текстовое поле таких элементов, как автокомментарии и примечания<sup>1668</sup>. Симультанность текста получила при этом устойчивую соотношенность с «ризомным» типом построения формы, при которой «текст <...> приобретает визуальное многомерное представление и становится “мультисеквенци-

---

<sup>1663</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 155, 158.

<sup>1664</sup> Орлицкий Ю. Б. Minimum minimumum: отсутствие текста как тип текста // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С. 272-274.

<sup>1665</sup> Янчек Д. Минимализм в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. – 1997. – № 23. – С. 246-247.

<sup>1666</sup> Uffelmann D. Philosophy als Minimalismus // Wiener Slawistischer Almanach. – 2001. – SBd. 51. – S. 102.

<sup>1667</sup> Зубова Л.В. Современная поэзия в контексте истории языка. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 319.

<sup>1668</sup> Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык. – СПб.: Невский простор, 2001. – С. 135-137.

альным”, т.е. читается в любой последовательности»<sup>1669</sup>. Однако принципы ризомы далеко не полностью покрывают то пространство эксперимента, которое связано с нелинейностью. Гипертекстуальность предстает как частный случай, отнюдь не равный явлению в целом, а это требует уточнения семантики нелинейности.

Ключом к ней, как кажется, является широко известный тезис о смысле как континуальном феномене. «Если любой другой план языкового высказывания, – пишет С. Сендерович, – может быть описан в категориях элементов и их отношений, то для семантической области этого недостаточно. Семантическая теория должна с необходимостью включить описание континуальных свойств смысла»<sup>1670</sup>. Нелинейность в таком контексте оказывается явлением, репрезентирующим целостность через наглядно предьявляемые разрывы.

Оснований для таких разрывов можно указать два. Во-первых, это одновременность качественно различного. В этом случае нелинейность соотносима с принципами *коллажа*, который, по определению Е. Бобринской, «нарочито демонстрирует столкновение разных реальностей, между которыми всегда присутствует “пустота”, провал, смысловой вакуум»<sup>1671</sup>. Во-вторых, это многомерность реальности, не соотносимая с устоявшимися типами логических или ассоциативных связей. В этом случае на первый план выходит поэтика *комментария*, который, по выражению М. Фуко, представляет собой «избыток означаемых над означающими, неизбежно несформулированный остаток мысли, который язык оставляет во тьме»<sup>1672</sup>. Нелинейность в таком истолковании соотносима не с репрезентацией хаоса, но с вторжением в область, сопротивляющуюся категоризации и осмыслению.

Это вторжение может выступать и самостоятельным фактором организации текста. В этом случае на первый план выходит динамика речевой материи. Показателями этого процесса оказываются маркеры «незавершенности или несовершенства речевых структур»<sup>1673</sup> – полисемия, взаимопереход частей речи, компрессия синтаксических форм и т.п. Сегодня почти все наработки в этом направлении сводятся к констатации значимости внутренней речи: свободного хода ассоциаций, полисемантической выразимости и т.д.<sup>1674</sup>. Этот тезис, представляется, однако, слишком общим, требующим и уточнения, и расшифровки.

---

<sup>1669</sup> Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: КомКнига, 2007. – С. 16.

<sup>1670</sup> Сендерович С., Сендерович М. Пенаты: исследования по русской поэзии. – East Lansing: Russian Language Journal, 1990. – P. 29.

<sup>1671</sup> Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 47.

<sup>1672</sup> Фуко М. Рождение клиники. – М.: Смысл, 1998. – С. 17.

<sup>1673</sup> Зубова Л.В. Современная поэзия в контексте истории языка. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 342, см. там же, С. 157-160, 240-242, 342-362.

<sup>1674</sup> Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – С. 16-23.

В художественной практике 1960-1970-х можно выделить три направления переосмысления структуры текста. Одно из них связано с *расширением эстетического пространства*. В этой связи будет рассмотрена художественная практика Вс. Некрасова, ориентированная на поиск минимума средств, необходимых для создания художественного эффекта. Другое, не менее важное направление художественного эксперимента 1960-1970-х – освоение *альтернативности оформления речевого замысла*. Вариативность текста, использование в нем конструкций типа «текст в тексте» будут проанализированы на примере поэзии М. Еремина. В наборе направлений эстетической рефлексии особое место принадлежит проблеме *условности грамматикализации* высказывания. Процесс пересмотра языковых норм, связанный с эффектом выхода к границам языка, будет проанализирован на примере Г. Айги.

Стержень поэзии Вс. Некрасова – «репетитивная техника»<sup>1675</sup>, техника повтора и альтернирования – обладает и философским, и эстетическим измерением. В философском плане она соотносима с ключевой для 1960-1980-х гг. проблемой тождества и различия. Как было отмечено Н.Автономовой, «различие – это противоположность наличию как тождеству и самодостаточности», «следствие антропологической конечности человека, несовпадения бесконечного и конечного»<sup>1676</sup>. В этой связи поэтика альтернирования соотносима с представлением о проявляющемся и пропадающем пространстве «истинного». «Наше современное отношение к искусству, – пишет Б. Гройс, – не может быть сведено к утрате ауры. Скорее, современная эпоха организует сложное взаимодействие перемещений и возвращений на место <...> лишение ауры и наделение ею»<sup>1677</sup>. С этой точки зрения некрасовская поэтика альтернирования – это *утверждение / снятие истинного, аутентичного*.

Таким образом, суть поэтических медитаций Вс. Некрасова с большой долей вероятности может быть сведена к авангардному поиску «реального», хотя и в специфических условиях. Характерно, что размышления над феноменом «реального» занимают далеко не последнее место в его эссеистике: «Говоря об искусстве, можно указать, кроме понятия <...> самой обыкновенной окружающей реальности, – и второй реальности – реальности изображенной, сотворенной <...> еще и на третью реальность – на реальность, сотворяемую автором и читателем. <...> И это и есть, очевидно, самая насущная, основополагающая, подлинная, самая *реальная* реальность в искусстве»<sup>1678</sup>. Примечательно то, что критерием «подлинности» этой «третьей» реальности у Вс. Некрасова, опять-таки в соответствии

---

<sup>1675</sup> Пугачев А. Репетитивная техника в поэзии Генриха Сапгира // Полилог. – 2009. – №2. – С. 27-29.

<sup>1676</sup> Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ad Marginem, 2000. – С.22.

<sup>1677</sup> Гройс Б. Топология современного искусства.

URL: <http://xz.gif.ru/numbers/61-62/topologia> (дата обращения: 4.03.2012).

<sup>1678</sup> Некрасов Вс. «Постмодерн» и «третья реальность»

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/3recl.html> (дата обращения: 4.04.12).

с авангардной логикой, оказывается безусловность авторского присутствия, противопоставляемая «нежеланию отбирать как идеологии ... *личинного*» авторства<sup>1679</sup>. В этом контексте альтернирование слова есть своего рода «феноменологическая редукция», попытка обнаружить в «текстеситуации» измерение «неочевидного».

Функционально «репетитивная техника» может быть соотнесена с двумя возможностями – с установкой на *расподобление сказанного* и с установкой на *смену контекста восприятия*.

Первый случай предполагает, используя формулировку В. Кулакова, «овнешнение» слова, выявление его «фактуры» – как звуковой, так и смысловой<sup>1680</sup>. Повтор при этом может выполнять широкий набор функций: отсылать к автоматизму повседневной речи и протяженности рецепции («Гражданин / Гражданин / Гражданин / Гражданин / Вы не за цей»<sup>1681</sup>); выявлять разницу между зачином высказывания и речевой формулой как целым («Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть / Свобода есть свобода»<sup>1682</sup>); обозначать несовпадение внешнего и внутреннего взгляда на ситуацию («бояться-то / не боюсь // бояться-то / не боюсь // бояться-то / и боюсь» (42)).

Второй случай акцентирует паузу, делая ощутимыми в системе, построенной на «тотальном минус-приеме»<sup>1683</sup>, не только «нормативные», но и «увеличенные» пробелы<sup>1684</sup>. «Лишний» пробел фиксирует точку испытания идентичности, живописует ситуацию формирования мнения или отказа от него («говно /// ну а впрочем / как вам будет / угодно»<sup>1685</sup>); обнажает прерывистость смысловой ткани, парадоксальность констатаций («Нечего // Нечего / Понимаете ли / Вы /// Мы понимаем» (25)); овеществляет протяженность ожидания («Обождите /// И можете быть / живы» (59)). Поэтика Некрасова, с этой точки зрения, – это поэтика нюансов – семантических по преимуществу.

Формой репрезентации установки на смысловой нюанс оказывается не только репетитивная техника, но и *нелинейность* высказывания. У Некрасова реальность дробится на множество аспектов, стихотворение строится как система «разрезов», которые могут фиксировать наличие в сознании смысловых оппозиций («да \ нет // давай тогда \ а так давай // думать так \ мы думать // не будем» (80)), выявлять вариатив-

<sup>1679</sup> Некрасов Вс. «Серебряный век» в двадцатом.

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/SilverAge@XX.html> (дата обращения: 4.04.12).

<sup>1680</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 494.

<sup>1681</sup> Некрасов Вс. Стихи из журнала. – М.: Прометей, 1989. – С. 24 (далее все цитаты, если не оговорено иное, приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>1682</sup> Некрасов Вс. Справка.

URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Spravka.html> (дата обращения: 4.04.12).

<sup>1683</sup> Бонч-Осмоловская Т. Дающий имена // Полилог. – 2010. – № 3. – С. 10.

<sup>1684</sup> Орлицкий Ю. Преодолевший поэзию. Заметки о поэзии Вс. Некрасова.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/99/or21.html> (дата обращения: 4.04.12).

<sup>1685</sup> Некрасов Вс. Справка.

URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Spravka.html> (дата обращения: 4.04.12).



ность мышления («думал<sup>1</sup> думал<sup>2</sup> думал<sup>3</sup>» из стихотворения «Квартал...» (7)), обозначать условность любых смысловых последовательностей и «твердых» оценочных позиций («речь ночью //// можно так сказать \ иначе говоря /// речь \ речь // как она есть \ чего она хочет» (41)<sup>1686</sup>). Для Вс. Некрасова важна борхесовская идея «расходящихся тропок», ему близко стремление в ограниченном наборе семантических единиц выстроить систему альтернирования:

*Пара слов Лене Сокову*

1	2
Ильич *	Электричество *
* кто открыл электричество	* что придумал Ильич (51).

Идея альтернирования определяет неизбежность поэтики комментария. У Вс. Некрасова ее появление напрямую мотивировано ощущением принципиальной обедненности синтаксиса, неспособного выразить одновременно и позицию, и метапозицию. Высокая рефлексивность некрасовского стиха заведомо предполагает семантическое «расслоение» высказывания. Если для «исторического авангарда» каждый последующий элемент выражения оказывался планом содержания для предшествующего<sup>1687</sup>, то для Вс. Некрасова каждый последующий фрагмент текста оказывается реализацией метапозиции по отношению к предшествующему. Стремление к абсолюту интуитивного плана заменило стремление к абсолюту ясного и «прозрачного» мышления.

Содержательно комментирование обращено к широкому кругу ситуаций: оно выполняет функцию ответа-оценки, противопоставляемого вопрошанию («почему\* / почему Лифшиц не модернист / почему /// \*очень ему / нужно»<sup>1688</sup>), функцию уточняющей вставки, приводящей к смене модальности высказывания («И\* в Питере / Есть / Чего есть и пить // \*Еще» (12)), функцию отступления, задающего нужный ракурс восприятия («ну / жил / нужно было\* // \*и к тому же еще / дыл, / бул, / щыл...» (27)) и др. Смыслом комментирования оказывается идея метапозиции как условия самоопределения. Комментарий, по Некрасову, призван обнаруживать второй план ситуации, выявлять условия вписанности в нее субъекта. При этом, как полагает поэт, акт рефлексии сам по себе оказывается способен

<sup>1686</sup> В приведенных примерах знак «\» обозначает связь между фрагментами текста, находящимися в параллельных столбиках на одном уровне.

<sup>1687</sup> Faugno J. Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. – 1988. – Bd. 22. – S. 25-51.

<sup>1688</sup> Некрасов Вс. Справка.

URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Spravka.html> (дата обращения: 4.04.12).

устанавливать нужные акценты, обнаруживать факт личностного присутствия:

Я помню чудное мгновенье  
Невы державное течение

Люблю тебя Петра творенье

Кто написал стихотворенье

Я написал стихотворенье (5).

Все слагаемые поэтической формы, о которых шла речь выше, пересекаются в представлении о том, что есть реальность и что есть истина. В стихотворениях Некрасова, репрезентирующих многомерность сознания, нередки случаи, когда текст выстраивается как баланс противоречащих друг другу суждений:

<...>		
жизнь		жизнь
ужасна		прекрасна
<...>		

<...>		
так тому и быть		я бы не сказал
так тому и быть		я бы не сказал
<...> (21)		

Это не просто констатация сложности мира – это выражение сущности истины. В правомерности такой интерпретации убеждает один знаковый некрасовский текст, где наличие противоречия оказывается конститутивно и для бытия, и для его осознания:

жить  
как причина  
жить  
как причина

уважительная  
неуважительная

(нужное)  
(ненужное)  
(зачеркнуть)  
(подчеркнуть) (86).

В этом случае Вс. Некрасов неожиданно пересекается с известной трактовкой истины как антиномии: «Рассудочная формула может быть истинною тогда, когда она <...> есть суждение самопротиворечивое»<sup>1689</sup>. Некрасовская лирика, озабоченная тем, «Что делать /// Что говорить /// Как сказать»<sup>1690</sup>, изначально обращена к этому духовному средоточию. Многовариантность бытия оказывается обстоятельством, позволяющим преодолеть ситуацию социального тупика, выйти к новым речевым возможностям. Момент рефлексивно обретенного баланса создает поэзию и поэтику дейксиса, в которой «вычитание знака из окружающей знаковой среды», в пределе приводящее к «нулевой тематизации текста»<sup>1691</sup>, обеспечено присутствием автора в точке «вот-бытия».

Эта концепция более детализирована в заметках Вс. Некрасова о литературе, которые во многом корректируют устоявшееся представление о специфике концептуализма. Для Некрасова определяющее значение имеет оппозиция «язык» / «речь». В эссеистике Вс. Некрасова момент выхода к «подлинному», к «речи» связан с категорией «точного». «Точное» – это то, что наиболее остро выражает оппозицию литературы / литературности. «Точность» – критерий восприимчивости, эквивалент «вкуса»: для современного поэта, «для его фразы найти единственную точную линию поведения – вопрос жизни»<sup>1692</sup>.

«Концепт» демократизирует искусство, противопоставляет жреческому «поэтическому языку» живую речь; освобождает текст от искусственности, требуя непрерывной проверки на живую реакцию: «Чтобы не было блата, чтобы искусство было нашим, общим, творческим делом. И пока искусство в опыте, в общении – т.е. в реальности, тревожиться нечего»<sup>1693</sup>. Некрасов особенно настаивает на том, что в «ситуативном» прочтении искусства концептуализма не может быть места априоризму: «Кто может положить границу искусству – до сих пор и не дальше? Граница кладется практически делом, для себя»<sup>1694</sup>.

В поэзии, полагает Некрасов, воплощением «точности» оказывается способность создать поэзию минимальными средствами, сделав точкой отсчета «речевую абсолютность»<sup>1695</sup>, «подслушанность» поэтической фразы. Вхождение в новый эстетический опыт связывается с двумя процедурами: «изживания материала» (преодоления внеэсте-

<sup>1689</sup> Флоренский П. Столп и утверждение истины. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – С. 137.

<sup>1690</sup> Некрасов Вс. Справка.

URL: <http://levin.rinet.ru/FRIENDS/NEKRASOV/Spravka.html>

(дата обращения: 6.05.12).

<sup>1691</sup> Настин П. Дейктические стихи Вс. Некрасова и визуальные стихи Г. Сапгира // Полилог. – 2010. – № 3. – С. 122.

<sup>1692</sup> Некрасов Вс. Что это было // Некрасов Вс., Журавлева А. Пакет. – М.: Изд-во «Меридиан», 1996. – С. 205.

<sup>1693</sup> Некрасов Вс. Концепт как авангард авангарда // Некрасов Вс., Журавлева А. Пакет. – М.: Изд-во «Меридиан», 1996. – С. 285.

<sup>1694</sup> Там же, С. 285.

<sup>1695</sup> Некрасов Вс. О польской поэзии // Некрасов Вс., Журавлева А. Пакет. – С. 248.

тической косности) и «овладения материалом»<sup>1696</sup> (обнаружения в нем ассоциативного потенциала). Их осуществление предполагает отказ от «сотворения» текста в пользу «открытия» (акцентирование минимальности авторского вмешательства в материал), отказ от «нажима» в пользу «расслабленности» (от волевого художественного поиска – в пользу озарения)<sup>1697</sup>, замену лирического «усилия» «умением» (рефлексивностью, неотделимой от творческого акта: «рефлексия мешает импульсу стать идолом»<sup>1698</sup>).

Типологически близкий набор теоретических посылок питает и иную эстетическую систему – поэзию М. Еремина, в которой общая «дейктическая» установка «другой» поэзии мотивирует исследование возможностей семантического членения бытия.

Поэзию М. Еремина принято считать герметичной, но это, скорее, производное, нежели сущностное ее свойство. Тяготение к формуле, объясняемое то принципом «смысловой метонимии»<sup>1699</sup>, то эффектом «соположения “встык” разных элементов опыта»<sup>1700</sup>, оказывается следствием такого понимания «лирического», в котором все определяет «конфликт между временной логикой языка и пространственной логикой стихотворения»<sup>1701</sup>. Текст М. Еремина основывается на растянутой во времени реакции на событие, многослойная рефлексия над которым определяет логику стилового развертывания. Двойственный характер текста, представляющего и «самостоятельным лирическим эпизодом», и «фрагментом, вычлененным из какого-то эпоса»<sup>1702</sup>, фактически растворяет семантический сюжет в ситуации выбора слова, в незавершенности ассоциативного поиска. В этом смысле поэтика М. Еремина – это прежде всего *поэтика словаря*.

Стремление к соединению в пределах одного текста слов из разных стилевых и ассоциативных контекстов имеет много прецедентов в «историческом авангарде». Как отмечал Е. Фарыно, «весь авангард “все-язычен”»; «авангардистские тексты ”всеязычны” или “общезычны” семантически, на уровне экспликаций», поскольку изначально ориентированы на порождение смысла «внутри и по ходу данного текста»<sup>1703</sup>. В чистом виде, однако, переход с одного языка на другой в поэтической культуре русского авангарда был сравнительной редкостью,

---

<sup>1696</sup> Некрасов Вс. Концепт как авангард авангарда // Некрасов Вс., Журавлева А. Пакет. – С. 297.

<sup>1697</sup> Некрасов Вс. Объяснительная записка // Некрасов Вс., Журавлева А. Пакет. – С. 300.

<sup>1698</sup> Некрасов Вс. Как смотрим // Некрасов Вс., Журавлева А. Пакет. – С. 276.

<sup>1699</sup> Айзенберг М. Литература за одним столом // Литературное обозрение. – 1997. – №5. – С. 67.

<sup>1700</sup> Кукулин И. [Чем замечателен].

URL: <http://www.litkarta.ru/studio/orientir/eremin/> (дата обращения: 5.03.2012).

<sup>1701</sup> Лосев Л. Жизнь как метафора // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. М.: Летний сад, 2006. – С. 475.

<sup>1702</sup> Найман А. О Михаиле Еремине // Литературное обозрение. – 1997. – №5. – С. 81.

<sup>1703</sup> Faryno J. Вопросы лингвистической поэтики Цветаевой // Wiener Slawistischer Almanach. – 1988. – Bd. 22. – S. 46, S. 29.

поскольку тяга к «особым, козлоногим, сатирическим словам»<sup>1704</sup> в контексте эпохи порицалась как декадентское увлечение. Характерно, что М. Волошин, положительно оценивая опыты Вяч. Иванова по «инкрустированию» стихотворений редкими словами, соотносил практику «чтения словарей» не со стремлением к экзотике, а с «воссозданием склада и ритма» народной речи<sup>1705</sup>. В лирике В.Хлебникова, активно «заимствовавшей термины из физики, геометрии, математики, ботаники, геологии, физиологии»<sup>1706</sup>, любовь к редкому слову опосредовалась представлением о том, что «словарь – собрание тряпочек звука»<sup>1707</sup>, уступающих в значимости слову сотворенному, «заумному».

Акцентирование в языке «энергийного», а не «субстанциального» начала даже авангардным текстам-«гlossариям» придавало вид игровых «словоизменительных парадигм»<sup>1708</sup>. В этом смысле тяготение авангарда к созданию «иератического» языка поэзии, призванного стать «иностранным» для непосвященных<sup>1709</sup>, наталкивалось на ряд ограничений, важнейшим из которых была неприязнь к «служилому» слову. Разумеется, в наибольшей степени она была направлена на тот тип слова, в котором функциональность и однозначность выступали на первый план – на слово-термин. «Слово-термин – прекрасный и мертвый кристалл, образованный благодаря разложению живого слова», – писал А. Белый<sup>1710</sup> и в этом потемнианском суждении оказывался близок и к имажинистам с их «занозой образа» (А.Мариенгоф), и к акмеистам с их представлением о «логосе» как части поэтической формы (О. Мандельштам).

С этой точки зрения поэтика М. Еремина, продолжая авангардный поиск «иератического» языка, отделена от него принципиальным отсутствием предубеждения по отношению к слову-«орудию», слову-термину, которое, по формуле П. Флоренского, есть «граница, которою мышление самоопределяется»<sup>1711</sup>. Существенно и другое: термин в позднеавангардных представлениях о языке сопоставим с эффектом бесконечности, многослойности реальности: «Лилия, – писал В. Набоков, – более реальна для натуралиста, чем для обычного человека. Но еще более она реальна для ботаника. А еще одного уровня реальности достигает тот ботаник, который

<sup>1704</sup> Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С.377.

<sup>1705</sup> Волошин М. А. Поэты русского склада // Волошин М. А. Собр. соч. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т.6, кн. 1. Проза 1906-1916. Очерки, статьи, рецензии. – С. 399-400.

<sup>1706</sup> Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. – СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – С. 192.

<sup>1707</sup> Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 627.

<sup>1708</sup> Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принцип остранения. – М.: Языки русской культуры, 2001. – С. 118-119.

<sup>1709</sup> Шкловский В. Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М.: Советский писатель, 1990. – С. 41.

<sup>1710</sup> Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1993. – С. 135.

<sup>1711</sup> Флоренский П. У водоразделов мысли // Флоренский П. Имена. – М.: Эскмо, 2006. – С. 204.

специализируется по лилиям»<sup>1712</sup>. В поэзии М. Еремина погружение в эту «слоистую» реальность – важнейший эстетический принцип.

«Словарную» составляющую поэтики М. Еремина можно исследовать с различных позиций: рецептивной (выявляя затруднения читателя и принципы семантизации незнакомых слов)<sup>1713</sup>, лексикографической (определяя круг релевантных словарей и их степень их востребованности), логико-семантической (определяя формы и функции трансформации лексических значений в контексте). Последний вариант наиболее предпочтителен, поскольку позволяет прояснить мотивировку ереминской «словарности», выявить ее связь с принципами организации текста. Рассмотрим условия использования редких слов в трех аспектах: семантическом (отношение слова к реальности), синтагматическом (отношение слова к слову) и прагматическом (отношение слова к реципиенту).

С точки зрения поэтической семантики, одним из самых показательных является стихотворение «Поселок (В сумерках туман подобен...):

Поселок (В сумерках туман подобен  
Прасубстантиву: наблюдатель – «... пред  
Святым Его Евангелием и животворящим  
Крестом...» становится свидетелем аблакировки  
Инфинитива и супина.) сходство  
С полузатопленным челном и средним членом  
Сравненья мускулов стрижа с пружиной зажима,  
Забытого на бельевой веревке, обретает.<sup>1714</sup>

Слово «аблакировка», как указывает справочник, обозначает «способ прививки: сращивание побегов произрастающих рядом растений»<sup>1715</sup>. В тексте стихотворения это слово встроено в специфическую метафорическую конструкцию, указывая, с одной стороны, на «органику» взаимоперехода или «сращение» непредикативных форм глагола, а с другой – выступая частью формулы, характеризующей бездвиженное, «безглагольное» состояние мира. Тем самым это слово реализует принцип *двойной референции*, указывает на несоотносимые объектные области, объединенные общим признаком сравнения. Одна и та же структура отношений, одна и та же метафора накладывается на разные реальности, используется как универсальный семантический код.

Этот принцип, помимо отмеченного случая, реализуется в тексте еще один раз – в метафорической формуле «поселок <...> сходство / с по-

---

<sup>1712</sup> Набоков В. Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 139.

<sup>1713</sup> В какой-то мере этот подход был реализован в работе: Войтехович Р., Лейбов Р. О стихотворении М. Еремина «Считать ли происками застральных сил...» // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 154-158.

<sup>1714</sup> Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 8.

<sup>1715</sup> Большой энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т.1. – С. 7.

лузатоленным челном и средним членом / сравнения мускулов стрижа с пружиной зажима <...> обретает». В этом случае признаком сравнения, встроенным сразу в два образных контекста, оказывается «поселок», соотносящийся принципиально разнопорядковые «челн» (конкретная реалья) и «средний член сравнения» (отвлеченный признак). Конструкция такого рода, с одной стороны, позволяет увязать несколько «далековатых» реалий: «челн», «мускулы стрижа», «пружину зажима», а с другой – свести на нет качественную разницу между статусами одного и того же объекта («поселок» – объект сравнения, «поселок» – признак сравнения). Принцип двойной референции, таким образом, позволяет одновременно подчеркивать изоморфность реалий разного порядка и утверждать относительность их иерархических различий.

В поэтике М. Еремина этот принцип имеет целый ряд следствий, связанных с представлением об условности и качественного определения предмета, и любого сопоставления его с чем бы то ни было.

Первое следствие – создаваемое актуализацией разных значений слова двоение реалии, которая за ним стоит. В этом случае двойная референция – это возможность, потенция текста, допускающая возникновение конкурирующих трактовок тех или иных его фрагментов. Приведем в качестве примера начало стихотворения «Не иссякают пурпурные мышцы»:

Не иссякают пурпурные мышцы.  
Из пепла – феникс, из мочи – φωσφόρος.<sup>1716</sup>

При нерелективном прочтении смысл второй строки естественно свести к идее возрождения из ничего, из тлена, к преодолению смерти через новое рождение («феникс») или переход в иное качество («φωσφόρος»). Однако «танцевальный» контекст стихотворения, связанный с театральными балетными реалиями, допускает и еще один, надстраивающийся над очевидным, смысл. В частности, слово «феникс» означает не только сказочную птицу, но и – в устаревшем значении – кого-либо «единственного в своем роде», человека-уникум<sup>1717</sup>. Этот смысл, как представляется, вполне может корреспондировать с вторичной интерпретацией слова φωσφόρος, которое – особенно в греческом написании – может означать не столько вещество, сколько Венеру-денницу vs. любую из «носящих факелы и приносящих свет богинь»<sup>1718</sup>, и, следовательно, входит в круг балетных ассоциаций (небесная звезда – балетная étoile).

<sup>1716</sup> Еремин М. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 20.

<sup>1717</sup> Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Изд-во «Русский язык», 1999.

URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/> (дата обращения: 6.07.2012).

<sup>1718</sup> Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей. – М.: Директ-Медиа Пабблишинг, 2007. – CD-ROM.

Второе следствие двойной референции – релятивизация признака сопоставления в тропах любого рода. Наглядный пример – следующие строки из только что процитированного стихотворения:

Герой личиною подобен эре  
Придворных карлиц и калек, злодей –  
Как трогательно круазе пастушки! – шепоту в фойе:  
«Не падчер'ца ль она г'енерала Эн?» –  
Не понуждающему оглянуться и поймать,  
Кивком ли был ответ.

Констатация «подобия» в приведенном фрагменте проблематична по целому набору оснований. Прежде всего, сопоставляемые реалии взяты из качественно разных категориальных рядов. «Личина» конкретна, «эра» абстрактна, «личина» связана со зримым, «шепот» – со слышимым. Кроме того, в сопоставлении заключается противоречие: «героическое» связывается с ностальгически переживаемым («прекрасным») прошлым, но знаком этого прошлого оказывается разрушенная, «негероическая» телесность («карлики», «калеки»). Можно указать и на то, что констатация «подобия» содержит в себе рудимент метонимического хода, так как фраза «герой личиною подобен», по сути, эквивалентна констатации «герой напоминает о» (отношения часть / целое).

Еще одно следствие двойной референции – построение текста как парадигмы сопоставлений, в которой перебираются не только признаки, способные акцентировать главное в объекте, но и разные представления о его бытийном статусе:

Повилика, прильнувшая к стеблю,  
Бледный витень, чье тело длиной с его жизнь –  
Дериват ли от vita? Гаплогия  
Композиты из vita и тень?  
Или плеть? Аксельбант родовитого льна  
Или ядопровод? Или тирса лоза? Или –  
«...The laws impressed on matter by the Creator...» –  
Селекционерская гордость мойр?<sup>1719</sup>

В приведенном стихотворении «повилика» включена в систему оппозиций значимое / незначимое («тирс» / «плеть»), опасное / безопасное («ядопровод» / «витень»), предметное / языковое («витень» / «дериват»). Примечательно, что и в этом случае проводником многозначности оказывается редкое слово: актуализация лингвистического и химического значе-

---

<sup>1719</sup> Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 9.



ний слова «дериват» («производное»<sup>1720</sup>) задает два направления ассоциаций, которые один раз «точечно» совпадают («гаплогия композиты»<sup>1721</sup>).

Присутствие в стихотворении двух и более семантических ключей к внетекстовой реальности, отношения между которыми не определены ни как дополнительные, ни как иерархические, на уровне синтактики создает возможность обмена семантическими признаками, отражения одного ассоциативного ряда в другом. Такая *интерференция предметных значений*, в частности, оказывается конструктивным принципом стихотворения «Мокнуть в луже – полиэтиленовый ягдташ»:

Мокнуть в луже – полиэтиленовый ягдташ  
Ягодница обронила – золотистой  
Чешуе когтистых лип  
И багряной – хрящевых осин.  
Птичий клёв – над снулою корягой  
Всплытие рябиновой икры.  
Вновь грозе, чей челн причудливее сновидений,  
Осторожить увертливую явь.<sup>1722</sup>

Очевидно, что в тексте имеет место наложение ассоциативных полей охоты и рыбалки, с одной стороны: «чешуя лип и осин», «птичий клев», «снулая коряга», «рябиновая икра», и, с другой, охоты и собираательства: «полиэтиленовый ягдташ». При этом поиск совокупного обозначения смежных видов деятельности в стихотворении оказывается лишь основанием для акцентирования ее субъектного и объектного полюсов. В тексте два субъекта охоты – «ягодница» и «гроза», и два ее объекта – «ягоды» и «явь». Попытка «проиграть» сюжет на разных уровнях обобщенности неслучайна: охота в тексте получает неоднозначную трактовку благодаря слову «осторожить(ся)». «Осторожить», по Далю, означает «бить острогою», а «осторожиться» – «насторожить уши, чутко прислушаться»<sup>1723</sup>.

<sup>1720</sup> «ДЕРИВАТ, -а, м. Спец. Производное от чего-л. первичного, продукт чего-л. Нитробензол - дериват бензола. Дериваты крахмала. Дериваты разрушения почв. [От лат. derivatus - отведенный]» // *Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Изд-во «Русский язык», 1999.*

URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/> (дата обращения: 6.07.2012).

<sup>1721</sup> «Композит» – слово из химического словаря: «КОМПОЗИЦИОННЫЕ МАТЕРИАЛЫ (КОМПОЗИТЫ) – материалы, образованные объемным сочетанием химически разнородных компонентов с четкой границей раздела между ними. Характеризуются свойствами, которыми не обладает ни один из компонентов, взятый в отдельности» (*Новый энциклопедический словарь. М.: Рипол Классик, Большая российская энциклопедия, 2005. С. 543*). «ГАПЛОЛОГИЯ» – слово из словаря лингвистических терминов, обозначающее «выпадение в слове одного из двух стоящих рядом одинаковых или близких по звучанию слогов» // *Новый энциклопедический словарь. М.: Рипол Классик, Большая российская энциклопедия, 2005. С. 295*. В тексте М. Еремин применяет принцип, обозначаемый этим термином, к нему самому («гаплогия») > «гаплогия»).

<sup>1722</sup> Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 16.

<sup>1723</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.-М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1903. – Т. II. – Стлб. 1832.

Первая метафорическая проекция последней строки очевидна: «острога» грозы – это молния, на которую оказывается нанизана «увертливая явь». Но допустимо и иное прочтение: «увертливость» яви – не только указание на то, что в потемневшем мире ненастья сложно ориентироваться, но и указание на неочевидность, ускользание всякой реальности от осознания. Иными словами, «гроза, острожащая явь», может быть прочитана и как самоценный образ, и как метафора поэтического, «охоничьего» всматривания в реальность. Интерференция предметных значений, позволяет тем самым порождать новый смысл, не заданный напрямую ни одним из образных рядов, ни одним из субъектно-объектных полюсов.

Этот принцип в поэтике М. Еремина тоже имеет ряд следствий, так или иначе ориентированных на растождествление значения слова в контексте. В частности, существенное значение в лирике поэта имеет такое построение стихотворения, в котором акцентирована разнонаправленность движения от выделенной семантической точки и вместе с тем – ступенчатость ассоциативного хода. Приведем в качестве примера следующий текст:

Сувойные ужимки заметь кроет.  
Увенчанный заводом холм (Забор под изволок регланом.)  
Окутан праздничным боа – исчадье изабелловое мехом.  
Но лицедейством тешит лыжницу мороз:  
То в роще траппером, то во поле тропит.  
И под шагреновою маской беломраморные плюсны.  
Сугроб ли дерзок негою альковной? Или  
Лебяжий пух в паросского спрессован ловеласа?<sup>1724</sup>

Слово «сувойный» («Сувой м. сувониа ж. что-либо свитое: *вост.* свиток, сверток, скаток бумаги, ткани и пр. *смол.* толстый шов, либо складки, толсто свитые боры; *влад.* запутанный узел веревки, колыжка, сукрутина; спутанные нитки; *ниж.* узел вещей, что-либо в узле, в связке: *вост.* снежный сугроб с задулинами и застругами, нанос, который, по дороге, обращается в кочки, в ухабы» – Даль<sup>1725</sup>) здесь выступает точкой, разветвляющей ассоциативные ряды: «снежный» (сувой – сугроб) и «портняжный» (сувой – складка, узел). Отсюда, с одной стороны, «заметь»<sup>1726</sup>, «мороз» и «сугроб», а с другой – «реглан»<sup>1727</sup> забора и «праздничное боа» снежного холма, «изабелловое мехом»<sup>1728</sup>.

<sup>1724</sup> Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 21.

<sup>1725</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.-М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1903. – Т. IV. – Стлб. 613.

<sup>1726</sup> «ЗА'МЕТЬ, заметуха, -тушка, заметель ж. метель снизу, когда выпавший прежде сухой снег мететь ветром понизу» // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.-М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1903. – Т. I. – Стлб. 1502.

<sup>1727</sup> «РЕГЛА'Н [рэ] [фр. *reglant* - прямой] (порт.). 1. в знач. неизмен. прил. Скроенный так, что рукава составляют с плечом одно целое. Пальто р. Платье р. 2. в знач. суц. реглан, а, м. Пальто, куртка такого покроя. Я был одет в летний кожаный р. // Толковый словарь русского

Слово «мех» также разветвляет ассоциации, позволяя интерпретировать мороз и в охотничьих терминах («траппер», «тропить»<sup>1729</sup>), и в словарном наборе флирта («лицедейство», «шагреновая маска», «альковная нега»). Своеобразной «точкой бифуркации» оказывается и эпитет «беломраморный», позволяющий перейти от цветовой интерпретации объекта к определению его субстанциональной природы («лебяжий пух» / «паросский ловелас»). При этом в последнем случае метафорическая формула оказывается компрессивной по своей природе, сворачивает протяженную ассоциативную цепь (паросский мрамор > статуя из мрамора > статуя героя-любовника > «паросский ловелас»).

Помимо разнонаправленности ассоциаций, интерференция предметных значений предполагает возможность резкого семантического слома при переходе от одной интерпретации к другой. Тест может не просто программировать разные прочтения слова, он может обнажать их контекстуальную несовместимость, принадлежность разным уровням реальности, как, в частности, в стихотворении «Едва ль не самый достославный»:

Едва ль не самый достославный  
 Подобен медной орхидее  
 С чешуйчатым воздушным корнем,  
 Изгибистым и ядовитым.  
 Как между префиксом и суффиксом,  
 Змея меж петрос и Петром. Вечнозеленый –  
 Не хлорофилл, а  $\text{Cu}_2(\text{OH})_2\text{CO}_3$  –  
 Вознесся лавровый привой.<sup>1730</sup>

В этом стихотворении роль слова, «переключающего» регистры восприятия, принадлежит лексеме «корень», в одном случае соотносимой с ботанической («чешуйчатый воздушный корень»), в другом – с лингвистической («между префиксом и суффиксом») реальностью. Образ «корень»-«змея» в каждом из контекстов получает свою смысловую мотивировку. В соотносительности с «медной орхидеей» он маркирует безосновность, неприкрепленность к почве («воздушный корень»); в соотносительности с оппозицией Петр / петрос – напротив, обозначает то, что нельзя изъять («между

---

языка: В 4-х т. / Под ред. Б.М. Волгина и Д.Н. Ушакова. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. Т. 3. – Стлб.1314. «И'ЗВОЛОК, -а, м. Обл. Возвышенность, пригорок с некрутым длинным подъемом и таким же спуском» //Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. – М.: Изд-во «Русский язык», 1999.

URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/> (дата обращения: 6.07.2012).

<sup>1728</sup>«ИЗАБЕ'ЛЛОВЫЙ цвет, бледно-соломенный; конская масть, светло-соловая, изжелта-белесоватая, при белом хвосте и гриве» // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.-М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1903. – Т. II. – Стлб.14.

<sup>1729</sup>«ТРА'ППЕР (англ. trapper – ловушка) – охотник на пушных зверей в Северной Америке» (URL: (дата обращения: 4.03.2012)). «ТРОПИТЬ – пешком по пороше добывать зверя, разыскивая его по следу» // Словарь охотника-природолоба / Сост. И. Касаткин. – М., 1995. – С. 145.

<sup>1730</sup>Еремин М. Стихотворения. Кн. 2. – СПб.: Пушкинский фонд, 2002. – С. 8.

префиксом и суффиксом»). Контраст лингвистического и природного, органического и неорганического (хлорофилл /  $\text{Cu}_2(\text{OH})_2\text{CO}_3$ ) фиксирует дробность образа, невозможность целиком уместить его в ту или иную интерпретацию.

Поскольку образно-смысловой план ереминского текста ориентирован на расслоение и динамику значений, для него вполне органичен взаимопереход разных реальностей в рамках единого метафорического контекста. Предмет сопоставления в метафорической конструкции может оставаться одним и тем же, а вот объекты, стоящие за словом, могут калейдоскопически сменять друг друга. Реципиент тем самым оказывается зрителем *смены референтных доминант*. Этот принцип отчетливо прагматически ориентирован, нацелен на учет закономерностей читательских ожиданий. Один из самых показательных текстов, иллюстрирующих его в действии, – стихотворение «Придерживая на груди тепло...»:

Придерживая на груди тепло, стекающее с плеч,  
Не изловить оцепенелый крокус,  
Но вершницей (Наследница? Прокат?)  
Из пены спальни – в сад, в который  
Игрения со звездочкой, крылата, розов навис,  
Лазурны ганаша, спускается вниз по холяве  
Ствола, отвековавшего до дыр на латках,  
Рысцей трутовиков, копыто за копытом.<sup>1731</sup>

Синтаксическая согласованность фразы «вершницей ... спускается ... вниз» ориентирует на то, что субъект действия в ней тождествен себе. Между тем это далеко не так, более того, действие оказывается разорванным и по фазам протекания, и по содержанию. Первая из очевидных референтных проекций текста – барышня в шали («придерживая на груди тепло, стекающее с плеч»), аристократическая наездница («вершница»<sup>1732</sup>, «наследница»). Стремительный порыв «из пены спальни в сад» через окно смещает референтную доминанту, и в тексте появляется ряд слов, характеризующих «крылатую» лошадь: «игрения со звездочкой», «розов навис», «лазурны ганаша»<sup>1733</sup>. Еще одно изменение реальности, стоящей за текстом,

<sup>1731</sup> Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 23.

<sup>1732</sup> «ВЕРШНИК<sup>2</sup>, вершника, муж. (обл. и устар.). Верховой (наездник) (см. верховой<sup>1</sup> во 2 знач.)» // Толковый словарь русского языка: в 4-х т. / Под ред. Б.М. Волгина и Д.Н. Ушакова. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. – Т. 1. – Стлб. 259.

<sup>1733</sup> «ИГРЕ'НИЙ, конская масть: рыжий, с гривой и хвостом белесоватыми, светлее стана. *Игрёка* об. *игречик* м. *игрения лошадь*. *Под ним был конь игрень, песня*» // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.-М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1903. – Т. II. – Стлб. 9. «НАВИС, -а, м. Спец. Хвост и грива у лошади. [Шубников] вывез из степи, с Бухарской стороны, конька-иноходца игреней масти, по виду – замухрышку, шершавого, со светлым нависом. Федин, Первые радости» // Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. – М.: Изд-во «Русский язык», 1999.

маркирует слово «холява», в контексте связанное с древесным стволом и обозначающее, по видимости, как его форму<sup>1734</sup>, так и цвет<sup>1735</sup>. На этот раз за текстом возникает образ полусгнившего, трухлявого дерева («отвековавшего до дыр на латках»), усеянного трутовыми грибами («копыто за копытом»)<sup>1736</sup>. Предметная изобразительность конкретной лексики вступает в конфликт с логикой фразы, растожествляет развивающийся образ, обнаруживает в нем исключают друг друга компоненты.

Подобное нарушение читательских ожиданий обнаруживается и на микроуровне стихотворений М. Еремина, где автор так выстраивает контекст вокруг редкого слова, что читатель, не знающий его значения, оказывается на пути неверной семантизации. Здесь возможен целый ряд вариантов. Один из них – программирование ложных родовидовых отношений, когда слово, попадая в чужой для него перечислительный ряд, начинает прочитываться в его семантическом ореоле:

Своя ли неловкость,  
Взмах ветра, иной ли какой-то лихой комбатант, –  
Но красный колпак с голубую подкладкою  
Ушел в элодейные кущи.<sup>1737</sup>

В приведенном фрагменте слово «комбатант» контекстуально прочитывается как родовое именование «лихих» форс-мажорных обстоятельств, приводящих к трагическим последствиям. «Неловкость» и «взмах ветра» – это видовые конкретизации случайности, объясняющие гибель солдата на болоте. Между тем словарь указывает совсем на иное прочтение: «Комбатанты (от франц. *combattant* – воин, боец), в международном праве лица, входящие в состав вооруженных сил и непосредственно участвующие в военных действиях. Комбатантами считается весь личный состав регулярных вооруженных сил (кроме медицинских работников и некоторых др.), а также ополчений, партизанских отрядов и др.»<sup>1738</sup>. Слово,

---

URL: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/> (дата обращения: 6.07.2012). «ГНАШИ ж. мн. франц. нижняя челюсть коня. *Вырабатывать ганаши мунитуюком*» // Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – СПб.-М.: Товарищество М.О. Вольфа, 1903. – Т. I. – Стлб. 845.

<sup>1734</sup>«ХОЛЯВА, ы, ж.1. В стекольном производстве — выдуваемый трубкой стеклянный цилиндр, расправляемый затем в листы для оконного стекла (тех.). 2. Сапожное голенище (обл., сапож.). 3. Широкий и короткий рукав, шланг (обл., спец.)» // Толковый словарь русского языка: в 4-х т. / Под ред. Б.М. Волгина и Д.Н. Ушакова. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1940. – Т. 4. – Стлб. 1175.

<sup>1735</sup>Ср. в одном из возможных значений: «холявый “грязный”; халявить “пачкать”, арханг.» // Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. – М.: Прогресс, 1987. – С. 220.

<sup>1736</sup>«ТРУТОВЫЕ ГРИБЫ – группа грибов порядка афиллофоровых. <...> Обитают почти исключительно на деревьях» // Большой энциклопедический словарь. Биология. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – С.651.

<sup>1737</sup>Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 45.

<sup>1738</sup>Новый энциклопедический словарь. – М.: Рипол Классик, Большая российская энциклопедия, 2005. – С.531.

употребленное в тексте в метафорическом смысле, маркирует не случай, а врага.

Еще один пример программирования ложной семантизации – вводящая в заблуждение организация причинно-следственных связей в тексте:

Неудивителен <...>  
Корабль, оснастка допотопней боевых арсин,  
И невозможен.<sup>1739</sup>

Сравнительный оборот, предполагаемый словом «допотопней», ориентирует читателя на то, что слово «арсины», включенное в него, во-первых, обозначает какой-то из видов корабля (такой ход прямо задан лексемой «оснастка»), а во-вторых, указывает на его архаическую, доисторическую форму («допотопней арсин»). Словарь же сообщает, что арсины – весьма современный вид вооружений, никак не связанный с флотом: «Арсины боевые – органические соединения мышьяка, применяемые в качестве боевых отравляющих веществ. Содержат 3-валентный мышьяк, органические радикалы и галоид либо группу циана»<sup>1740</sup>.

Особый случай читательских затруднений связан с появлением в тексте малоупотребительных слов, значение которых явно «сдвинуто» в контексте, или неологизмов, образованных на основе слов такого рода. В этом случае семантизация часто оказывается гипотетической, исходящей из презумпции тайны как конститутивного принципа текста. Одним из образчиков подобного стихотворения может служить текст М. Еремина «И ныне и»:

И ныне и  
Ортодорсален (Двуреверсен:  
Под обручем копеечного – прописью  
И цифрой – гурта  
Наличность или, может статься, лики Януса,  
Компактнее зародышевых лепестков.) и  
Взаимозаменяемы шарниры: тазобедренный,  
Голеностопный, локтевой и прочие.<sup>1741</sup>

В этом тексте поставлены в отношения эквивалентности два слова: «ортодорсальный» и «двуреверсный». Слово «двуреверсный» включено в нумизматический ряд стихотворения («под обручем копеечного гурта») и воспринимается как производное от слова «реверс», обозначающего обратную сторону монеты («дважды повторяющий реверс»). Слово «ортодорсальный», по видимости, является неологизмом, образованным присоединением к определению «дорсальный» элемента «орто», обозначающего «правильный, пря-

<sup>1739</sup> Еремин М. Стихотворения. – СПб.: Пушкинский фонд, 1998. – С. 25.

<sup>1740</sup> Тонина О. Боевые отравляющие вещества.

URL: [http://zhurnal.lib.ru/t/tonina\\_o\\_i/ow\\_manshtein.shtml](http://zhurnal.lib.ru/t/tonina_o_i/ow_manshtein.shtml) (дата обращения: 4.04.2012).

<sup>1741</sup> Еремин М. Стихотворения. – С. 46.

мой» (греч. ορθός), при этом очевидной моделью для сложения двух слов оказывается широкоупотребительное «ортодоксальный» (греч. ὀρθόδοξος, последовательный, строго придерживающийся своего учения<sup>1742</sup>).

Определение «дорсальный» включено в два смысловых ряда: лингвистический («дорсальные звуки образуются с помощью поднятия той или иной части спинки (лат. dorsum) языка к твердому или мягкому небу и альвеолам»<sup>1743</sup>) и биолого-медицинский («дорсальный – спинной, обращенный к спине, относящийся к спине, расположенный на спине»<sup>1744</sup>). Контекст, в котором упоминаются «голеностопный, локтевой и прочие» шарниры, заставляет сделать выбор в пользу второго значения, однако и в этом случае смысл слова может быть обозначен лишь приблизительно как «прямоспинный» (первичное значение, соответствующее греческой и латинской составляющим слова) vs. «не уклоняющийся от оси симметрии» (вторичное значение, соотношенное со словом «двуреверсный»). Соответственно, стихотворение в целом можно интерпретировать как текст об отсутствии «изнанки» у бытия, о тотальной «взаимозаменяемости» даже самых несхожих, казалось бы, его слагаемых.

Поэтика словаря, таким образом, нацелена у М. Еремина на повышение смысловой мерности слова в контексте и усложнение связей в нем. Редкое слово – специальное, устаревшее, диалектное – переводит смыслы в разные регистры, задает новые направления ассоциаций, акцентирует многовариантность семантического членения реальности. Вместе с тем «эзотеричность» высказывания у М. Еремина не абсолютна, поскольку призвана вовлечь читателя в процесс вторичного осмысления лирического повода, в поиск нужного акцента, оттенка, нюанса.

Еще один вариант «дектической» поэтики – лирика Г. Айги. Поэт, выстраивавший свой текст в ощущении того, что привычное поэтическое «слово сгнило насквозь»<sup>1745</sup>, изначально был ориентирован на поиск возможных путей возвращения ему «иоаннического»<sup>1746</sup> характера. Для Айги этот поиск был связан с реализмом сущностного, с обнаружением скрытой сути вещей, которая проступает в «отложенной реакции на объект», в «преодолении служебно-«коммуникативного» слова»<sup>1747</sup>. Обретение словом «литургического» качества, полагал Айги, могло быть обеспечено только соответствием между человеком и «колоссальным миросмыслом», способным превратить поэта в «несостоявшегося святого»<sup>1748</sup>.

---

<sup>1742</sup> Новый энциклопедический словарь. – М.: Рипол Классик, Большая российская энциклопедия, 2005. – С.855.

<sup>1743</sup> Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. – СПб.: Типо-Литография И.А. Ефрона, 1893. – Т. XI. – С. 61.

<sup>1744</sup> Большой энциклопедический словарь. Биология. – М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – С. 183.

<sup>1745</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии // Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – С. 161.

<sup>1746</sup> Айги Г. Несколько абзацев о поэзии // Айги Г. Разговор на расстоянии. – С. 130.

<sup>1747</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии // Айги Г. Разговор на расстоянии. – С. 159.

<sup>1748</sup> Айги Г. «Поэт – это несостоявшийся святой» // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 19.

«Святость» как метафора экзистенциальной заостренности высказывания, взыскания этически насыщенного бытия в лирике Айги сопряжена с установкой на «при-своение» опыта: Айги «очевидно, может писать только о том, что попадает для него в класс смыслов *неотчуждаемой принадлежности*»<sup>1749</sup>. Этот программный жест, как справедливо отметил А. Хузангай, ориентирован не на создание отдельного текста, а на построение определенной «конфигурации смыслов», в которой решающую роль играет «прикрепленность» слова к точке «вот-бытия»: «Айги определяет – и очень часто – исходный пункт дейксиса посредством указательных слов “я”, “здесь”, “сейчас”»<sup>1750</sup>, и вовлеченность читателя в «онойродную» топологию этого «здесь-и-сейчас» оказывается важнейшим конструктивным признаком высказывания.

Текст Айги, устремленный к «самоберегущему единству сущего»<sup>1751</sup>, стремится преодолеть необусловленность плана выражения, выйти к *тождеству знака и референта*. В авангардной практике 1910-1920-х гг. эта задача решалась за счет установления обратимых отношений между разными полюсами тропа, разделявшими «мир» и «описание мира»<sup>1752</sup>. В поэтике Айги решение связано с противопоставлением слова и пиктограммы, при котором текст переводит читателя из профанного в сакральное, тематизируя перформативность как «ритуал». Так, в стихотворении «Поле старинное» (1969) крест – это не только внутри-, но и внетекстовая реалья, соединяющая «языческие и христианские значения», совпадающие в указании на акт первотворения<sup>1753</sup>:

о Божий  
в творении Облика из Ничего  
зримо пробивший  
и неумолкающий  
РАЗ



в образе Поля<sup>1754</sup>.

<sup>1749</sup> Леонтьев А. [Хузангай А.] На пути к ангельскому сплаву (из неоконченной работы о Г. Айги) // Айги Г. Отмеченная зима. – Париж: Синтаксис, 1982. – С. 582.

<sup>1750</sup> Хузангай А. У-топия Геннадия Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 50.

<sup>1751</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии // Айги Г. Разговор на расстоянии: Статьи, эссе, беседы, стихи. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – С. 155.

<sup>1752</sup> Faryno J. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Riječi (Zagreb). – 1981. – god XXV. – С.231.

<sup>1753</sup> Николаева А.Н. Знак креста в поэтике Г. Айги // Творчество Геннадия Айги: Литературно-художественная традиция и неоавангард. – Чебоксары, 2009. – С. 106.

<sup>1754</sup> Айги Г. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Гилея, 2009. – Т.2. – С. 87 (далее, если не оговорено иное, поэтические тексты цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках).



Трактовка слова как инструмента, служащего не «передаче чувств» и «отображению мира», но «абстрагированной “абсолютизации” явлений мира через “человека-поэта”»<sup>1755</sup>, приводит Айги к радикальной трансформации структуры текста. В стихотворениях 1950-1960-х эта задача решается на уровне образного строя, четко разводящего области «профанного» и «сакрального». Стремление к обретению поэтической «местности» как совокупности «топосов вне пространственно-временных координат»<sup>1756</sup> и постепенное формирование своего рода «лирического супрематизма» с акцентированной «номинативностью» текста<sup>1757</sup> представляли при этом двумя сторонами единого процесса.

Художественная система Айги обрела законченность в смысловом оформлении оппозиций «сон» / «бодрствование», «лес» / «поле», «вещей мира» / «других вещей» и др. Одновременно изменялась и семантическая устроенность текста: становилось очевидным, что проникновение в область «сиянья-веденья» (II, 98) требует иного языка. Дальнейшая поэтическая работа Айги в 1960-1970-е гг. оказалась связана с «очищением» слова, с негацией его «готовых» смыслов. Погружение в «существенное», в частности, предполагало «преодоление видимости *видимым*»<sup>1758</sup>, где любая наглядность представляла как метафора.

Характерный пример этого процесса – стихотворение «И: перед тобой» (1969):

и ты Бумажка-будто-в-Дырках  
ты так проверен без стыда:

перед тобою Словно-Дующий:

и бес-Сское – для звуков – место  
открыто на Лице-Гниенье:

и произносит будто дует  
«мы с вами С пустим по лицу»:

как будто он  
движеньем  
сквозняков:

в себе – как бы в строенье:

руководит (II, 88).

---

<sup>1755</sup> Айги Г. Земля и небо – не идеология // Айги Г. Разговор на расстоянии. – С. 290.

<sup>1756</sup> Хузангай А. У-топия Геннадия Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 51.

<sup>1757</sup> Ракуза И. Лирический супрематизм Г. Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 57.

<sup>1758</sup> Айги Г. Разговор на расстоянии // Айги Г. Разговор на расстоянии. – С. 159.

Текст, по-новому трактующий тему Иова («Лицо-Гниенье»), испытания плоти дьяволом («Словно-Дующий»), обнаруживает иную феноменологию мира и нацеливает на *переназывание* вещей и связей между ними. Новые номинации сводят субъект к набору качеств и функций («Бумажка-будто-в-Дырках», «Словно-Дующий»), замещают объект отчужденными от него признаками («Лицо-Гниенье»); позволяют констатировать условность действия («будто дует», «будто движеньем сквозняков руководит»). Номинация осуществляется – и снимается, предъявляется – но лишь для того, чтобы быть отброшенной. Появление подобных «текстов-заклинаний», «устанавливающие молчание»<sup>1759</sup>, мотивирует целый ряд сдвигов в лексике, морфологии и синтаксисе.

Так, стремление к преодолению косности категориального мышления приводит у Айги к принципиальной *вариативности расчленения речевого замысла и обратимости семантики грамматических форм*. Н. Фатеевой было отмечено, что в лирике поэта нередки случаи «незавершенности процесса уподобления или приспособления сопровождающего действия / признака к другому действию или объекту»<sup>1760</sup>. Это наблюдение есть смысл истолковать в расширительном ключе. В частности, обращение к такому тексту, как «Сцена: Человеко-цветень (Антуан Витез)» (1977) позволяет сделать новый ряд констатаций:

в опасности-Городе  
для хрупкости взгляда –

сквозь страх ослепляющий  
(будто в без-зрении)  
Города-Строящего –

веет-трепещет-и-веет  
огнем-белизною – до сцены:

в пытке-сиянии взглядов-и-жестов:

– *человеко-цветень!*.. –

(как – до яви – жасмина мерцание – свето-толчками)... –

а участие в круге-Сиянии  
есть восхищенья-безмолвия –

---

<sup>1759</sup> Ингольд Ф.Ф. Речь, произнесенная на церемонии по поводу вручения премии Петрарки Геннадию Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 50.

<sup>1760</sup> Фатеева Н. «Мельчайших слов счастливые согласия...» (о континуальной дискретности текстов Г. Айги) // Айги. Исследования. Материалы. Эссе. – М.: Вест Консалтинг, 2006. –Т. 1. – С. 13.

(роль неожиданная:  
освобожденный  
взгляд-человек) (II, 102-103).

В тексте в конструкциях-сращениях («страх-ослепляющий», «светотолчки») выступает на первый план подвижность семантики частей речи, что позволяет говорить о нерелевантности для Айги деления мира на заданные языком семантические элементы и типы связей между ними. Поэт моделирует окказиональные слова, вступающие в парадигматические отношения с общеизвестными («без-зрение», «веет-трепещет-и-веет»), выстраивает вариативные связи между семантическими группами («опасность-Город», «Город-Строящий»), меняет содержательное наполнение тех или иных лексических единиц («круг-сияние», «пытка-сияние»). Результатом этой деятельности оказывается незавершаемый процесс категоризации смыслов, условность их распределения по лексемам и грамматическим формам.

Отказ от рассудочного расчленения реальности актуализировал в лирике Г. Айги различные формы *лексического, грамматического, образного синкретизма*. Текст, который, по словам самого поэта, должен создавать ощущение, что «вещь как бы и “не началась”, “не начинается”, а “уже есть”»<sup>1761</sup>, априори «открыт», завершенность и отграниченность для него не первостепенны. Это приводит к ослаблению внутритекстовой синтагматики, к росту смысловой дискретности. Линейно упорядоченное высказывание видится формой, непоправимо разрушающей емкость и целостность смысла. Закономерно, что в этой связи на первый план в поэтике Айги выходят разнообразные средства деструкции линейности, среди которых, в частности, *эллипсис* и *синтаксическая инверсия*. Красноречивый пример использования первого приема – текст «Снег в саду» (1965):

чиста проста  
глубоко и почти без места  
и тих и незаметен  
светлы и широки

сплю весь  
и – сейся

мерцать замешиваться взорами

и сеется

и суть (II, 54).

---

<sup>1761</sup> Айги Г. Стихи 1954-1971 гг. // Arbeiten und Texte zur Slavistik. – 1975. – Bd. 7. – S. 196.

«Сокрытие субъекта действия», акцентирующее присутствие «разлитой во всем энергии <...> Бога-Творца»<sup>1762</sup>, выступает в этом тексте на первый план, предъявляя слово, по определению В. Новикова, «во всем богатстве потенциальных значений»<sup>1763</sup>. Незаполненные объектные валентности допускают лишь гипотетическую конкретизацию, что придает тексту уже знакомый по разобранным выше примерам эффект погружения в «первореальность», созерцательного растворения в предмете.

Инверсия, традиционно выступающая в тексте средством, позволяющим маркировать рефлексивное усилие, протяженность смыслового завершения высказывания<sup>1764</sup>, у Айги приобретает ряд дополнительных коннотаций. Свидетельством этого, в частности, может служить стихотворение «Две березы» (1972), где инверсия осложняется присутствием ряда вставных конструкций:

а драгоценен  
сердца свет  
когда – без примеси и скуден! –

увидеть бы тем светом вас! –

березы (две – за одинокими – как ”есть”  
умершего – воротами  
с печальной вывескою “Ясли”)

березы (как вода  
что в лед обращена)! –

увидеть бы вас  
сутью нищенства:

как зрением очищенным:

о: просто: чистоту! –

:

(такую: словно Богом произносится! –  
и чистотою сердца  
длится)... –

в прозрачности же

<sup>1762</sup> Хузангай А. У-топия Геннадия Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5/6. – С. 51.

<sup>1763</sup> Новиков В. Поэзия 100 % // Айги. Исследования. Материалы. Эссе. – М.: Вест Консалтинг, 2006. – Т.1. – С.4.

<sup>1764</sup> Сендерович С., Сендерович М. Пенаты: исследования по русской поэзии. – East Lansing, 1990. – С. 34-38.

личной смертной  
ее бы сохранять – беспаятно:

подобную  
двух слов совместности:

«Спаси Помилуй...» –

:

таково  
сиянье ваше... – в воздухе – просвет:

(мой шепот – Знаешь...):

словно – место Духа (III, 82-83).

В тексте, выстроенном подобным образом, семантические валентности заполняются не одновременно; о предмете, качестве, отношении никогда нельзя сказать, будет ли иметь место их экспликация и в какой момент она будет остановлена. Текст строится как последовательность разрывов, что лишь частично позволяет восстановить значимые семантические группы и отношения между ними. Семантическая структура референта оказывается сродни палимпсесту: поверх одного уровня восприятия («две березы») накладывается другой («увидеть бы вас сутью нищенства»), третий («подобную двух слов совместности / «Спаси Помилуй?»»). Текстовая синтагматика в этом случае выстраивается по модели, описанной Ю.Лотманом: это «не синтагматика цепочки, а синтагматика иерархии – знаки ... связаны, как куклы-матрешки, вкладываемые одна в другую. <...> Истина состоит не в количественном накоплении, а в углублении»<sup>1765</sup>. Характерно, что поэтическая семантика этого текста прямо маркирует подобную многослойность («увидеть бы вас <...> зреньем очищенным»).

Таким образом, эстетика и поэтика стихотворного текста в лирике Г.Айги вписывается в авангардную логику поиска «подлинного», «сущностного». Семантическая осложненность высказывания, ставящая под вопрос нормы текстового воплощения речевого замысла, призвана реализовать идею «преодоления» языка, выхода в дословесное и дологическое измерение бытия. Лирический текст Г. Айги предполагает собственные принципы когезии и когерентности, проспекции и интроспекции, поскольку его сутью выступает обратимость лексической и грамматической семантики, акцентирование духовного поиска как незавершаемого процесса.

---

<sup>1765</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – С. 35.

Эта обратимость характеризует, наряду с рассмотренными уровнями текста, еще и пунктуацию, в лирике Айги 1970-1990-х гг. приобретающую значение маркированного средства семантической детализации высказывания<sup>1766</sup>. Особенно очевидна повышенная роль пунктуационных средств в циклах-книгах, образованных короткими текстами-одностроками («Мир Сильвии» (1992)), «Лето с ангелами» (1993), «Что забредает в сломанную флейту» (1996) и др.). Показательный пример – цикл «Лето с Прантлем» (2000) (VII, 65-74).

Лирический сюжет цикла организован вокруг двух полюсов, «природного» и «культурного», связанных разными медиаторами. Самый очевидный уровень их противопоставления – уровень структуризации *пространства*, в тексте соотнесенный со звуком. Природный мир – мир шумов, мир очеловеченный – мир молчания; формой связи двух пространств оказывается «песня». Природный шум «объемен» и «структурен», он задает масштабы и расстояния: «9. Поле: голос кукушки – издали: обозначение дали – здесь». Мир молчания – одномерен, «свернут», неблагополучен: «23. И – Скомканность Молчанья». Песенное пространство – пространство разрушенное: «2. Поле, – задели песню, – дрожь», «14. Поле, – песня – будто порезанная».

В «онемении» мира особое значение приобретает оппозиция «теперь» / «давно». В прошлом человек был вписан в природное бытие: «8. Валуны и пастух (давно)», «15. Охотник и Валун (как Книга)». Мир «теперь» – это мир, в котором «Вещи Другие – среди людских вещей» более не воспринимаемы. Задача художника – «высветлить» «вот-бытие», вернуть человека в поле медиации между природным и культурным. Закономерно, что фигура скульптора Прантля в этой связи видится образом, эквивалентным «пастуху», «охотнику» и «рыцарю». Работая с камнем, он не изымает артефакт из мира природы – наоборот: «4. Сон: Зал-Поле Прантля». Не случайна в этой связи параллель между работой скульптора и пением птицы: «25. Скульптор воздуха, – соловей».

Изменение отношений между человеком и миром объясняется разрушением взаимосвязи между «поэтическим» и «сакральным». Песня «порезана», поскольку сакральный мир поля и леса разрушен. Бегство от сакрального приводит к росту отчуждения, к усилению дистанции между полюсами «леса» и «деревни»: «24. Друг мой, была деревня, и огороды были поэмами, аллея при закатном свете». Если ранее была возможна «26. Песня, – “сквозь лес виднеется цветущая черемуха”», то ныне «7. Черемуха – “не для людей” (век – где-то – прошел)». Маркером бытия, существующего на грани развоплощения, оказывается увиденный во сне закатный свет: «16. Шестнадцатая страница: Солнце над горизонтом», «29. Страница: вечерняя заря над березами».

---

<sup>1766</sup> См., об этом, в частности, содержательную работу: Janecek G. The Poetics of Punctuation in Gennadij Ajgi's Free Verse // The Slavic and East European Journal. – Vol.40. – № 2. – 1996. – P.297-308.

Текст, выстраивающийся как последовательность образов-«кадров», тяготеет к совмещению вне- и внутритекстового пространств. «Закат»-«Страница» оказывается эквивалентна «Полю-Залу», выводит к тождеству «Просто – свет: Бедность и Чистота». Медитативная логика лирического цикла «сворачивает» лирический сюжет, в финале возвращая читателя к строкам, с которых развертывание текста начинается: «35. Поле и камень», «36. Молчание», «37. Камень».

Логика такого «углубления» в предмет сводится к *изменению статуса слова в контексте*, обозначающему его переход в разряд «имени». Показателем перехода оказывается маркированное использование графики и пунктуации текста – кавычек, прописных букв, двоеточия. В современных исследованиях мысль о том, что «метаграфемика» выступает у Айги ведущим направлением «семиотизации и структуризации смысла», является общим местом<sup>1767</sup>. Это соображение может быть отчасти уточнено.

Семантика прописной буквы в цикле «Лето с Прантлем» ориентирована на акцентирование стилистического *возвышения* («Зал-Поле», «Вещи Другие», «Охотник», Валун») и *категоризации понятий* («Свист Сиротства», «Скомканность Молчанья», «Бедность и Чистота»). Подобное направление семантизации – не редкость в современной лирике<sup>1768</sup>; специфика рассматриваемого текста состоит в системообразующем характере приема, обозначающем «сдвинутость» слов и вещей, недостаточность любых «готовых» средств номинации.

Логичным в этой связи оказывается и широкое использование кавычек, служащее усилению семантической неопределенности. Среди направлений семантизации этого знака обычно указывают на использование слова в *неконвенциональном смысле*, когда автор «как бы снимает с себя ответственность за данное слово»<sup>1769</sup>. В тексте Айги это главный мотив использования кавычек, позволяющих «раздроблять» предложение на «атомарные» и условные смыслы («Он», «вот-вот», «Войдет»; «Ушел», «Останутся», «Навсегда»). Разрушение стандартного семиотического отношения отражается и в иной функции кавычек – *ссылке на «чужой смысл*», в контексте лирического цикла позволяющую устанавливать неопределенную дистанцию между авторским и чужим словом (Черемуха – «не для людей»; «Снова голос кукушки, – словно рисуется, – “земная грусть”»).

В том же смысловом ключе, очевидно, следует интерпретировать семантику двоеточия. Объединяющим элементом для конвенциональных случаев использования двоеточия служит, как указывают исследователи, «наличие у первой части» двухчастного высказывания «незаполненной

---

<sup>1767</sup> Фатеева Н.А. Метаграфическая поэтика Г. Айги // Творчество Геннадия Айги: литературно-художественная традиция и неоавангард. – Чебоксары, 2009. – С. 35.

<sup>1768</sup> Суховой Д.А. Графика современной русской поэзии: Дис. канд. ... филол. наук. СПб., 2008. URL: <http://www.levin.rinet.ru/friends/suhovei/disser/05.html> (дата обращения: 09.06.2012).

<sup>1769</sup> Зализняк А.А. Семантика кавычек. URL: <http://www.dialog-21.ru/dialog2007/materials/html/29.htm> (дата обращения: 09.06.2012).

предикативной семантической валентности»<sup>1770</sup>. В лирическом цикле Айги свойственная двоеточию незавершенность смысла получает дополнительное развитие, создавая целый ряд новых возможностей использования знака. *Кореферентность* двух частей высказывания, семантика разъяснения соотносится у поэта с шагом в сторону установления отношений *включенности* («Страница: вечерняя заря») или *замещения* одного явления другим («Просто – свет: Бедность и чистота»). Двоеточие в этом случае не столько разъясняет, сколько служит маркером перехода от поверхностного к сущностному. Способность двоеточия *вводить новое содержание* при предикатах восприятия, речи и мысли у поэта трансформируется в способность фиксировать открытость ассоциативного движения, когда следующий шаг оказывается невозможным предугадать («Поле: голос кукушки», «Поле: Свист Сиротства»).

Художественные мотивации «метаграфемики», таким образом, сводятся к идее условного соответствия слова – предмету. Мир Айги – это прежде всего мир неповторимых событий. Но если это так, проблема именования, как замечает Ю. Степанов, приобретает особый вид: в строгом смысле слова событие не может иметь имени; «языковой формой для выражения факта является предложение (пропозиция)»<sup>1771</sup>. «Пропозициональность» поэзии Айги, подчеркивание условности всех форм семантического упорядочения мира оказываются ориентированы на логику *шифтера*, совмещающего символ и индекс. Такая интерпретация знаковости есть очевидная попытка погрузить читателя в пространство «вот», в мир незаместимого личностного присутствия.

Рубеж 1970-1980-х оказался водоразделом, изменившим отношение к тексту, наметившим совершенно иной круг вопросов, связанных с его построением. Отчасти это изменение оказывается возможным проследить даже в тех художественных практиках, которые, на первый взгляд, следуют в русле уже опробованных эстетических координат. Один из примеров такого рода – лирика И. Ахметьева.

«Соседство с концептуализмом» (и конкретизмом)<sup>1772</sup> в работах, посвященных И. Ахметьеву, как правило, усматривается в «точности» высказывания, в акцентировании эстетической «рамки»<sup>1773</sup>. Это, несомненно, справедливо, но можно указать на еще одну, возможно, более значимую переключку.

---

<sup>1770</sup> Литвиненко А.О. Конструкции с двоеточием в устном нарративе: проблемы транскрибирования.

URL: <http://www.dialog-21.ru/dialog2008/materials/html/49.htm> (дата обращения: 09.06.2012).

<sup>1771</sup> Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. – М., 1985. – С. 125.

<sup>1772</sup> «Сосед концептуализма» – самонаименование И. Ахметьева, позаимствованное из работы: Кулаков В. «Стихи и только стихи» // Кулаков В. Постфактум. Книга о стихах. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 138.

<sup>1773</sup> Айзенберг М. Вещь в себе.

URL: <http://www.openspace.ru/literature/projects/130/details/16974/?expand=yes#expand> (дата обращения: 7.08.2012)



В одной из статей А. Монастырского, разъясняющей суть концептуалистских «акций», речь идет о «демонстрации восприятия»: «Совершилось, произошло не то, что мы ожидали, не какое-то конкретное событие, противопоставленное нам, а именно само ожидание совершилось и произошло»<sup>1774</sup>. Поэтика И. Ахметьева тоже, в известном смысле, поэтика «совершившегося ожидания», поскольку отказ от «беспрепятственного словоизлияния»<sup>1775</sup> имеет своим главным следствием не что иное, как растяжение восприятия.

Минимализм, как было справедливо указано, парадоксальным образом организует коммуникативную логику: «текст фрагментарен, словесный и ситуативный контекст ... принципиально не определен», а значит, «контакт-понимание невозможен или не верифицируем»<sup>1776</sup>. Мнимая «элементарность» такого высказывания возмещается обращенностью текста на себя самое. В этом случае содержательно отмеченными становятся сегментирование речи и нарушение автоматизма ее линейных связей. Пауза «укрупняет» слово, заключая в скобки привычный речевой контекст, создает веер возможных референций, способных «прикрепить» слово к реальности. Высказывание, создаваемое поэтом как «внешняя речь, имеющая качество внутренней»<sup>1777</sup>, для читателя предстает как протяженное моделирование контекста, в котором всякое слово есть анонс самого себя.

Немалую часть поэзии Ахметьева составляют тексты, сведенные к моменту «растождествления» слова или фразы. Стихотворение строится по принципу накладывающихся друг на друга семантических рядов, пунктирное совпадение которых задает вектор возможных интерпретаций. Авторская воля ограничена указанием на предмет и ракурс созерцания, в то время как оценка и связи предмета вынесены за пределы текста. Ахметьевская работа со словом – это работа со смысловыми и интонационными нюансами. Типологически обобщая материал разных книг поэта, можно, видимо, говорить о трех основных способах построения текста: *расподоблении слова, фразовой нюансировке и описании-эскизе*.

В первом случае точкой отсчета оказывается слово, способное менять коннотации в контексте, вступать в паронимические переклички. Повтор выявляет различие между констатацией и удостоверением сказанного («отрезвился /// отрезвился» (с. 74)), «просвечивающее слово» обнаружи-

---

<sup>1774</sup> Монастырский А. Предисловие к первому тому «Поездок за город» // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда, 2009. – С. 38.

<sup>1775</sup> Некрасов В. Предисловие // Ахметьев И. Миниатюры. – München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1990 (Arbeiten und Texte zur Slavistik 47). – S. 5.

<sup>1776</sup> Степанов А. Минимализм как коммуникативный парадокс // Новый филологический вестник. – 2008. – №2 (7). – С. 19-20.

<sup>1777</sup> Ахметьев И. Ничего обойдется. – М.: Самокат, 2011. – С. 96 (далее в тексте ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы).

вает неожиданный «фонетической подтекст»<sup>1778</sup> («зоотечественники» (78)), сращение фрагментов слов сближает их семантику («толибокакоенибудь»<sup>1779</sup>). В чуть более развернутых текстах такого рода синтаксический параллелизм оттеняет различия между словами («давай разведемся / давай разденемся») и близкими речевыми формулами («ум за разум / зуб за зуб»), а звуковое сходство вносит пародийную ноту («самовыражение / семяизвержение»<sup>1780</sup>).

Второй случай предполагает вынесение обыденной фразы в поле рефлексии. Минималистский текст ловит интонацию даже в сопряжении двух слов («ишь / чего»<sup>1781</sup>), что открывает возможности для артикуляции сомнения («страшно так /// правда что ль» (25)), смещения контекста высказывания («резче /// и тактичнее»<sup>1782</sup>), обозначения противоречия между его компонентами («ничего / не особенно / важная персона» (2)). Построенное на этих принципах стихотворение позволяет выразить самоотрицание («мне кажется / я в чем-то здесь / заблуждаюсь /// в чем-то самом главном /// во всем» (58)), подчеркнуть смену лирической тональности («мы неупоминаемые // всех не упомнишь // особенно нас»<sup>1783</sup>).

Еще один путь построения ахметьевского текста «сворачивает» его до констатации, наблюдения. Вариантов и в этом случае оказывается много: текст может строиться как односложная характеристика предмета («чувственность / и тщеславие»), самоценная формула-однострок («знамя цвета хаки»<sup>1784</sup>) или констатация связности явлений («обмен веществ / обман чувств»<sup>1785</sup>). Развитие этих возможностей допускает превращение стихотворения в подобие определения («семья / это все те / на кого вы сердитесь» (76)), в характеристику героя через жест, в зарисовку с элементом сюжета («солнце еще не встало / а птички уже поют // ничего / обойдется» (63)).

Но любая типологизация в случае с Ахметьевым оказывается условной: поэт избегает повторяющихся текстовых моделей, сохраняя эффект

---

<sup>1778</sup> Термин позаимствован нами из статьи: Фрейдин Ю.Л. «Просвечивающие слова» в стихотворениях О. Мандельштама // *Смерть и бессмертие поэта: Материалы междунар. науч. конф., посв. 60-летию со дня гибели О. Э. Мандельштама.* – Москва: РГГУ, 2001. – С. 239.

<sup>1779</sup> Ахметьев И. Стихи и только стихи. М.: Б-ка альманаха «Весь», Изд. квартира Белашкина, 1993.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/ahmetiev1.html> (дата обращения: 09.04.2012).

<sup>1780</sup> Ахметьев И. Девять лет. – М.: ОГИ, 2001.

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/AHMETYEV/9Let.htm> (дата обращения: 09.04.2012).

<sup>1781</sup> Ахметьев И. Стихи и только стихи. – М.: Б-ка альманаха «Весь», Изд. квартира Белашкина, 1993.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/ahmetiev1.html> (дата обращения: 09.04.2012).

<sup>1782</sup> Ахметьев И. Миниатюры. – München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1990 (Arbeiten und Texte zur Slavistik 47). – S. 61.

<sup>1783</sup> Ахметьев И. Девять лет. – М.: ОГИ, 2001.

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/AHMETYEV/9Let.htm> (дата обращения: 09.04.2012)

<sup>1784</sup> Там же.

<sup>1785</sup> Ахметьев И. Стихи и только стихи. – М.: Б-ка альманаха «Весь», Изд. квартира Белашкина, 1993.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/ahmetiev1.html> (дата обращения: 09.04.2012)

спонтанности лирической формулы. Мотивация здесь вполне очевидна и связана с программным отказом от любой нарочитой поэтичности, от любого узнавания смыслового хода. Диапазон творческих возможностей не сводится к перечню готовых рецептов. Установка такого рода явственно прочитывается уже в художественных декларациях поэта.

Стихи для И. Ахметьева – форма самостроения, предъявления истины через слово: «меня так мало осталось / так долго надо искать / я не успеваю» (14). Именно поэтому они связывают внешнюю и внутреннюю речь, намечают границы интимного: «на это не смотрите / это для себя» (12). Закрепление текста в культуре рассматривается как факультативное по отношению к его возникновению в творческом сознании: «лежу и думаю / вместо того чтобы / встать и записать» (10). «Столкновение слов» значимо как инструмент смыслового оформления, завершения бытия, но это личностно окрашенный, изъятый из социальной коммуникации акт: «написать стих / и закрыть тему» (18). Закономерно, что поэтическое слово мыслится Ахметьевым как построенное на доверии, обращенное к молчанию: «от других писателей / я отличаюсь тем / что лично знаком / со всеми своими читателями» (8).

Слово, «заразительное», «завучавшее», бытийно значимо для Ахметьева, поскольку аккумулирует энергию сопротивления рассыпающейся реальности, прежде всего социальной. В лирике поэта немало стихотворений, сохраняющих память об остроте этого противостояния: «жизнь она того / любого достанет» (23); однако это во многом лишь ретроспективно прослеживаемый сюжет. Конфликтный заряд сглажен, поиск выхода наталкивается на убежденность в том, что он «конечно всегда есть» (24) и, следовательно, «все разрешится» (20). В этом отношении итоговый сборник «Ничего обойдется» – книга подчеркнута *лирическая*, созерцательная.

Это особенно ощутимо при сопоставлении с первым, мюнхенским сборником Ахметьева. Поиск того, что «поможет выжить»<sup>1786</sup>, перестал быть актуальным. Ушло в прошлое и другое: переживание тотальности поражения («скажи / свое ужю / и бежи»), чувство вовлеченности в поле общей вины («позор позор / со всех сторон / у меня на уме / притворство»), сознание невозможности что-либо изменить («когда я только и умел / что управлять стружкой мочи»<sup>1787</sup>). Стало другим и восприятие времени: в 1990-м «вселенский механизм» выглядит «разладившимся», а стрелка часов – «неподвижной»; в 2012-м время движется, а терпение преодолевает все: «когда я жду / я уже не жду / и как бы не нуждаюсь дождаться / так и дожидаюсь» (44).

Такая расстановка акцентов во многом смещает перспективу, заданную конкретизмом в пору его формирования как эстетической системы. Установка на личностное утверждение в слове фактически заменена это-

---

<sup>1786</sup> Ахметьев И. Миниатюры. – München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1990 (Arbeiten und Texte zur Slavistik 47). – S. 67.

<sup>1787</sup> Там же, S. 31, 14, 15.

сом частного свидетельства, исключаящего любую претензию на обладание истиной, на «центрированность» бытия. Подобное «сжатие» пространства «подлинного» в контексте 1980-х было закономерным явлением, поскольку важнейшей тенденцией этого времени стало, используя определение Б.Гройса, «операциональное отношение к знаку», при котором решающее значение имел не его смысл, а «медиальная поверхность»<sup>1788</sup>. Мир 1980-х – это мир овеществленной семантики, «отвердения» слова, когда заложенные в нем смысловые возможности предстают предельно обедненными, допускающими лишь отчужденное манипулирование.

«Операциональность» была подготовлена системным кризисом, расцветом «эрзац-поэзии»<sup>1789</sup>, в равной мере затронувшим и официальную, и неофициальную словесность. Примечательно, что в начале 1980-х на страницах самиздатских журналов появляются статьи, выделяющие в качестве самой показательной приметы времени инерционность художественного языка. Так, В. Кривулин, рецензируя книгу Ю. Кублановского, отмечает в ней, прежде всего, «небогатый инвентарь культурного обихода», «терпкий вкус осени истории», который делает невозможным обсуждение «словесного, поэтического материала» в силу его «ветхости», вторичности, ориентации на «отдохновение и удобство»<sup>1790</sup>. То же ощущение «будущего-в-прошлом» рецензент усматривает и во вполне официальном коллективном сборнике молодых ленинградских авторов. Едва ли не вся книга – «активная, наглая форма поэтического безмыслия», «даже простодушной ошибки или языкового ляпсуса, оживляющего глаз, не встретишь»<sup>1791</sup>.

Операциональный взгляд на слово уже внутри эпохи получил достаточно широкое освещение. Так, Е. Штейнер, характеризуя художественную практику этого времени, пишет о «создании семантических реальностей на обломках вербальных формул, утеравших в обыденном сознании свое предметное значение»<sup>1792</sup>, а М. Айзенберг указывает на то, что потребность отстоять право на «новое речевое существование» отступила в тень перед желанием опробовать «новое стилевое поведение», найти некое «диковинное наречье»<sup>1793</sup>. Показательным примером смены акцентов является беседа К. Бутырина и В. Кривулина о первых опытах концептуалистской прозы. В обмене мнениями на первый план выходит «собачий язык», обедненный, предельно усредненный, обезличенный, и принципи-

<sup>1788</sup> Гройс Б. Под подозрением. – М.: Художественный журнал, 2006. – С. 42.

<sup>1789</sup> Казинцев А. Эрзац-поэзия // Часы. – 1976. – №2.

<sup>1790</sup> Каломиров А. В однообразном нористом пейзаже // Обводный канал. – 1983. – №5. – С. 166, 169.

<sup>1791</sup> Бережнов А. Первая встреча. Молодые поэты Ленинграда // Обводный канал. – 1981. – №1. – С. 219, 222.

<sup>1792</sup> Штейнер Е. Картины из письменных знаков (заметки о визуальной поэзии) // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Изд-во «Эфа», 1990. – С. 310.

<sup>1793</sup> Айзенберг М. Власть тьмы кавычек // Айзенберг М. Оправданное присутствие. – М.: Baltus, Новое издательство, 2005. – С. 83.

альное авторское нежелание стать над ним – «дегуманизованность» «самой языковой основы произведений»<sup>1794</sup>.

В новом контексте даже устойчивые смысловые ходы «другой» культуры начинают звучать по-другому. В. Никитин, рассуждая о поэзии Л.Аронсона, противопоставляет «первый транс», «феноменологическую редукцию» и «второй транс», «абсолютную редукцию», способную «поднять надо всем»<sup>1795</sup>. Между тем открытием «неофициальной» культуры был именно, говоря языком статьи, «транс из одного конечного в другое» – действенное только здесь-и-сейчас разрешение противоречий бытия. Смещение акцентов можно уловить и в рассуждениях В. Аристов, констатировавшего связь «слова-знака» с «некоторым облаком возможностей», с «до-словом», но связавшего репрезентацию «многовариантного континуума смыслов» не с точкой незаместимого присутствия, а с «исчерпанием субъекта», с «выходом во всеобщность и множественность»<sup>1796</sup>.

Смена исходных посылок «другой» культуры может быть констатирована и в прямых высказываниях, связанных с оценкой текста. Л.Рубинштейн, пытаясь определить своеобразие новой эстетической ситуации, пишет о том, что текст в ней – лишь «повод и следствие *разговора*», и трактует привычку помещать «центр тяжести» в «рамки произведения» как признак «традиционного сознания»<sup>1797</sup>. Мысль о несамодостаточности текста, абсолютно невозможную десятилетием ранее, высказывает и А. Уланов, с точки зрения которого текст – это «одно из (только одно из) средств более интересной жизни», которое создается прежде всего «для самого автора – чтобы воспользоваться приращением смысла, возникающего в ходе диалога с языком»<sup>1798</sup>.

Подобная радикализация «синтагматического» отношения к тексту наиболее явной была в дискуссиях о тех группах 1980-х, которые не вписывались до конца ни в официальную, ни в андеграундную традицию, в частности, в дискуссии о «метаметафористах»<sup>1799</sup>. «Мутная, двусмысленная, непроясненная аура» этой лирики объяснялась тем, что в ней слово «устало от голосового надрыва», оказалось «расплавлено в настоящем и лишено той внешней точки опоры, которая может стать “точкой зрения”»<sup>1800</sup>. Эта ревизия посылок андеграунда разделила его литературные поколения. Так, если Б. Иванов и С. Стратановский увидели в лирике А.

---

<sup>1794</sup> Бутырин К., Кривулин В. Разговор о творчестве А. Бартова // Обводный канал. – 1983. – №5. – С. 145-146.

<sup>1795</sup> Никитин В. Леонид Аронзон. Поэзия транс и прыжок в трансцендентное // Часы. – 1985. – № 58. – С.224.

<sup>1796</sup> Аристов В. Внутреннее пространство поэтического текста // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Изд-во «Эфа», 1990. – С. 328-329.

<sup>1797</sup> Рубинштейн Л. Что тут можно сказать ... // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Изд-во «Эфа», 1990. – С. 343.

<sup>1798</sup> Уланов А. Автор как private // Цирк Олимп. – 1996. – №3. – С. 6.

<sup>1799</sup> Кулаков В. По образу и подобию языка. Поэзия 80-х годов.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1998/32/kulak.html> (дата обращения: 6.03.2012)

<sup>1800</sup> Бережнов А. «В час тоски невыразимой...» // Обводный канал. – 1983. – №5. – С. 273-274, 276.

Парщикова «киндеркунст», «прием развинчивания игрушки», то Д. Волчек и А. Драгомощенко связали с ней долгожданное появление «стихов ради самих стихов», новый «этнос текста», связанный с переориентацией высказывания с «суммы значений» на «смыслообразование»<sup>1801</sup>.

Самой радикальной практикой 1980-х, в которой операциональное отношение к знаку стало определяющим принципом, был трансфуризм Ры Никоновой и С. Сигея<sup>1802</sup>. Исходная посылка этой художественной группы – «стремление к литературе беспереводной, абсолютной»<sup>1803</sup>, выстраивающейся вокруг игры со знаковой формой текста. «Абсолютная» или «абстрактная литература» нацелена на исследование «разницы знаков» и «значения [их] комбинаций». Главный изъян традиционного текста усматривается здесь в том, что в нем «мысль всегда возможно вычленишь из стиха, этим стих несовершенен, разбиваем, осколочен»; в противовес этому предлагается ориентироваться на эффект «нерасчлененности смысла»<sup>1804</sup> – и ясное, «хозяйское» отношение к приему, стремление «найти лузу для каждого смыслового шара»<sup>1805</sup>.

Общие предпосылки трансфуризма сводятся к нескольким тезисам. Первый и важнейший из них – отказ от «первосозидания», нацеленность на упорядочение уже существующего: «Никогда не начинай первым, ты не бог <...> рисуй на карте, чертеже, собственном наброске, испорть лист, а затем начинай»<sup>1806</sup>. В этом смысле трансфуризм – это искусство «внесения своего в уже сделанное», основанное на убеждении, что «прекрасное есть прекрасная основа для прекрасного»<sup>1807</sup>.

Пересоздание текста как содержание художественной деятельности предполагает, что смысл исходного, «транспонируемого» высказывания – это только материал. Задача трансфуриста – «думать не в стихах, а возле них»<sup>1808</sup>; голос поэта не подчинен смыслу слова, он «параллелен слову, перпендикулярен ему и т.п.»<sup>1809</sup>. Следствием «транспонирования» оказывается то обстоятельство, что текст допускает лишь «точечную» семантизацию, представляя собой «всплески чистой энергии пробуждающегося хаоса»<sup>1810</sup>.

Операциональный взгляд на поэтическую практику, в которой самодостаточен только замкнутый на себя креативный акт, закономерным образом сводит творчество к изобретению приемов: «Легко писать стихи <...>

<sup>1801</sup> Споры о поэзии Алексея Парщикова // Часы. – 1987. – № 68. – С. 279-280, 288.

<sup>1802</sup> Первый опыт описания этого явления – статья Д. Янечка: Janeczek G. A Report of Transfurism // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – Bd. 19. – S. 123-142.

<sup>1803</sup> Таршиш А. Теопракт. Теория и практика современной литературы: основные положения // Транспонанс. – 1979. – №1. – С. 15.

<sup>1804</sup> Трансфур-манифест 1 (декларам) // Транспонанс. – 1980. – №7. – С. 10.

<sup>1805</sup> Таршиш А. О системной эстетике // Транспонанс. – 1980. – №7. – С. 18.

<sup>1806</sup> Таршиш А. Правила живописи // Транспонанс. – 1979. – №4. – С. 20.

<sup>1807</sup> Таршиш А. Трансплантация: искусство вмешательства в искусство // Транспонанс. – 1979. – №1. – С. 4.

<sup>1808</sup> Трансфур-манифест 1 (декларам) // Транспонанс. – 1980. – №7. – С. 10.

<sup>1809</sup> Сигей С. Обертонна стиха // Транспонанс. – 1979. – №4. – С. 33.

<sup>1810</sup> Таршиш А. Всегей // Транспонанс. – 1979. – №4. – С. 44.

труднее изобрести прием <...> чрезвычайно сложно <...> ветвить мелкие "подстили"<sup>1811</sup>. «Выученность, педантизм и пан-методизм»<sup>1812</sup> трансфуризма приводят к тому, что творческая практика нередко абсорбируется манифестом, замещается декларацией.

В манифестарном плане решающее значение для трансфуризма имеет оппозиция «платформа» / «вакуум». «Платформа» – это материальный субстрат знаковости, «любая поверхность, дающая возможность нанести на нее литературный знак». «Вакуум» – то, что существует за субмедиальной поверхностью – «чистая страница», «междустраничное, между-книжное пространство» или «ничто»<sup>1813</sup>.

С «платформой» соотнесена возможность увидеть текст как пространственный объем, в котором существенны эффекты бумажной фактуры, манипулирование со страницей, обыгрывание нюансов типографики<sup>1814</sup>. «Вакуум» исследует возможность творчества, построенного на принципе «литература минус текст», когда высказывание оказывается «производным от пауз, их конструкции» или де-факто замещается невербальной коммуникацией<sup>1815</sup>.

Линия «платформы» связана в трансфуризме с акцентированием знакового носителя; с точки зрения теоретиков, чтобы сделать литературу искусством, «ее нужно разделить на две части: визуальную и фонетическую – и развивать их самостоятельно»<sup>1816</sup>. Предельным выражением первого полюса оказывается «стих», который «поглощает живописные формы и раздражает цветом мозг»<sup>1817</sup>; второго – текст-«кластер», в котором все строится вокруг «звукового пятна»<sup>1818</sup>.

Линия «вакуума» предполагает освоение экстралингвистического пространства, связанного с текстом и, предположительно, способного продолжить заложенные в нем интенции. В этом случае развитие метода оказывается сопряжено с «жестовой» и «векторной» поэзией, а также с «тактильными» стихами<sup>1819</sup>. Здесь «гутенберговские литеры» в ряду других средств ориентированы на репрезентацию телесного бытия автора – «миимики поэта, тембра его голоса»<sup>1820</sup>.

---

<sup>1811</sup> Никонова Ры. Система: вступление и глава о «сосудах» // Транспонанс. – 1981. – №9. – С. 7.

<sup>1812</sup> Останин Б., Кобак А. Неоновый архив // Останин Б., Кобак А. Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х гг. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2003. – С. 95.

<sup>1813</sup> Никонова Ры. Система. Фрагменты из книги «Литература и вакуум» // Транспонанс. – 1982. – № 13. – С.37, 33.

<sup>1814</sup> Никонова Ры, Греше Ш. Страница – это платформа // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. – М., 2004. – С. 396.

<sup>1815</sup> Никонова Ры. Система. Фрагменты из книги «Литература и вакуум» // Транспонанс. – 1982. – № 13. – С.38-40.

<sup>1816</sup> Сигей С. Литература есть частица Вселенной // Транспонанс. – 1981. – №8. – С. 9.

<sup>1817</sup> Таршис А. Объем стиха // Транспонанс. 1980. – №7. – С. 16.

<sup>1818</sup> Сигей С. О кластерах // Транспонанс. – 1980. – №5. – С. 75.

<sup>1819</sup> Никонова Ры. Кааба абстракции // Лабиринт-Эксцентр. – 1991. – №1. – С. 163-164.

<sup>1820</sup> Констриктор Б. Жестяные буквы // Транспонанс. – 1980. – №7. – С. 47.

Единственная значимая семантическая оппозиция в трансфуризме – оппозиция «знак» / «текст», но она носит условный характер, поскольку ее элементы могут меняться местами: текст может быть образован одним словом, так как «словарь – это плохо обработанный сборник стихотворений»<sup>1821</sup>, но и «голая буква сама по себе стих» – поскольку ценой «сжимания нескольких букв в одну [можно] создать знак, заменяющий собой весь алфавит»<sup>1822</sup>.

Формами, наиболее полно аккумулирующими приемы трансфуризма, стали «собуквы» С. Сигея и «архитектуры» Ры Никоновой.

Согласно разъяснениям Сигея, «собуква» – это лигатура, возникшая в результате «слияния нескольких букв в одну» – слияния, мотивированного установкой на «экономии» усилий<sup>1823</sup>. В контексте теории трансфуризма этот принцип связан с идеей графической передачи смысловых «обертонов», с установкой на «супрематизм букв»<sup>1824</sup>. «Каллиграфический росчерк», как и объединение знаковых элементов, служит акцентированию «ассоциативной связи» между графемами, а вместе с тем указывает на «невмещающуюся в букву величину души»<sup>1825</sup>.

В опыте «транспонирования» двустий О. Мандельштама (рис.1) лигатуры разрывают линейность текста, расставляя новые графические акценты; в прочтении стихотворения В. Хлебникова (рис.2) появление «сплётов» обозначает уже точки возможного альтернирования текста, проявляет его неосуществленные возможности.

---

<sup>1821</sup> Таршис А. О системной эстетике // Транспонанс. – 1980. – №7. – С. 18.

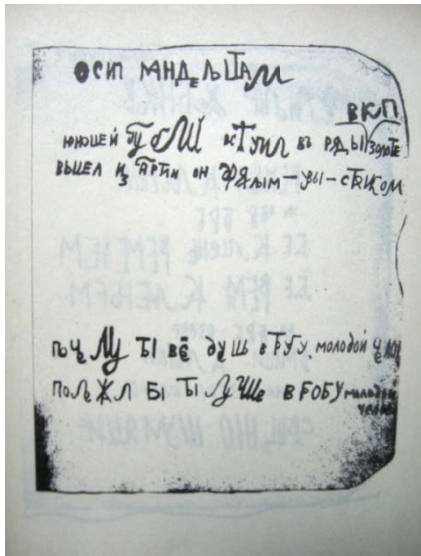
<sup>1822</sup> Таршис А. Теопракт. Теория и практика современной литературы: основные положения // Транспонанс. – 1979. – №1. – С. 20, 28.

<sup>1823</sup> Сигей С. Собуквы. – М.: Гилея, 1996 (без пагинации; все приводимые ниже примеры «собукв» заимствованы из этого издания).

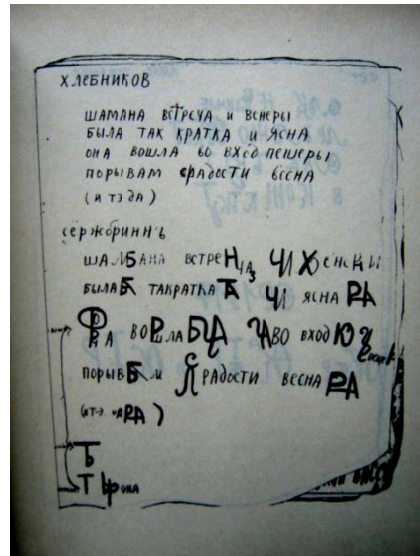
<sup>1824</sup> Таршис А. Теопракт. Теория и практика современной литературы: основные положения // Транспонанс. – 1979. – №1. – С. 28.

<sup>1825</sup> Сигей С. Обертонна стиха // Транспонанс. – 1979. – №4. – С.34-35.





(рис. 1)



(рис.2)

В опытах «транспонирования» собственного текста использование «собукв» позволяет Сигею разделить слово на ряд графем-«иероглифов», каждый из которых создает особую пластическую коллизию, позволяющую заострить смысл высказывания («точ» «ны» «о» «чи») (рис.3) или сжать текст до слова, а слово – до графемы, структура которой будет способна репрезентировать заложенный в ней смысл, преодолевать неусловленность языкового знака (рис. 4, «эхо»).

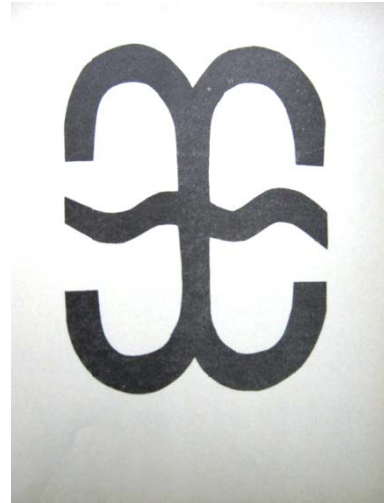
Если «поэзия написания» С. Сигея акцентирует идею связи чтения и переписывания, ориентируя реципиента на «естественность, легкость и доступность движений пера»<sup>1826</sup>, то в «архитектурах» Ры Никоновой главенствует рациональная, жестко заданная траектория чтения. Феноменология «архитектуры» описана Д. Янечком: «Механизм ясен: вертикальные коридоры создают столбики из одинаковых букв, а когда попадает иная буква в слове, тогда она отодвигается вправо и пустое место заменяется дефисом. Стрелки соединяют буквы через большое пространство <...> Здесь почти невозможно читать построчно, и мы скорее “бродим” свободно в пространстве текста, будто по поверхности картины»<sup>1827</sup>.

<sup>1826</sup> Сигей С. Поэзия написания // Транспонанс. – 1983. – №14. – С. 5-6.

<sup>1827</sup> Янечек Д. Тысяча форм Ры Никоновой // Новое литературное обозрение. – 1999. – №35. – С. 300.



(рис.3)



(рис.4)

Главные смысловые импликации этой формы выявлены Ш. Грее: «Архитектурные конструкции состоят из ”строительных блоков” тавтологически собранных букв. Визуальный элемент сетчатым образом структурирует текст, который становится похож на то, как компьютерные модели описывают изображение. <...> Пробелы (вакуум) в сетке структуры обозначают “да” или “нет” выбора в серии тавтологически структурированных модулей. Кроме того, векторы обозначают различие между изоморфными составляющими, <...> фиксируют интерактивный изоморфизм, скрытый в звуковой структуре стихотворения. Эти векторы индексируют событие в тексте, движение или траектории путешествия элементов»<sup>1828</sup>.

Обращение к ранним примерам «архитектур», помещенных в 31 номере журнала «Транспонанс» (1986), позволяет дополнить эти соображения и, в частности, указать на связь текстов такого рода с рядом важнейших теоретических посылок трансфуризма.

Прежде всего, следует обратить внимание на то, что «архитектуры» связаны с идеей «топографической поэзии», ориентированной на пересмотр линейного порядка языковых знаков и радикальную реорганизацию страницы как пространства. «Прямая последовательность, – пишет Ры Никонова, – не единственная возможность человеческого видения. <...> В нашем мире <...> пора писать стихи, расположение элементов в которых может быть самым разнообразным: бордюрным, спиральным, кластерным, алеаторическим и т.д.»<sup>1829</sup>.

Возможность произвольной пространственной организации текста неотделима от идеи расширения знакового репертуара поэзии за счет

<sup>1828</sup> Greve S. Infinite permutation as poetic principle in the work of Ry Nikonova // Russian Literature. – 2005. – Vol. LVII. – P. 280.

<sup>1829</sup> Никонова Ры. О топографической поэзии // Транспонанс. – 1983. – №14. – С. 46-47.

включения в нее элементов иных семиотических рядов. Стремясь «развить и омолодить язык», введя в текст «кинематографический» компонент, Никонова в своих «пикто-стихах» использует «те знаки-понятия, которые стали привычными для нашего пронизанного математикой мира: сегменты, треугольники, круги, знаки сложения и вычитания, векторы, обозначения типа параграфов и пр.»<sup>1830</sup>.

Если «топографический» принцип организует текст как пространство, а «пиктографический» задает набор его элементов, то «ирфраеризм» обозначает типологию возможных трансформаций текстовой формы. Как следует из написанного по такому случаю манифеста, «ирфраеризм – это использование готовой формы в целях создания новой готовой формы». В этом случае текст подвергается деконструкции, которая включает в себя «сдвиги, корректуру, манипулирование географией объекта», разнообразные «дополнения и замещения»<sup>1831</sup>.

Примеры в «Транспонансе»<sup>1832</sup> обозначают целый ряд возможностей подобной организации текста. Он может строиться как презентация поэтического вокабуляра («шея», «шесть», «шел», «шепот»), расширенного за счет слов, допускающих реконструкцию «точечной» фабулы («шел» – «плача», «шепот» – «пена», «шея» – «шесть») (рис.5).

Возможен случай, когда «архитектура» обозначает разнонаправленность ассоциативного хода и обратимость слов, связывающих его полюса («стенка»: «перст» – «перс», «стенок» – «пенек», «перст» – «синь») (рис. 6).

Наконец, «чертежи рассредоточения фонетики и их подкрепленности жестом»<sup>1833</sup> позволяют создавать тексты, в которых графическое упорядочение структуры высказывания позволяет выявить шаблонность психологической реакции – и смысловую, и формальную («ой зачем ой почему ой не надо ох не могу ах за что нет это не я ой?») (рис. 7). «Архитектурный» текст в этом случае фиксирует не просто распадение поля речи, но и связанный с ним кризис субъектности.

Интерпретация текста как «протеистической» структуры, допускающей самые разные трансформации<sup>1834</sup>, была свойственна в 1980-е и 1990-е отнюдь не только трансфуристам. Отождествление «поэтического» с изменениями языковой материи было отличительной особенностью эпохи. Большинство художественных практик было связано с идеей многовариантности декодирования знака. Типологически можно выявить несколько наиболее значимых направлений поиска: это *декодирование графики* (Д.

<sup>1830</sup> Никонова Ры. Пиктографическая поэзия // Транспонанс. – 1983. – №14. – С. 22, 24.

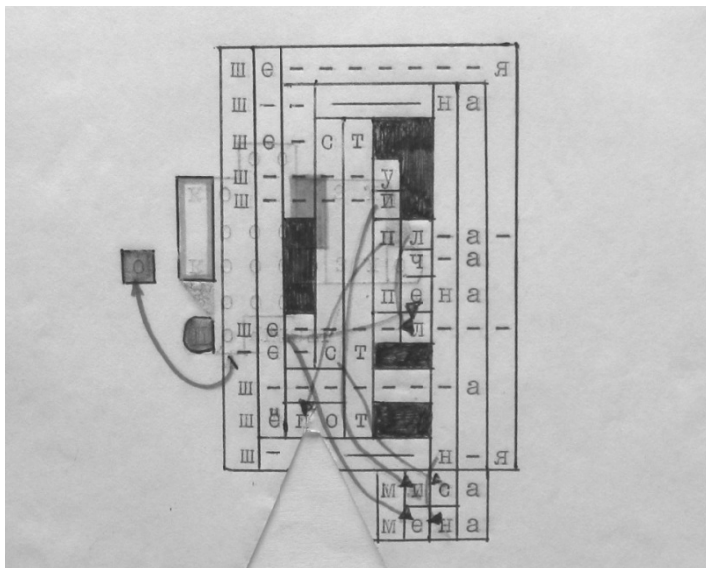
<sup>1831</sup> Никонова Ры, Сигей С., Пригов Д. Манифест ирфраеризма // Транспонанс. – 1983. – 18. – С. 21-22.

<sup>1832</sup> Никонова Ры. Стихотворения из книги «Бб» // Транспонанс. – 1986. – №31 (без пагинации).

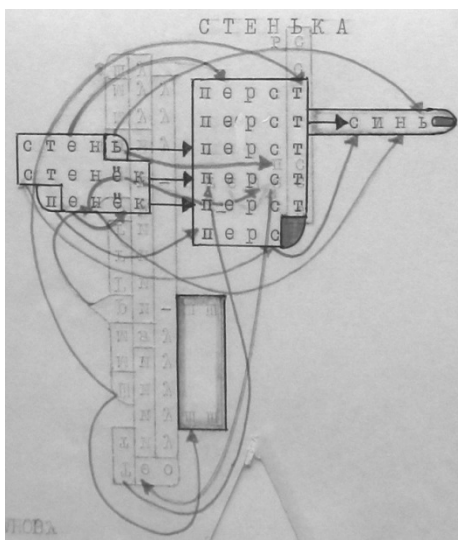
<sup>1833</sup> Сигей С. Библиографические заметки // Транспонанс. – 1985. – №27. – С. 138.

<sup>1834</sup> Смирнов А. Протей как превращения текста // Литературное обозрение. – 1998. – №5/6. – С. 91-98.

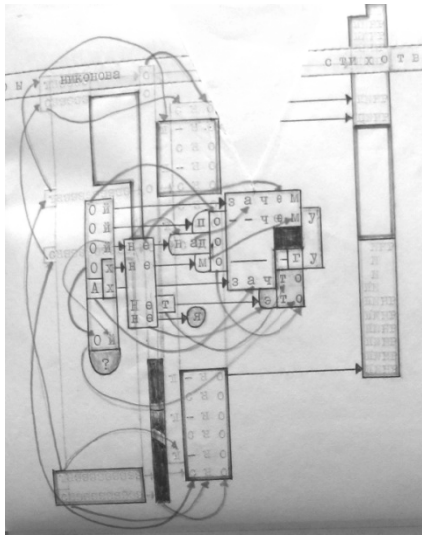
Авалиани), декодирование фонетики (А. Горнон), исследование лингвопластики (В. Строчков, А. Левин).



(рис. 5)



(рис. 6)



(рис. 7)

Д. Авалиани, «поэт-изобретатель», тесно связан с тем модусом существования словесности, который получил название «литература формальных ограничений»<sup>1835</sup>. Игровая структура текста в его случае мотивирована метафизически, обусловлена верой в то, что «мир един в слове»<sup>1836</sup>. Анаграмма и палиндром прочитываются здесь как элементы, позволяющие выразить в тексте «таинство жизни», «связать словом времена»<sup>1837</sup>.

Стремление найти «гармонию и закономерность» на таких уровнях языка, которые традиционно воспринимаются как «не организованные, не несущие никаких смыслов, хаотические»<sup>1838</sup>, наиболее отчетливо воплотилось в практике создания минимальных текстов, поворот которых на 180° дает разные высказывания. «Управляемая произвольность» «листовертной» акцентирует «неоднозначность, ассиметричность» высказывания, а вместе с тем – их «каллиграфическую» природу<sup>1839</sup>.

Как справедливо указывает Л. Зубова, «поэтика листовертной связана с нелинейностью текста, его принципиальной полисемией <...> синкретичностью средств выражения»; их изобразительность позволяет акцентировать взаимообратимость понятий («друг» – «враг»), тождество явлений («палиндром» – «модель мира»), сформулировать сентенцию («Гоголь –

<sup>1835</sup> Бонч-Осмоловская Т. Введение в литературу формальных ограничений. – Самара: Издательский дом «Бахрах-М», 2009.

<sup>1836</sup> Урицкий А. Сестры зыбкость и цельность.

URL: [http://magazines.russ.ru/znamia/2001/6/rec\\_ur.html](http://magazines.russ.ru/znamia/2001/6/rec_ur.html) (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1837</sup> Михайловская Т. [Вступительное слово].

URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2005/2/ava21.html> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1838</sup> Кукулин И. Барокко в порядке самодеятельности.

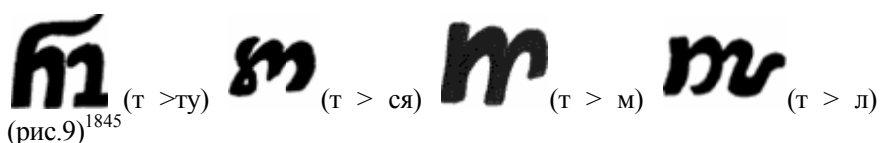
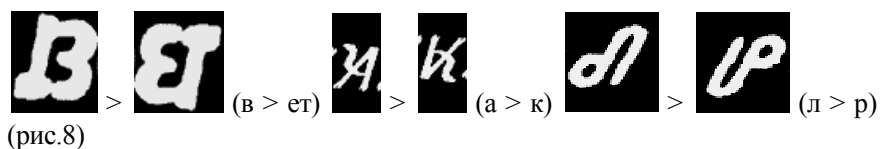
URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/1996/3/n5-pr.html> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1839</sup> Давыдов Д. Волшебник на букву «А» // Авалиани Д. Лазурные кувшины. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 134.

пророк»), обозначить «точечную» фабулу («парус обвис» – «мира конец») и др.<sup>1840</sup> Существенно, уточняет исследователь, что в поэтику «листовертня» изначально вложены две противоположные посылки: с одной стороны, текст содержит отсылку к «ритуальному переворачиванию предметов», к обозначению границы между различными его измерениями, с другой – «исходной и финальной позиции высказывания нет, поскольку они взаимозаменяемы», и, следовательно, пересечение границы оказывается беспоследственным<sup>1841</sup>.

Обратимость смыслов важнейшей семантической проблемой «листовертня» делает распознавание языкового знака: «Весь интерес игры сосредоточен на том, до какой степени можно изменить начертание буквы, чтобы она осталась узнаваемой»<sup>1842</sup>. «Омонимия знака» ставит вопрос «об установлении дифференциальных признаков в начертании букв (парадигматика знака)» и «выяснении комбинаторной обусловленности ее значения (синтагматика)»<sup>1843</sup>. Особое значение здесь приобретают несколько аспектов работы с графикой.

Поэтическая работа Авалиани – это прежде всего работа с аксиомами, фиксирующими антиномически сопряженные стороны знака. Одно из таких сопряжений – соединение «неделимой единичности», целостности знака и отсылки к его «раздельности» и структурности<sup>1844</sup>. Логика «листовертней» ориентирует, с одной стороны, на выработку относительно устойчивых идеографических формул (рис. 8), с другой – на поиск неограниченного числа рекомбинаций графемы (рис. 9).



<sup>1840</sup> Зубова Л. Языки современной поэзии. – Новое литературное обозрение, 2010. – С. 319-321.

<sup>1841</sup> Зубова Л. Поэтика словесной акробатики: листовертня Д. Авалиани // Russian Literature. – 2005. – Vol. LVII. – P. 471-472.

<sup>1842</sup> Остайчер М. Нарисуйте мне слово // Авалиани Д. Лазурные кувшины. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 147.

<sup>1843</sup> Зубова Л. Указ. соч., С. 469.

<sup>1844</sup> Аксиомы V (XVII) и VI (XVIII) из статьи: Лосев А.Ф. Аксиоматика знаковой теории языка // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: МГУ, 1982. – С. 46-47.

<sup>1845</sup> Фрагменты текстов из публикации: Авалиани Д. [Листовертня] // Авторник: Альманах литературного клуба. Сезон 2000/2001 г., вып.2. М.: АРГО-РИСК; Тверь: Колонна, 2001. – URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/avtormik2/avaliani3.html> (дата обращения: 14.07.2012).

В этой связи приобретает актуальность еще одно сопряжение: «значение знака есть знак, взятый в свете своего контекста»; при этом, «если нет ничего другого, с чем мы могли бы его сравнивать», знак может сам для себя образовывать контекст<sup>1846</sup>. В практике Авалиани это существенное соображение, поскольку «читабельность» «листовертной» представляет собой переменную величину, и далеко не все буквы в слове опознаются одновременно и без колебаний (рис.10).



(рис.10)<sup>1847</sup>

Задержка понимания, как в случаях с приведенными формулами («идете в магазин» – «ничего нет там», «генсек курьез» – «едрена мама», «пламя» – в пурге)), выявляет противоречие между «интеллигибельной» и «стихийной» природой языкового знака<sup>1848</sup>. Авалиани делает зримым контраст между умышленностью трансформаций графемы и произвольностью ее исходной формы, обнажая «барочное» состояние современной культуры, когда «плотный» знак уступает место знаку «размытому», а «насыщенная» знаковая система – «ненасыщенной»<sup>1849</sup>.

К тем же выводам приближает и художественная практика А. Горнона. Авторские комментарии таким образом раскрывают суть его метода: «Единицей полифоносемантического языка является не слово в его графическом и звуковом исполнении, а часть слова, сочетание из нескольких звуков, <...> адресованное одному или нескольким смысловым рядам». Специфика игры «смысловыми созвучиями», «фоносемами» состоит в смещении границ словоразделов, в появлении вариативных зон семантизации звучания, которые допускают «расслоение» сюжета. Важно, что такая попытка сделать «поэтическое повествование подвижным и непредсказуемым» не предполагает единственно верного прочтения: «Семантическая стрелка будет отклоняться от нулевой линии то вправо, то влево до тех пор, пока не закончится процесс осмысления, не будут

<sup>1846</sup> Лосев А.Ф. Указ. соч. – С. 61-62, аксиомы XI (XXIII) и XII (XIV).

<sup>1847</sup> Авалиани Д. Пламя в пурге.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/avaliani1-11.html> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1848</sup> Лосев А.Ф. Аксиоматика теории специфического языкового знака // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: МГУ, 1982. – С. 74, 85 (аксиомы XXVIII, XXXII).

<sup>1849</sup> Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко. Литература. Литературоведение. – Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1976. – С. 138.

отработаны все ассоциативные связи, так или иначе актуализированные в мини-контексте»<sup>1850</sup>.

Произвольное обозначение словоразделов, как главный источник полисемантики текста, закономерным образом актуализировал вопрос о средствах фиксации семантических «словом». А. Горнон использует в этой связи широкий набор средств: «выделение групп слов, слов, частей слов, групп букв и отдельных букв изменением гарнитуры, размером, цветом, заключением частей текста в рамки, курсив, запись вариативных частей слов одна над другой и т.п.»<sup>1851</sup>.

«Полифоносемантика», ориентированная на связь с «выверенным авторским интонированием», призвана передать «меняющуюся гамму смысловых движений контекста»<sup>1852</sup>. Феноменология возникающих текстовых трансформаций достаточно подробно описана исследователями. Специфика текста Горнона – в интерпретации «омонима как события», как точки «наложения миров»; при этом автор, как замечает Б. Шифрин, «призывает читателя быть внимательным к фоносемам, но не фиксироваться на них, а предоставлять им возможность спонтанно рождаться и аннигилировать»<sup>1853</sup>. Текст принимает форму разновекторной смысловой структуры: «сколько сегментационных потоков сумеет воспринять слушатель, <...> столько он обнаружит и вариантов стихотворения», которое, в отличие от традиционной лирики, носит здесь «вероятностный характер»<sup>1854</sup>. Попытка «наложить друг на друга несколько разных декламационных версий строки, чтобы *два или более ее смыслов реально зазвучали одновременно*»<sup>1855</sup>, актуализирует поиски синтеза аудиального и визуального.

Логику усложнения приема можно проследить на ряде публикаций. В ранних образцах «полифоносемантики» зоны многовариантного смыслового расчленения высказывания еще не охватывали текст в целом. Как явствует из примеров, опубликованных в «Черновике», «полифоносемантика» изначально была ориентирована лишь на внесение дополнительных смысловых векторов в уже «готовую» метафорическую матрицу.

В четверостишии «И-топи-явь-и-эпо-леты-на-древных-гнезд-столби-о-сока детинец-коротко-отпетый-стрелой-торчащей-из-ока» (рис. 11)<sup>1856</sup> определяющее значение имеет образ безвозвратно ушедшего, раня-

<sup>1850</sup> Горнон А. Автокомментарий // Антология одного стихотворения. Том II. В поисках утраченного «я».

URL: [http://www.slovolov.ru/1poem\\_v2/?pid=22](http://www.slovolov.ru/1poem_v2/?pid=22) (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1851</sup> Суховой Д. Вечер Александра Горнона.

URL: [http://www.slovolov.ru/1poem\\_v2/?pid=22](http://www.slovolov.ru/1poem_v2/?pid=22) (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1852</sup> Горнон А. Указ. соч.

<sup>1853</sup> Шифрин Б. О визуальных стилях полифоносемантики. –

URL: [http://www.chernovik.org/main.php?nom=23&id\\_n=43&first=20](http://www.chernovik.org/main.php?nom=23&id_n=43&first=20)

(дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1854</sup> Березовчук Л. Суггестия артикулируемого смысла.

URL: <http://www.lingvolab.chat.ru/library/suggestia.htm> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1855</sup> Березовчук Л. Анимационные технологии как способ репрезентации авангардного поэтического текста // Литературный клуб «XL». – СПб.: Серебряный век, 2011. – С. 52.

<sup>1856</sup> Горнон А. [Стихотворения].



щего национального прошлого («отпетый детинец», «стрелой торчащей из ока»). «Болотная» ассоциация («топи явь») подчеркивает разоренность сакрального центра культуры («эполеты гнезд»), его замещенность природой («столби осока»). «Полифоносемантическое» расслоение текста нюансирует этот образ, акцентируя «омертвелость» бывшего («топи явь») и вегетативное буйство природы («столбосока»).

Чуть более поздний образец текста показывает, как игра со словами перетягивает на себя основное внимание и ритмическая основа, задающая границы строк, оказывается уже единственным конструктивным элементом, удерживающим текст от рассыпания на элементы.

Так, двустишие «как-жил-к-ас-тер-с-пор-нухой-сорной в-не-ном-го-вне-бе-са-ми-нор-мой» (рис.12)<sup>1857</sup> выстраивается способом, обратным рассмотренному: здесь общий посыл текста (существование в пространстве «поврежденного» бытия) восстанавливается лишь «отраженно», через ряд семантических «узлов» («с порнухой сорной» – «сор», «спор»; «жил» – «жилка», «костер», «ас»; «в небеса» – «вне беса», «минор»), которые семантизируют словесные границы как новообразования («говнебеса», «минорма»).



(рис. 11)

Следующий шаг предполагает предельное «насыщение» текста приемом. Во фрагментах поэмы «25-ый кадр» (рис.13)<sup>1858</sup> отличие «полифоносемантического» высказывания от высказывания гетерограмматического, связанного с «добавлением или перестановкой пробелов между сло-

---

URL: [http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=24&nom=25&nom\\_f=23&id\\_f=44&star\\_t=0&filt=f\\_avt&f\\_text=Горнон](http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=24&nom=25&nom_f=23&id_f=44&star_t=0&filt=f_avt&f_text=Горнон)

(дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1857</sup> Горнон А. [Стихотворения].

URL: <http://www.chernovik.org/img/labor/prakt/gomnon3.jpg> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1858</sup> Горнон А. 25-ый кадр.

URL: <http://magazines.russ.ru/zin/2010/1/go4.html> (дата обращения: 14.07.2012).

вами»<sup>1859</sup>, становится особенно наглядным. Текст приобретает способность к дроблению практически в любой точке, при этом эффект нелинейности усиливается за счет введения новых показателей соотносимости слов («ма» – «терщинами», «ре» – «па», «гра» – «аль»), нередко выстраивающихся в многоуровневые локальные конструкции («омега» – «гара» – «скопом»).



(рис. 12)

В текстах подобного рода «полисемы» и в самом деле предстают «чем-то вроде гиперссылок»<sup>1860</sup>, поскольку зримо репрезентируют «неустойчивое состояние равновесия». Построение в виде такого «расплава» целого текста иллюстрирует стихотворение «Измарусь» (рис. 14)<sup>1861</sup>, в котором страница предстает как визуальный хаос, где «дешифраторская» по своей сути расстановка акцентов – всякий раз условная – позволяет вычлениать лишь отдельные фразы и ритмически упорядоченные последовательности («из марусь меж инь и ян ванька встанька дубарь / поцелуем в жопу пьян как иуда в губы» – «новой точки карандаш с войлока мотивчик / тянет дофин галаваш изумрут на живчик» и др.).

Поэтическая практика В. Строчкова типологически вполне вписывается в контекст операционального восприятия текста. Своеобразие заключается в том, что здесь материалом для трансформаций оказывается не графика или фонетика, а семантика слова. В манифесте, написанном совместно с А.Левиным, исповедуемый метод именуется «*полисемантикой*, когда речь идет о бытовании на уровне текста, и *лингвопластикой*, когда речь идет о бытовании на уровне слова»<sup>1862</sup>.

<sup>1859</sup> Бонч-Осмоловская Т. Введение в литературу формальных ограничений. – Самара: Издательский дом «Бахрах-М», 2009. – С. 99.

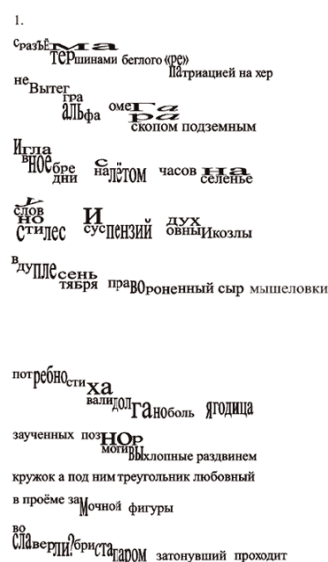
<sup>1860</sup> Горнон А. [Предисловие].

URL: [http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=24&nom=25&nom\\_f=22&id\\_f=54&start=0&filtr=f\\_avt&f\\_text=Горнон](http://www.chernovik.org/main.php?main=find&first=24&nom=25&nom_f=22&id_f=54&start=0&filtr=f_avt&f_text=Горнон) (дата обращения: 14.07.2012)

<sup>1861</sup> Горнон А. ИзМарусь // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. – М., 2004. – С. 475-482.

<sup>1862</sup> Левин А., Строчков В. Полисемантика. Лингвопластика. Попытка анализа и систематизации // Индекс. Альманах по материалам рукописных журналов. – М.: Изд-во «Эфа», 1990. – С. 347.

Суть «лингвопластики» – в трех типах «трансформативных словообразований»: «бескорневых», «корневых» и «поликорневых». Словообразование может осуществляться «усечением слова, использованием аббревиатур и звукоподражаний»; важную роль в порождении текста играют также «омонимические подмены и подмены по созвучию», «ненормативное членение слов на части», «неканоническое использование грамматических категорий». Как следствие, «полисемантический» уровень оказывается ориентирован на построение множества «смысловых рядов», между которыми могут выстраиваться разные взаимосвязи; при этом средством достижения «семантического мерцания» выступает двоящийся контекст, «многократное преломление, излом смысла»<sup>1863</sup>.



(рис. 13)



(рис. 14)

«Множественность последовательно вспыхивающих значений»<sup>1864</sup> в лирике В. Строчкова способна выполнять целый ряд художественных задач. Так, имитация искаженной речи не просто характеризует субъекта, но и обозначает момент перехода «информации в шум, а шума в информацию»<sup>1865</sup>. В «Стансах к Балтии» этот прием имеет очевидную комическую подкладку, обозначает условность языкового барьера: «Теплье притытёсь-сья по туссе / бредноудд ммой рассмэрромь с таллиннь, / кокктта оннь

<sup>1863</sup> Там же, С. 350-353.

<sup>1864</sup> Черных Н. Открытая система.

URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ch4.html> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1865</sup> Зубова Л.Л. Языки современной поэзии. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С.237.

фтисснеттсьса уссэ / отгь финнскиххьхь паннь / то сфэнскиххьхь спаль-  
лэннь»<sup>1866</sup>.

Однако позитивный контекст такого приема – скорее исключение из правила. Восприятие «языковой стихии» как самоценной «основы для письма», более значимой, чем «предметный мир или мир чувствований»<sup>1867</sup>, в контексте творчества В. Строчкова как целого прочитывается как знак поражения. Восприятие жизни как «ежесекундной катастрофы»<sup>1868</sup> придает языковым играм драматическую окраску, заставляет в поэтических формулах видеть не столько «моменты обладания усиленным, нездешним знанием»<sup>1869</sup>, сколько редкие опыты успешного сопряжения слова и внеязыковой реальности.

«Липкая плесень, грибок-язычок, <...> хрупкая лярва изгнившего слова»<sup>1870</sup> – постоянный предмет рефлексии В. Строчкова. Закономерно, что наибольшая плотность речевых трансформаций приходится на тексты, репрезентирующие распад реальности. Один из самых показательных примеров такого рода – стихотворение «За писк и сумма сшедшего» (34), в котором перераспределение границ слов отсылает к «рассыпавшемуся» апокалиптическому миру. Сдвиг актуализирует вариативность расчленения звукового потока («Икон пот сед оком кон бы лет пледбилетбалет»), выявляет возможность появления окказиональных связей между полученными вариантами («свит ок спи сок с витком свит ком свисокапал»), сближает основное и вероятностное прочтения («очаг пора жжения», «пыл ла-ет», «конь-вой» и др.).

Редкий образец разнообразия в использовании приемов «лингвопластики» – стихотворение «Введение в фиванский цикл» (109-111) – выстроено вокруг темы насилия и порока, «закольцевавших» «изгнившую колыбель» и «гроб». «Меловой период обученья», вокруг описания которого строится текст, предстает как абсолютно отрицательный опыт, рождающий в человеке «моллюска и двудума», Эдипа и Сфинкса (110). Паронимические сближения семантически «сращивают» здесь значения слов («древняя латунь, что не сумел прогрызть»), омонимия обозначает точки «ветвления» смыслов («и этот сыромятный свист и вий / на миг младенцу открывает веки»), звуковая ассоциация создает «мерцающий» образный ряд («младенец спит, и спитый, бледный сон, / чай, видит он»). На эффект спутанности смысловых координат работают сращение корней («безумный педагоголь»), совмещение смыслоразличительных морфем («в вот уже

---

<sup>1866</sup> Левин А., Строчков В. Переключки: стихи и тексты. – М.: Арго-риск; Тверь: Колонна, 2003. – С. 117 (далее, за вычетом одного случая, все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>1867</sup> Давыдов Д. Подступы к небытию // Книжное обозрение. – 2006. – №20. – С. 6.

<sup>1868</sup> Зусева В. Угрюмый поэт.

URL: <http://magazines.russ.ru/arion/2007/1/zu26-pr.html> (дата обращения: 14.07.2012).

<sup>1869</sup> Бак Д. Сто поэтов начала столетия. О поэзии Дмитрия Тонконогова, Марии Галиной и Владимира Строчкова.

URL: <http://magazines.russ.ru:8080/october/2010/5/ba17-pr.html>

<sup>1870</sup> Строчков В. Наречия и обстоятельства. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 24.

ужасный педсовет <...> весь заседает разом на душу неокрепшую»), окказиональные связи между контекстуально далекими словами («куд» – «неуд»), использование энантиосемии («культура» – «бацилла», «культура» – результат образования).

Еще один пример того, как свойственная поэту «автонимическая речь, речь о речи»<sup>1871</sup> подходит к грани самоотрицания, – стихотворение «Витие» (104-108). Звукоподражательное слово, перетолкованное как инфинитив («А утром птичка мне сказала: – Вить!»), актуализирует целый ряд игровых форм, демонстрируя «лингвопластические» возможности речи. «Витие»-«житие» воссоздается «просвечивающими» друг через друга словами («вития свитых»), сближением слов из соседних звуковых рядов («увидать» – «увяданье», «увязать» – «увязнуть»), созданием новых ассоциативных парадигм («бестолочь» – «вытолочь» – «истолочь»). Однако результат всех усилий подводит к тягостному итогу: «привычка / свиваться с текстом, слепленным из слов / слюной и страхом» заставляет осознать, что все это – «дыра-работа»; что текст – «куски / разделанных птенцов, кровящих братьев / по тесноте нелепой» (107).

Середина 1990-х гг. – время переосмысления операционального подхода к тексту. Воля к расширению композиционных возможностей высказывания сохраняется, но эксперимент перестает носить характер самоценного исследования приема. Структура текста, нередко нарочито усложненная, оказывается формой репрезентации нового опыта, способом утвердить эстетическую дистанцию по отношению к миру.

Пафос дистанции – самая характерная черта поэзии А. Сен-Сенькова. Как справедливо было отмечено исследователями, исходная предпосылка этой лирики – «неизбывная боль существования», «помещающая [человека] на границе между бытием и небытием»<sup>1872</sup>. Реальность, родовой чертой которой оказывается телесная уязвимость, программирует такую модель текста, в которой на первый план выступает «репрезентация, обретшая собственную жизнь»<sup>1873</sup>. Образ предстает посредником-медиумом, его задача – «найти баланс между негативной тонкостью и вульгарностью жизни»<sup>1874</sup>.

Особая «оптика», в которой вещи «вдруг приобретают совершенно невозможные свойства»<sup>1875</sup>, в поэтике Сен-Сенькова создается тем, что элементы важнейших оппозиций: внешнее / внутреннее, вещь / состояние, объект / атрибут – могут меняться местами. Структура реальности оказывается чрезвычайно пластичной, допускающей самые неожиданные трансформации. Мир предстает как «взвесь» признаков, которые могут совер-

<sup>1871</sup> Скворцов А. Игра в современной русской поэзии. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2005. – С. 120.

<sup>1872</sup> Голубкова А. Лирический каталог А. Сен-Сенькова.

URL: <http://magazines.russ.ru/volga/2010/7/go15.html> (дата обращения: 17.08.2012).

<sup>1873</sup> Павлов А. Зеркало во рту.

URL: <http://magazines.russ.ru:8080/nlo/2007/88/pa13-pr.html> (дата обращения: 17.08.2012).

<sup>1874</sup> Ямпольский М. Дзен-барокко // Новое литературное обозрение. – 2003. – №62. – С. 98.

<sup>1875</sup> Горалик Л., Сен-Сеньков А. Интервью // Воздух. – 2004. – №7. – С. 19.

шенно неожиданно «сгущаться» в объекты и их связи, в дальнейшем произвольным образом распределяемые по синтаксическим и морфологическим позициям.

Важно отметить, что новая феноменология вещей в лирике Сен-Сенькова строится на своеобразной «дисфункциональности» привычных тропов. Так, метафора не акцентирует общий признак, а лишь предъясняет вектор волевого сближения вещей. Один из характерных примеров – стихотворение «Снега нет. Начало зимы уволено»: «заканчивается первая медсестра / вовремя не надетого белого халатика // внутри нее / раньше времени заболел / приготовленный женский поросенок нового года»<sup>1876</sup>. В тексте очевидным образом присутствуют два ассоциативных полюса: объектный («начало зимы», «снега нет», «новый год», «поросенок нового года») и субъектный («медсестра», «белый халатик», «уволено»), но избранные аспекты их соотношения носят совершенно произвольный характер (цвет: белый снег ↔ белый халат, телесность: новогодний поросенок ↔ внутренняя болезнь, время: несвоевременная погода ↔ несвоевременный недуг).

Логическое развитие этого подхода – экспансия классифицирующего признака, выстраивающего все вещи в одну перспективу, даже если она резко не согласуется с их пластикой. В тексте «Не пишите письма. Их потом читают», в частности, таким признаком-образом оказывается «записывание», которое превращает наблюдение за бегством мышей в хронику автогонки: «он записывал на видеокамеру карандаша / литературную формулу-1 / серых маленьких машинок / с живыми дверцами / открывающимися в кровь» (90).

Точно таким же образом метонимические ходы обозначают у Сен-Сенькова не естественную смежность вещей, а своеобразные «монтажные» стыки, разрывы в ткани бытия. Показательный пример такого видения – стихотворение «Любовь к чтению на площади Минутка»: «про войну / в инфекционном книжном магазинчике / неподвижного полового воздержания / кто-то прочитает мокрой / пахнущей / белой пулей» (62). Идея перехода от абстрактного, книжного знания к неприкрашенной реальности полевого госпиталя, реализованная в этом тексте в перекрещивании двух предметных рядов, подчеркнута акцентированием скорее умопостигаемо, чем пластически связанных аспектов военной жизни («пуля» – «воздержание» – «инфекция»).

Развитие метода приводит к появлению своеобразной «компрессии» тропов, когда смещение внимания от целого к части при сохранении в описательной части свойств целого создает гротесковый эффект, совмещает в тексте синекдоху и катахрezu: «оторванные женские ноги больше не строят глазки» (С. 80).

---

<sup>1876</sup> Сен-Сеньков А. Бог, страдающий астрофилией. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 56 (далее все ссылки приводятся по этому изданию).

Механизм пластических трансформаций, дающий «мгновенную вспышку восприятия»<sup>1877</sup>, в лирике Сен-Сенькова двунаправлен и запускается как ассоциацией, идущей от вещи, так и ассоциацией, идущей от слова.

Один из самых распространенных приемов – *интерференция* признаков, когда объект сохраняет часть своих атрибутов, а часть заимствует у объекта, с которым сопоставляется: «в теле спички вывихнет отравленные волокна сырой деревянный дождь» (дождь: «сырой» ↔ «деревянный») (21). В некоторых текстах можно отметить *осциллирование* признаков, которые в тексте неоднократно переходят от предмета к предмету: «запятая в повешенном предложении раскачивается / так правильно что навсегда стыдно уметь читать» (запятая в предложении ↔ раскачивающийся повешенный) (61). Наконец, в ряде случаев взаимообмен свойствами оказывается еще и ситуативно «*закольцован*»: «из лобной кости розовый рог / торчит / как детская ножка / из-под автомобиля // древнегреческий пьяный вопрос / сбивший ребенка – / где вторая где вторая» (автокатастрофа ↔ вопрос) (71).

Ассоциативные ряды, порожаемые словом, также многообразны. В некоторых случаях речь идет об *омонимическом* сближении явлений, которые начинают после этого обмениваться признаками: «аптечная ступка немного тезка / очень советского актера / <...> / лекарственные роли / приготовленные в нем / высыпаются с трудом / в ложечку очередного веселого фильма» (60). Иногда слово «*раздваивается*», сохраняя свой референтный смысл, но вместе с тем порождая ассоциацию, в которой оживает стертая метафора: «улитка девятой симфонии живет в ушной раковине / гложущего бетховена» (ушная раковина ↔ улитка в раковине) (118). В некоторых случаях текст строится на контрасте *обособленных значений*, каждое из которых создает свой образный ряд; характерный пример – стихотворение «Лужа на пешеходной зебре», где появляются преследуемые львицей животные, в мелькании полос которых ей видится «черно-белое кино» про море (19).

Последовательное применение описанных приемов позволяет прийти к важному художественному результату. С одной стороны, в текстах Сен-Сенькова возникает эффект «перемонтажа» вещей, когда, в силу описанных метаморфоз, их элементы обнаруживают неожиданные связи: «дети останавливаются перед разноцветными / лошадками учелло / а потом / все как один / учатся заново ходить / высоко поднимая карие колени зрачков» («зрачки» ↔ «колени») (41). С другой – взаимообмен признаками разных предметных рядов создает эффект их «сращения» в нескольких произвольно выбранных точках: «почему св. петр попросил распять себя вниз головой? / <...> / необъяснимая оптика апостольских косточек / вскрываемых мышцами сапога» («мышцы» ↔ «сапоги») (37). Возможны случаи,

---

<sup>1877</sup> Уланов А. [Рец. на кн.:] Сен-Сеньков А. Бог, страдающий астрофилией.  
URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2011/3/ul15.html> (дата обращения: 17.08.2012).

когда эти трансформации создают своеобразные «сети», в которых существенны и прямые, и опосредованные связи элементов: «море звучит как фонограмма / крошечные динамики до слез встроены / в белый пенный погон / пограничной волны» («море, «пена» ↔ «фонограмма», «динамики» ↔ «погоны», «пограничники») (77).

«Больные иероглифы» стихотворений Сен-Сенькова<sup>1878</sup> структурируются по нескольким моделям. Текст может строиться как описание «смещенной» феноменологии вещей («Jarmush / Blake. My Pretty Rose Tree»), или состояний, переходящих одно в другое и влекущих за собой трансформации объекта («Близнецы осматривают друг друга»). Он может разделяться на парные композиционные «двойчатки» («Два волоска: лакированные спинки стихотворений») или нести в себе контраст «конвенциональной» описательной части и «смещенной» пластики образного вывода («Копенгаген»). Текст может снова и снова варьировать ключевой образ («Дефиле») или предлагать читателю развернутый «каталог вымышленных предметов»<sup>1879</sup> («лабиринты-роддомы» в цикле «Родильная горячка. XVI век»). Во всех этих случаях поэт выявляет «смещенность» связей в мире, несоразмерность реальности с возможностями ее осознания. Текстопостроение тем самым оказывается продолжением «распавшегося» мировидения.

В этих условиях апелляция поэзии к несвойственным ей выразительным возможностям – визуальным, акционным и другим – представляет собой, как замечает А. Скидан, попытку «воссоединения с ускользающей из-под ног основой, той чувственной реальностью, которая и была ставкой во всех художественных революциях XX века»<sup>1880</sup>. Границы эксперимента расширяются, но не столько в силу «эскапизма», сколько в силу редукции сферы «подлинного» в культуре.

Именно поэтому, как пишет Н. Фатеева, «в современном поэтическом тексте начинают переосмысляться и приобретать новые измерения все языковые элементы» и отчетливую выраженность получает «стремление преодолеть единообразие и статичность визуальной, звуковой и ритмико-синтаксической формы»<sup>1881</sup>. В очерченной системе координат эксперимент оказывается едва ли не единственной возможностью утвердиться на «зрастающем» пространстве эстетического. При этом стремление увеличить семантическую мерность текста реализуется в современной лирике в самых разных текстовых плоскостях. Уровень стиха характеризуется повышением роли явлений, допускающих разновекторность развития формы: это и одностроки, и полиметрия, и гетероморфность текста<sup>1882</sup>. Графи-

<sup>1878</sup> Отзывы // Воздух. – 2004. – №7. – С. 25.

<sup>1879</sup> Горалик Л., Сен-Сеньков А. Интервью // Воздух. – 2004. – №7. – С. 7.

<sup>1880</sup> Скидан А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации.

URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/skidan> (дата обращения: 17.08.2012).

<sup>1881</sup> Фатеева Н. Поэзия рубежа XX-XXI веков: реализованные возможности и возможность их реализации // Russian Literature. – 2005. – Vol. LVII. – P. 259.

<sup>1882</sup> Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – М.: РГГУ, 2008. – С. 671, 675, 677-683.



ка текста семантически отмечает переход внешней формы во внутреннюю, в связи с чем «актуализируются фонетический, лексико-семантический, морфологический, пунктуационный, синтаксический, стилистический потенциал текста»<sup>1883</sup>.

Одним из самых наглядных примеров реализации этих процессов является поэтическая практика Н. Скандиаки, заявившей о себе в 2000-е гг. как о ярком поэте-новаторе. Наиболее значимым в поэзии Скандиаки, несомненно, является предельное натяжение между двумя полюсами модернистского текста – реальностью и условностью. С одной стороны, как отмечает И. Кукулин, в творчестве поэта можно наблюдать «пафос *реабилитации реальности*, создание языка для “эффектов присутствия”»<sup>1884</sup>. С другой, по справедливому замечанию А. Парщикова, у Скандиаки «мы встречаемся с неоформленными записями», с «первичной завязью образа»<sup>1885</sup>. Текст как потенция, как собственная возможность – вот эстетическая формула этой лирики. В этом смысле поэтика Скандиаки – это поэтика *эллипсиса*.

Балансирующая на грани внутренней речи, возврата в дословесное бытие, лирика Скандиаки изначально вырастает из однострока. Исходная посылка текста – фиксация изолированного состояния. Предметы созерцания разнообразны: это укрупненные детали микромира («дождь [/] в горошине»<sup>1886</sup>), переходные состояния бытия («сад стоит / еще не сотворенный» (56)), внезапно прозреваемые связи вещей («лодка: горло / спокойной воды» (45)). Текст обращен сам на себя, его «смысл как бы повернут внутрь»<sup>1887</sup>. Если попытка экспликации возникает, она, как правило, сводится к обозначению вектора вероятного развития высказывания. Он может указывать на «свернутое» действие («стул с сильной, стронутой с намерения спинкой» (24)), на неверную идентификацию предмета или отношения («да не птицы / а близнецы» (29)), на сопряженность образных рядов («о яблоко – о яблоко-дитя / и все еще конек желанья» (44)).

Фрагментарность проблематизирует поэтическое высказывание, обозначает условность любого его элемента. Альтернирование, построение текста как расходящегося множества вариантов – самая характерная особенность поэзии Н. Скандиаки. Закономерно, что в этой поэзии существует целый набор дополнительных графических средств, призванных обозначить не связи между словами, но статус каждого из них в контексте. Так, слэш, косая черта, как правило, указывает на факультативность стихотвор-

---

<sup>1883</sup> Суховой Д. Графика современной русской поэзии. ГКДЖ  
<http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/05.html> (дата обращения: 17.08.2012).

<sup>1884</sup> И.К. От редактора.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/ik26.html> (дата обращения: 17.08.2012).

<sup>1885</sup> Парщиков А. Возвращение ауры? // Скандиака Н. [12/4/2007]. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С.10.

<sup>1886</sup> Скандиака Н. [12/4/2007]. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – С. 30 (далее все цитаты приводятся по этому изданию).

<sup>1887</sup> Венедиктова Т. Ход во внебуквенное пространство.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/ve28.html> (дата обращения: 17.08.2012).

ного продолжения («то, что имеется / [ / ] плюс тихохвостка» (52)) или паузу, концентрирующую внимание («небо / над плодами» (32)). Квадратные скобки акцентируют условность лирической формулы или восстановленность фрагмента («[кто этот слушающий океан?]» (22)). Двойная черта маркирует обычно незаполняемый смысловой разрыв внутри стихотворной строки («[\*умрут,] || но грудь выкормят нессоло / нной» (72)).

«Партитура» такого текста допускает возможность альтернирования в любой точке, включая слово, которое так же подвержено делению, как и любой другой элемент («что-то начало получаться, / развоплощаясь // (несущее- / ствующее суще- / ствует в земле)» (61)). «Кататакис», «порядок, в котором властвует поворот, оборот грамматических структур»<sup>1888</sup>, позволяет оставлять незаполненными валентности высказывания, подчеркивая первичность синтаксической позиции над любой ее конкретизацией («(объятых) я бежал всех вещей / в виде / хотел коснуться всеми // я спасался во всех обличьях / и хотел коснуться всеми / вещами || хищника? ближних?» (53)). Гипотетичность слова «расслаивает» текст, внося в него гипертекстуальные векторы, точечные указания на другие текстовые плоскости («отличная композиция (взрыв) / [на (красной [ознаменовался?] / {<sup>сем</sup>заброшенной {<sup>ритм</sup>(ткацкой)}<sup>сем</sup> [на закате]}<sup>ритм</sup> {фабрике / на канале из обратных косых и нулей,} воздухе?]/ на овдовелом ивами канале» (47)).

Впечатление предельной рациональности такого хода, однако, совершенно противоречит мотивному строю лирики Н. Скандиаки, где на первом плане неизменно находится изумление перед красотой бытия, «глоток возникновенья» (51). Лирическая миниатюра строится как «сгущение» впечатления, в котором акцентируется порывистость переживания, его вписанность в органику мгновения: «... мгновенно || стать и броситься / всеми (ведь это всех по золотым || эллипсам – вместо / лепестков [сам] воздух носит, ходит вордсворт воздух!)» (46). Экстатический характер поэтической речи «опрозрачивает» вещи, делает возможным обмен не только признаками, но и сущностями: «треск дыма звезд и листья звезд и дыма / растресканный морозный апельсин // треск апельсина звезд разбитый дрозд мороза // сияющие ягоды в дрозде // сияющая ягода в дрозде» (35).

Текст Скандиаки, проходя «стадию развоплощения в “звоне”»<sup>1889</sup>, утверждает незавершенность смысловой структуры как новый принцип текстообразования. Эстетическая продуктивность такого хода недвусмысленно свидетельствует о том, что исходные посылки модернизма, пусть и в измененном виде, сохраняют свою значимость и в поэзии рубежа XX и XXI веков.

<sup>1888</sup> Глазова А. Кататакис. Комментарий к одному предложению. –

URL: [http://www.litkarta.ru/dossier/katataxis/dossier\\_6135/](http://www.litkarta.ru/dossier/katataxis/dossier_6135/) (дата обращения: 17.08.2012).

<sup>1889</sup> Магун А. Новые имена современной поэзии: Ника Скандиака.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/82/ma31.html> (дата обращения: 17.08.2012).

### § 3.3. Прагматика текста и семиотика интермедиальности

К настоящему времени литературоведением в полной мере осознана исключительная роль прагматики в построении авангардных текстов. Как замечает М. Шапир, «в авангардном искусстве *прагматика выходит на первый план*. Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию»<sup>1890</sup>. Не в последнюю очередь это было связано с жизнотворческим стремлением преобразить мир средствами искусства и с вызванным этим стремлением переосмыслением понятия модальности.

Как пишет В. Руднев, в XX веке «происходит размывание границ между художественным текстом и реальностью», а ситуация «референтно-непрозрачного контекста» превращается в семантическую норму<sup>1891</sup>. При всем многообразии вариантов осмысления проблемы в понимании конечных целей семантических игр разные ветви авангарда совпадают. Прагматические установки творчества вписываются в глобальный проект трансцендирования данности и ориентируются – безотносительно к различиям авторских стратегий – на логику экстатического «преодоления» коммуникации. Потребность «сказаться сердцем» трансформирует законы художественного высказывания, определяя принципы построения и «текстов искусства», и «текстов жизни».

Знаковость видится препятствием на пути коммуникации, в связи с чем выдвигаются самые разные варианты ее редукции. В русском символизме стратегии такого рода были соотносимы с идеей «дионисийства»: «Дионисийство является особой формой коллективного общения, которое происходит как бы вне знаково-коммуникативной посредственности и тем самым претендует на некую *нерукотворность* коммуникации»<sup>1892</sup>. В пост-символизме, хотя и в иной форме, реализовалась та же логика: в этой семиотике «коммуникация в привычном смысле этого понятия вообще невозможна <...> Информация должна получить материальный, вещественный вид. <...> В данном мире можно обмениваться лишь вещами»<sup>1893</sup>. Общим знаменателем модернистской и авангардной прагматики текста выступает нарушение постулатов «нормальной коммуникации». Я. Друскин, анализируя тексты А. Введенского, замечает, что это тексты, в которых постулат истинности не действует, что, в свою очередь, влечет разрушение «детерминизма, общей памяти, информативности» и пр.<sup>1894</sup>

Стремление «преодолеть» знак и тем самым выйти к непосредственности объединяло самые разные модели диалога. Художественная комму-

<sup>1890</sup> Шапир М.И. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. – М.: МГУ, 1990. – С. 4.

<sup>1891</sup> Руднев В. Прагмопоэтика и модальная семантика.

URL: <http://kolonna.mitin.com/archive/mj24/rudnev.shtml>. (дата обращения: 22.07.2012).

<sup>1892</sup> Мурашов Ю. Дионисийство символизма и структуралистская теория мифа // Russian Literature. – 1998. – Vol. XLIV/IV. – P. 445.

<sup>1893</sup> Faryno J. Семиотические аспекты поэзии Маяковского // Umjetnost Rijeci (Zagreb). – 1981. – god XXV. – С. 249.

<sup>1894</sup> Друскин Я. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. – 1991. – №11. – С. 84.

никация последовательно «сакрализуется», в свете чего вполне закономерными оказываются многочисленные параллели между новейшей поэзией и молитвенными практиками.

«Поэзия вообще, стихосложение, – писала в 1904 г. З. Гиппиус, – одна из форм, которую принимает в человеческой душе молитва <...> Удачны или неудачны стихи, – поэт всегда берет все свое данное “я” данной минуты (таково условие молитвы и поэзии)»<sup>1895</sup>. К этой оценке близка оценка В.Ходасевича, относимая к 1937 г.: «Природа творчества экстаична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру и к Богу»<sup>1896</sup>.

Герой модернистского текста вовлечен в неостановимый процесс бытия и становления, это герой с «двоящимися мыслями», противоречивый и «многоэтажный». Но если субъектность осознается как данность, допускающая трансформации, то требование слияния искусства и жизни в первую очередь обращается на нее, подразумевает «задачу личного, художественно творимого самостроительства и, значит, открытость, доступность этого процесса» для обозрения<sup>1897</sup>.

На уровне *автора* это требование реализовывалось в сознательном конструировании идентичности, связанном с выбором нового имени, новой сути, с обозначением «релевантных аспектов личного и художественного самосознания»<sup>1898</sup>. На уровне *героя* оно приводило к превращению субъекта в текстовый конструкт с произвольно обозначенным перечнем атрибутов: в модернистском тексте «лирическое я» – это «пустой дейкис»; его «идентичность может быть установлена только при анализе и интерпретации конкретного стихотворения»<sup>1899</sup>. Эти принципы оказали самое существенное влияние на переосмысление коммуникативного акта.

За точку отсчета при характеристике моделей коммуникации традиционно принимается схема Р. Якобсона, в соответствии с которой всякий коммуникативный акт представляет собой контакт адресанта и адресата в связи с определенным образом закодированным сообщением, указывающим на некий контекст<sup>1900</sup>. Как убедительно показано Е. Фарыно, в модернистском контексте эта модель перевернута, сориентирована не на передачу сообщения, а на его «дешифровку». В связи с этим контакт проблематизируется; контекст, как и эстетический код, подлжит рефлексивному реконструированию; функции сообщения перераспределяются между компонентами коммуникативного акта, различия между от-

<sup>1895</sup> Гиппиус З.Н. Нужны ли стихи? // Гиппиус З.Н. Дневники: В 2-х кн. – М.: НПК «Интелвак», 1999. – Кн.1. – С. 240.

<sup>1896</sup> Ходасевич В.Ф. О Сирине // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4-х т. – М.: Согласие, 1999. – Т. 2. – С. 389.

<sup>1897</sup> Medarić M. Автобиография и автобиографизм // Russian Literature. – 1996. – Vol. XL/I. – P. 40.

<sup>1898</sup> Бенчик Ж. Псевдоним (имя и «идентитет») // Russian Literature. – 1996. – Vol. XLIX. – P. 125.

<sup>1899</sup> Weststeijn W. Das lyrische Ich bei Chlebnikov // Wiener Slawistischer Almanach. – 1987. – Sbd. 20. – S. 124-125.

<sup>1900</sup> Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 198-200.

правителем и получателем сводятся к нулю. В результате «содержанием сообщения <...> является <...> вся коммуникативная ситуация»<sup>1901</sup>. Немаловажную роль в понимании его структурообразующих моментов играют способы интерпретации чужого «я».

Как было отмечено, эстетическому оформлению творческого замысла предшествует акт «вживания» в чужой опыт и его «восполнение» теми моментами, которые ему внеположны: «Я должен вчувствоваться в этого другого человека, ценностно увидеть изнутри его мир так, как он его видит, стать на его место и затем, снова вернувшись на свое, восполнить его кругозор тем избытком видения, который открывается с этого моего места вне его, обраться к нему, создать ему завершающее окружение из этого избытка моего видения»<sup>1902</sup>. Очевидно, что решающее значение для «вживания» будет иметь понимание того, насколько проницаемы границы внутреннего мира «другого» для «моего» видения и понимания.

В русской философии модернистской эпохи проблема была сформулирована как проблема «переживания» / «наблюдения» «чужой духовной жизни»: или мы можем непосредственно проследить чужую жизнь как свою собственную (различия «я» и «не-я» относительны), или же в постижении мира «другого» мы сталкиваемся с непреодолимыми границами (различия «я» и «не-я» абсолютны)<sup>1903</sup>. В модернизме и авангарде оказались значимы оба варианта, поскольку им соответствовали разные типы адресатов: «свой» и «чужой» – и две прагматические стратегии: *интимизации* и *провокации*.

*Интимизация* – это стратегия подчеркивания тождества адресанта и адресата, попытка строить общение между разными субъектами по модели автокоммуникации. Свойственная этой стратегии «стилистическая манера интимного шепота, – замечает О. Матич, – как будто стирает границы между телом и дискурсом»; интимные вербальные жесты создают «иллюзию непосредственного доступа к плоти»<sup>1904</sup>. Обнаженность – и в переносном, и в буквальном смысле – оказывается одной из конструктивно значимых моделей самопрезентации автора: «в русском искусстве эпохи авангарда экспериментальная оправа “ню” конкурирует и вытесняет уже не только мифологическую, библейскую, аллегорическую, но и эротическую и интимно-бытовую»<sup>1905</sup>. В общем виде, задающем исходные ориентиры для осмысления «частного» в поэтике модернизма, феноменология «интимного» сводится к ряду аспектов: «Отношения исключительной ценности в тексте тождественны обладанию <...> Они описываются как перемещение ... в пространство я <...> Интериоризация мгновенна ... и обладает статусом чуда <...> Пространство интериоризации, или объем “я”, неопреде-

<sup>1901</sup> Faryno J. Дешифровка // Russian Literature. – 1989. – Vol. XXVI/I. – P. 47.

<sup>1902</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 24.

<sup>1903</sup> Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. – М.: Терра, Республика, 1999. – С. 188-196.

<sup>1904</sup> Матич О. Интимность на бумаге. Случай Василия Розанова и Зинаиды Гиппиус // Wiener Slawistischer Almanach. – 2005. – Sbd. 62. – S.308.

<sup>1905</sup> Буренина О. Ню (искусство авангарда и теснота) // Wiener Slawistischer Almanach. – 2005. – Sbd. 62. – S. 395.

ленно, а его форма неизвестна»<sup>1906</sup>. Наблюдения над художественными манифестациями позволяют расширить эти представления.

В эссеистике русского модернизма представление об интимном соотносилось прежде всего с тотальностью самораскрытия, с восстановлением неочевидных связей суетного и сущностного: «Кто дерзает быть художником, должен быть искренним – всегда без предела. <...> Стремление глубже понять себя, идти все вперед, уже святыня»<sup>1907</sup>. Готовность ради полноты понимания заглянуть в скрытое мотивировало интерес к вытесненным пластам личного опыта, к оборотной стороне художественного «я»: «Не пиши систематически, пиши животным, салом, калом, спермой, самим мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробуждения, оцепенения свободы, своей чудовищности-чудесности»<sup>1908</sup>. В таком контексте высокий ценностный статус получали не только «работающие» на апологию творческой личности черты, но вся полнота личностных качеств, включая компрометирующие и «недостойные»: «Истина не может быть низкой <...> надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порой даже за эти слабости»<sup>1909</sup>. Любой «излом» художественного «я» был значим, поскольку, как казалось, открывал взгляд на универсальное; для модернизма «интимность интересна», поскольку «вышла за пределы личной исповеди», поскольку «то, что по-настоящему и до дна лично, тем самым и общественно»<sup>1910</sup>.

Существенно, что самораскрытие мыслилось как процесс, объединяющий всех участников коммуникации, служащий взаимному раскрепощению. Возможность «сидеть и *divaguer*, и говорить все, что думаешь, без стеснения» призвана была служить преобразению общения, располагать к «изменению отношений», к особой «свободе слов, жестов, чувств»<sup>1911</sup>. Потребность в создании психологически комфортной среды актуализировала снятие границ публичного и частного, утверждала нормы «кабаретного», карнавального общения: «Вы хотели бы нежного, участливого к себе отношения, вы чувствуете потребность в развлечении, не диссонирующем с вашим состоянием <...> Представьте, что в такую минуту вы попадаете в общество людей, близких вам по развитию и взглядам <...> Не сцена владеет вами, вы заражаете своим настроением исполнителей»<sup>1912</sup>.

---

<sup>1906</sup> Арлаускайте Н. Поэтика частного пространства М. Цветаевой. Пространство *неповседневно*.

URL: <http://www.magazines.russ.ru/nlo.2004/68/ar1-7.pr.html> (дата обращения: 2.06.2012).

<sup>1907</sup> Брюсов В. О искусстве // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худ. лит., 1975. – Т. VI. – С. 45.

<sup>1908</sup> Поплавский Б. Из дневника. 1934. Париж // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 201.

<sup>1909</sup> Ходасевич В. Некрополь // Ходасевич В. Тяжелая лира. – М.: Панорама, 2000. – С. 276.

<sup>1910</sup> Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: в 2 т. – М.: Терра; Республика, 1998. – Т. 2. – С. 183.

<sup>1911</sup> Кузмин М. Дневник 1905-1907. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 150, 139.

<sup>1912</sup> Мейерхольд В. Э. Кулисы «Дома интермедий» // Биржевые ведомости. – 1910. – 16 апр. – С. 5.

Принцип «карнавализации» размывает различия «литературы как явления общественного» и «филологии как явления домашнего»; читатель мыслится как «посвященный», фон общения с ним составляет «бесконечная, своеобразная, чисто филологическая словесная нюансировка»<sup>1913</sup>. Универсализация частного и частных превращает «интимизм» в «осколок колдовского зеркала в глазу», обращает «мир в мирок»<sup>1914</sup>, но одновременно служит предельным выражением художественной субъективности.

Формой реализации интимного служит отождествление вестника и сообщения, стремление свести искусство к письму, отравленному по неизвестному адресу. Текст должен быть насыщен знаками телесного присутствия, он важен и значим как их инобытие: «в повороте головы, в манере завязывать галстук, в тоне, главное, в тоне, больше человека, чем во всех его стихах»<sup>1915</sup>. Закономерно, что одной из важнейших особенностей «нового» искусства оказывается приближение стиха к «интимному, разговорному голосу поэта»: «Голос – это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос – это внутренний слепок души. <...> Смысл лирики – это голос поэта, а не то, что он говорит»<sup>1916</sup>. В предельном, гротескном воплощении концепция слова-тела, тела-текста оформляется в представление о чтении как коитусе, о писательстве как «протитуировании»: «В сущности, вполне метафизично: “самое *интимное* – отдаю *всем*”... Черт знает что такое: можно и убить от негодования, а можно ... и бесконечно задуматься»<sup>1917</sup>. Слова «неприличные» и «запретные» расцениваются как «слова по преимуществу <...> не дающие забыть, за обыденностью жеста, что они – слова», а связанная с ними «эротика» предстает как «одна сплошная ... метафора ... исканий, достижений ... возвратов и одолений художника»<sup>1918</sup>.

Интимизация в модернистской литературе имеет разные степени. Наиболее «внешним» по отношению к авторскому «я» оказывается такой ее вариант, который связан с литературным *жестом*. Жест обозначает сферу интимно-личностного, воспрещая проникновение в нее, конституирует субъектную границу и обозначает условия ее нарушения. Жест – это дистантная, до-тактильная стратегия близости, ассоциируемая с «манерой» или «позой». Так, «соединение театральности, увлечения, позы, естественного отчасти, отчасти искусственного воодушевления» рассматривается как «артистизм», формами репрезентации которого выступают разные виды «хрупкого» стиха: «описание предметов, которые принято считать тонкими», «изошренный анализ нарочито-причудливых

<sup>1913</sup> Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. II. – С.223.

<sup>1914</sup> Терапиано Ю. Встречи: 1926-1971. – М.: Intrada, 2002. – С. 175.

<sup>1915</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Поплавский Б. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 256.

<sup>1916</sup> Волошин В. Голоса поэтов // Волошин В. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 545, 543.

<sup>1917</sup> Розанов В. Уединенное // Розанов В. Метафизика христианства. – М.: АСТ, 2000. – С. 391.

<sup>1918</sup> Анненский И.О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. – Л.: Наука, 1979. – С. 343.

переживаний»<sup>1919</sup>. Жест может способствовать отождествлению с автором, когда «читающий стихотворение как бы становится в позу его героя»<sup>1920</sup>, а может, напротив, устанавливать дистанцию, впускать пространство в образованную «расставшимися руками» щель<sup>1921</sup>.

Еще один вариант интимизации связан с намерением публично рассказать о чем-то, не предполагающем свидетелей или конфидентов. Эта стратегия связана с *маской* как последним препятствием для постижения «внутреннего»: «Маска, – пишет М. Волошин, – это как бы духовная одежда лица. Лицо не может встать из глубины духа, пока не обладает средствами самозащиты <...> Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть»<sup>1922</sup>. Маска – телесная граница интимного, восприятие лица как маски есть восприятие чужого образа как непроницаемого, исключаящего душевный контакт, самораскрытие: «Дело поэта: вскрыв – скрыть. Голос для него броня, личина. Вне покрова голоса – он гол»<sup>1923</sup>. Маска – это форма, которая позволяет сознательно конструировать содержание лица; она способна и редуцироваться к личине как «лжереальности», и восходить к лику как «явленной духовной сущности»<sup>1924</sup>. Маска позволяет поэту говорить «не о себе и не о том, что он любит, а том, кем он мог бы быть, и о том, что он мог бы любить»; в этом смысле она одновременно и носит игровой характер, и обращает к сущностному в авторском «я»<sup>1925</sup>.

Последний из рубежей интимного связан уже не с телесной, а с ментальной границей – со способностью различать при чтении «свое» и «чужое». Ориентиром для модернистской литературы стала ситуация, когда этот принцип более не работает и «субъект – гордо или смиренно, сознательно или бессознательно, добровольно или вынужденно – преодолевает это противопоставление»<sup>1926</sup>. Знаковым в этом отношении является высказывание В. Розанова: «Достоевский есть самый *интимный*, самый *внутренний* писатель, так что *его* читая – как будто не *другого кого-то* читаешь, а слушаешь свою же душу <...> Чудо творений Достоевского заключается в устранении расстояния между субъектом (читающий) и объектом (автор)»<sup>1927</sup>. Наиболее значимым в этой связи оказывается высказывание, не-

---

<sup>1919</sup> Кузмин М. Предисловие к книге А.Ахматовой «Вечер» // Кузмин М. Проза. Т. X. Критическая проза. Кн. 1. – Oakland: Berkeley Slavic Specialties, 2000. – P. 164.

<sup>1920</sup> Гумилев Н. Жизнь стиха // Гумилев Н. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Терра, 1991. – Т.4. – С. 162.

<sup>1921</sup> Цветаева М. Повесть о Сонечке // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т.4. Кн.1. – С. 380.

<sup>1922</sup> Волошин М. Лицо, маска и нагота // Волошин М. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 403.

<sup>1923</sup> Цветаева М. Земные приметы // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4. Кн.2. – С. 107.

<sup>1924</sup> Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Имена: Сочинения. – М.: Эксмо, 2006. – С. 340-341.

<sup>1925</sup> Гумилев Н. Статьи и заметки о русской поэзии // Гумилев Н. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Терра, 1991. – Т.4. – С.228, 349.

<sup>1926</sup> Пятигорский А. «Другой» и «свое» как понятия литературной философии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Тарту: Тартуский ун-т, 1992. – С.4.

<sup>1927</sup> Розанов В.В. Чем нам дорог Достоевский? // Розанов В.В. О писательстве и писателях. – М.: Республика, 1995. – С. 533.



сущее на себе отпечаток спонтанности. Интимное – это то, что лишено очевидной эстетической ценности, значимо «лишь для меня», затеряно среди жизненного «сора». «Отсутствие отношений с абсолютным» делает переполненный бытом текст «трогательным», поскольку позволяет пережить «мистическую» ценность «милых земных вещей: собак, лошадей, трубок, игральные карты, бритва, бильярд, спанья»<sup>1928</sup>.

*Провокация*, в противоположность интимизации, имеет своей целью обозначить разрыв между рецептивными возможностями аудитории и творческими устремлениями художника. Ее основа – закрепление креативности исключительно за инстанцией адресанта: созданная провокацией драма «нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной», поскольку с ее утратой «лишается ... содержания»<sup>1929</sup>. При этом немаловажное значение имеет степень заряженности эстетического выпада – в этой связи, как правило, различают *вызов* и *провокацию*.

«Эстетический вызов – это структура или структурный элемент, явно нарушающий эстетические нормы»; по сравнению с ним «эстетическая провокация отличается усиленной интенциональностью жеста или приема»<sup>1930</sup>. Закономерно, что авангардная картина мира традиционно истолковывается как конфликтная, полная неснимаемых противоречий: «Конфликт может быть построен на ослаблении или снятии» даже самых «стабильных оппозиций: <...> внутреннее / внешнее, я / не-я, на которых основаны пределы личности и которыми гарантируются ее индивидуальность и целостность»<sup>1931</sup>.

Вместе с тем, при всех различиях интимизации и провокации, это лишь две стороны одной медали. Стремление вынести на всеобщее обозрение приватное заряжено скандальностью; в свою очередь, провокация против воли помещает зрителя в пространство, для созерцания не предназначенное, интимное. Взаимобратимость категорий отчетливо фиксируется в художественном сознании эпохи, где «интимное» однозначно ассоциируется с «жутким»<sup>1932</sup>, причем «жуткая интимность» неизменно связывается с неловкостью навязанного положения «подглядывающего»<sup>1933</sup>.

Весьма выразительно эту взаимосвязь охарактеризовал В. Мейерхольд, указав, впрочем, на прирожденный интерес публики к ней: «Каждый человек – один больше, другой меньше – подвержен неизлечимой болезни, вследствие которой его неудержимо тянет к замочным скважинам. Подслушивать чужие разговоры, заглядывать с панели в окна ниж-

<sup>1928</sup> Поплавский Б. Из дневников. 1928-1935 // Поплавский Б. Незданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма. – М.: Христианское изд-во, 1996. – С. 95.

<sup>1929</sup> Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б. Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. – М.: Искусство, 1990. – С. 110.

<sup>1930</sup> Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian Literature. – 1988. – Vol. XXIII. – P.89.

<sup>1931</sup> Van Baak J. Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. – 1987. – Vol. XXI/I. – P. 3.

<sup>1932</sup> Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – С. 364.

<sup>1933</sup> Цветаева М.И. Герой труда // Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4. Кн. 1. – С. 24.

них этажей <...> заглядывать в листки через плечо пишущего – вот сладострастные влечения людей»; неудивительно, что в искусстве появляется стремление «удовлетворить этому величайшему любопытству <...> ко всему обыденному, скандальному, интимному»<sup>1934</sup>. Говоря словами М. Бахтина, в культуре вновь возникло «противоречие между публичностью ... литературной формы и приватностью ее содержания»; при этом возможность «рассказать, “как другие живут”»<sup>1935</sup>, или же напрямую вторгнуться в жизнь этих «других» оказалась источником новых эстетических возможностей.

Как было замечено, скандал, а значит, и провокация, есть, с определенной точки зрения, способ «выговорить себя миру»: «Личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего – со всякого рода общепринятой. Отсюда “скандал” – это первое и наиболее внешнее выражение пафоса личности»<sup>1936</sup>. Если исходить из того, что наряду со «стилистическими формами поэзии» существуют «стилистические формы личной жизни» (Г. Винокур), то провокацию можно истолковать как попытку обозначить необозначаемое – бесконечность заложенных в человеке творческих возможностей. Примечательно, что в характеристике А. Белого едва ли не важнейшей характеристикой модернистского сознания оказывается неспособность выразить свое истинное «я». «Внутренняя жизнь – одна, вид – другое», их несовпадение мотивирует «чуждость», «провокацию»: художник-модернист «не провокатор, а так сказать, самопровокатор», ибо сознание его «никогда не ведало, что разыгрывалось за порогом его»<sup>1937</sup>. Незнание собственного следующего шага, «взрывной» характер самовыявления были нормой, обуславливавшей импровизационный характер диалога, отождествление поисковой логики с логикой абсурда: «только то течение, в котором есть противоречия и абсурды <...> долговечно», без них оно «превращается в стойло»<sup>1938</sup>.

Для художественного сознания эпохи провокация – способ сделать жизнь более насыщенной, а пребывание в полемически заряженном поле превратить в стимул для самоопределения: «Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы стал я есть земную соль?»<sup>1939</sup> Одной из форм приближения к нему оказывается игровое «антиповедение», восходящее к «эстетике безобразного»<sup>1940</sup>. При этом, по замечанию А. Ремизова, безобразное в авторском поведении такого рода нередко неотличимо от безобразного, лишённого «готовой», общепризнанной нормативности: «Оно приходит – назо-

<sup>1934</sup> Мейерхольд В. Сверчок на плечи, или У замочной скважины // Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2-х ч. – Ч. 1. – М.: Искусство, 1968. – С. 262.

<sup>1935</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 51.

<sup>1936</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. – С. 17.

<sup>1937</sup> Белый А. Начало века. – М.: В/О «Союзтеатр» СТД России, 1990. – С. 37, 54.

<sup>1938</sup> Шершеневич В. 2х2=5. Листы имагиниста // Шершеневич В. Листы имагиниста. – Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1997. – С. 380.

<sup>1939</sup> Мандельштам О. Э. Шум времени // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. – Т. II. – С. 387.

<sup>1940</sup> Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьяня Великая и Вольная палата А. М. Ремизова в лицах и документах. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – С. 43.

вите, как я говорю: “без-образие” или по-вашему “безобразие” – всегда без подготовки ... по наитию и осенению, вдруг <...> с “без-образием” жизнь несравненно богаче»<sup>1941</sup>. Собственно, само стремление разрушить авторский «образ» было бунтом против конвенциональности общепринятого художественного поведения. Если, как замечает И. Чернов, «система запретов регулирует все нормативное поведение человека»<sup>1942</sup>, то их последовательное отрицание можно понять как отрицание нормативности, предписанной творческому «я». Провокация в этом смысле была борьбой с культурой за свободу от всего клишированного в ней; новый художник, по слову А. Белого, «ухал на ужасы пошлятины ужасом дикости, изгоняя бред бредами»<sup>1943</sup>.

Провокация, таким образом, была для русского модернизма защитой в форме нападения. Если «все окружающее обязано оскорблять нас всечасно, ежеминутно», если в непретворенном художественной волей мире «всякий пустяк причиняет боль»<sup>1944</sup>, творческому «я» необходима защита, утверждающая несомненное право на художественный эксперимент. Защитой такого рода была легитимация творческой деятельности через отождествление уровня притязаний с уровнем творческих возможностей. Закономерно, что авангардный жанр «приказа» был сориентирован не столько на реализацию некоей программы, сколько на внушение автору уверенности в своих сверхчеловеческих возможностях<sup>1945</sup>. Самоуверенность должна была стать движущей силой нового искусства, и там, где ее недоставало, ее следовало обрести поправлением табу. Примечательна в этой связи поэтизация образа преступника: «С преступлением <...> вскрываются перед нами духовные нити, связывающие мироздание и все живое в нем. Знание этого-то именно, что еще закрыто для всех других людей, и возвышает в некотором смысле преступника над этими последними»<sup>1946</sup>. «Преступление» выводит за рамки человеческого мира, между тем именно возможность «не ставить себя ни в какие отношения к миру»<sup>1947</sup> видится авангарду вождельным образом абсолютной свободы. Таким образом, чем радикальнее провокация, тем ближе к абсолютному, чем осязаемее опустошение мира, тем ближе его переустройство.

Подобно интимизации, провокация могла приобретать разные формы. Наиболее «внешней», ориентированной на поверхностный резонанс, формой провокации был *скандал*. Для литературы и культуры авангарда это один из важнейших семиотических принципов: «Мы лю-

---

<sup>1941</sup> Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти. – Berkeley : Berkeley Slavic specialities, 1986. – С. 115.

<sup>1942</sup> Чернов И.А. О семиотике запретов // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. 1967. – Вып. 198 (Труды по знаковым системам III). – С. 52.

<sup>1943</sup> Белый А. Начало века. – М.: В/О «Союзтеатр» СТД России, 1990. – С. 165.

<sup>1944</sup> Там же, С. 168.

<sup>1945</sup> Сироткин Н. Жанр «приказа» в авангардистской поэзии.

URL: [http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/ns\\_befehl.htm](http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/ns_befehl.htm) (дата обращения: 17.07.2011).

<sup>1946</sup> Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария // Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития: литературно-критические работы разных лет. – М.: Искусство, 1990. – С.89-90.

<sup>1947</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С.391.

бим скандал, он нам нужен почти что органически! Самая пестрая жизнь сереет от повторности. <...> И кто не знает момента, когда нравится перевернуть весь мир наизнанку или хотя бы поймать этот “мир” в свои сети, чтобы всласть помучить вечно засыпающих, вечно осторожных, вечно ни к чему не готовых!»<sup>1948</sup>

На универсальное значение скандала как модели порождения новых смыслов указывают и современные исследования авангардной практики: «Внешняя спонтанность скандала никак не соотносится с его сутью. Скандал структурирен, и всегда семиотически организован, и представляет собой некий осколок одной системы, который врзается в другую. Главная его цель – разрушение или хотя бы нарушение принятых в обществе норм или функционирующих ритуалов, что позволяет определить скандал как анти-ритуал»<sup>1949</sup>. Семиотический механизм «скандального» текста – в смешении разных типов модальности, в отождествлении референции обыденного и художественного языков. Публика, присутствовавшая на публичных выступлениях футуристов, как пишет А. Кобринский, «не была готова к различению <...> узуального языка и языка литературы», в связи с чем стихотворный текст мог прочитываться «как чистый перформатив»<sup>1950</sup>.

Не менее значимой, но организованной в соответствии с иной логикой, была такая форма провокативного действия, как *мистификация*. Мистификация – это форма манипулирования чужим сознанием, открывающая возможность творить из смысловых лакун эстетически релевантное «произведение». Если, как замечает М. Шапир, «непонимание <...> превращает адресата из субъекта восприятия в объект»<sup>1951</sup>, то, очевидно, наиболее явственным такого рода «овеществление» будет именно в мистификации: «Сущность мистификации состоит в том, <...> что [она] симулирует действительность, которой на самом деле нет. Таким образом, мистификация воспроизводит структуру лжи»<sup>1952</sup>.

Мистифицирование публики, связанное с построением ложной идентичности, с моделированием мнимого сюжетного ряда, – одна из самых востребованных эпохой стратегий жизнотворчества. В. Пяст в своих воспоминаниях приводит характерное высказывание А. Ремизова: «Сплетня <...> очень нехорошая вещь – вообще, в жизни, в обществе; но литература только и живет сплетнями, от сплетни и благодаря сплетням»<sup>1953</sup>. С одной стороны, мистификация – это форма «оживления» мечты, возможность «сделать необыкновенную вещь»: зримо явить то, что было бы «воплощением идеала»<sup>1954</sup>. С другой стороны, мистификация – это утверждение безусловного торжества художника над ограниченностью литературного со-

<sup>1948</sup> Евреинов Н. Обри Бердслей // Бердслей О. Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М.: Игра-техника, 1992. – С. 257.

<sup>1949</sup> Букс Н. Скандал как механизм культуры // Семиотика скандала. – М.: Европа, 2008. – С. 9.

<sup>1950</sup> Кобринский А. Обэриуты: между эстетическим вызовом и скандалом // Семиотика скандала. – М.: Европа, 2008. – С. 421.

<sup>1951</sup> Шапир М. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. – М.: МГУ, 1990. – С. 4.

<sup>1952</sup> Užarević J. Лирический камуфляж // Studia Russica (Budapest). – 2001. – XIX. – P. 290.

<sup>1953</sup> Пяст В. Встречи. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – С. 36.

<sup>1954</sup> Волошин М. История Черубины // Волошин М. Избранное. – Минск: Мастацкая літаратура, 1993. – С. 189.

общества, «слава анонимата», где возможность выдать себя за другого уже «не мистификация, а мифотворчество»<sup>1955</sup>.

Предельным вариантом провокации, нацеленным на то, чтобы покуситься на средоточие чужого ценностного мира, в прагматике авангарда оказывается *кощунство*. В авангарде кощунство помещено в контекст деструкции «нормативного». «Не мне отделять в слове и образе пару чистую от пары нечистой, – пишет А. Мариенгоф. – <...> Одна из целей поэта: вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения»<sup>1956</sup>. В этом смысле кощунство оказывалось последним из ненарушенных запретов, а вместе с тем – и самым значимым из них, жестом деструкции «запретного» как такового.

Но, как заметил В. Живов, все «литературные кощунства ... суть по преимуществу кощунства карнавальные»<sup>1957</sup>. В соответствии с амбивалентной логикой авангарда, двуединый процесс «профанации сакрального» и «сакрализации профанного» служил и «утверждению авангардного утопизма», и «деструкции буржуазного универсума»<sup>1958</sup>. Механизм кощунства был заложен уже в авангардном «иконоборчестве» и вписывался в логику неприятия всего «ставшего»: «Тот Бог, которого ты назвал, уже не Бог, ибо не дано человеку уметь назвать Того, Кому веруешь. <...> Постижимое и постигнутое уже приобретает человеческую природу»<sup>1959</sup>. По сути, так же, как и в случае со скандалом, это было балансирование на грани двух семантических рядов без очевидного желания оказаться на какой-то одной стороне.

В «другой» культуре 1960-1970-х гг. основания смыслообразования оказались изменены. Решающим обстоятельством, определившим системную перестройку смыслов, стало снятие статусного различия между адресантом и адресатом. Оппозиция «элиты» и «толпы», имевшая определяющее значение в авангардном искусстве, перестала работать. Логика смены акцентов была достаточно очевидна: «другая культура» оказалась в принципе чужда «аристократического инстинкта»<sup>1960</sup>, поскольку была ориентирована на внутреннее производство и потребление, а следовательно, в пределе тяготела к коммуникативной модели «автор» – «автор». Последнее обстоятельство делало бессмысленным как провокативную организацию текста (адресация к равному), так и стремление к его осмыслению через призму интимного (адресат – уже в круге избранных). Оттого даже в самых сложных работах нонконформизма, как было отме-

<sup>1955</sup> Цветаева М. Живое о живом // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Терра, 1997. – Т. 4 Кн. 1. – С. 174-175.

<sup>1956</sup> Мариенгоф А. Буян-остров // Поэты-имажинисты. – СПб.: Петерб. писатель, 1997. – С. 34.

<sup>1957</sup> Живов В.М. Кощунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. 1981. – Вып. 546. (Труды по знаковым системам XII). – С. 84.

<sup>1958</sup> Pratt S. The profane made sacred // Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. – Stanford: Stanford University Press, 1996. – P. 175.

<sup>1959</sup> Шершеневич В. В Троицко-Сергиеву Лавру его преосвященству Рюрику Ивневу // Шершеневич В. Листы имажиниста. – Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1997. – С. 438.

<sup>1960</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. – М.: ЭКСМО, 2006. – С.128.

чено в одной из ранних работ Б. Гройса, «нет ничего, что заставило бы зрителя почувствовать себя профаном, человеком, стоящим ниже художника в некоей культурной иерархии»<sup>1961</sup>.

Если в авангарде оппозиция «интимизация» / «провокация» устанавливала характер соотношения реципиента со сферой «подлинного», то в художественной практике нонконформизма она указывает на его способность находиться в сфере, полностью организованной художественной субъективностью. Значимо не «подлинное», а «уникальное»: акцент переместился с онтологии на коммуникацию, с универсума на личность. Закономерно, что в новом контексте *интимизация* означает всего лишь «преображение мира», в котором «ставится под вопрос его одинаковость для всех» и выявляется несводимость одной субъектности к другой<sup>1962</sup>. В свою очередь, *провокация* мобилизует способность субъекта к восприятию нестандартной информации; она не «фрустрирует», но способствует саморазвитию<sup>1963</sup>. Тем самым в «другой» культуре изменено оказалось не только содержание элементов оппозиции, но и сам ее смысл.

В поляризованном поле противостояния «официоза» и «нонконформизма» обнаружилось, как пишет С. Файбисович, достаточно большое число «нормальных, незакомплексованных и при этом культурно ангажированных людей», которые «не имели ни потребности, ни внутренних оснований отнести себя ни к элите, ни к массе»<sup>1964</sup>. В связи с таким «перереформатированием» социального контекста изменились и принципы внутрикультурного диалога: «Едва ли не главное в сегодняшней позиции художника, – замечает М. Айзенберг, – отказ от особой миссии ради положения рядового человека. <...> Художник как будто старается доказать, что любой мог бы оказаться на его месте и делать примерно то же самое. <...> Не исключительности ищет художник, а потерянную включенность в общий строй существования»<sup>1965</sup>. Внимание к *другому-как-автору*, как и в иные периоды смены культурного кода, обусловило повышенный интерес к различным структурам, опосредующим восприятие, к ценностной картине реальности<sup>1966</sup>. Указанные изменения, разумеется, не могли не быть отрефлексированы.

Б. Иванов в работе «Реализм и личность» (1981), обобщая опыт 1970-х, говорит о «фатальном оптимизме» нонконформистского искусства: «Фатализм – общая черта сегодняшнего отечественного авангарда, ибо без взаимного понимания и взаимной любви с современностью *авангард принужден быть авангардом* и томиться в разряженном воздухе фатальной элитарности. Но фатализм отнюдь не однообразного мрачного

<sup>1961</sup> Гройс Б. Две культуры в одной культуре // 37. – 1980. – № 20. – С. 73.

<sup>1962</sup> Шифрин Б. Интимизация в культуре // Даугава. – 1989. – №7. – С. 90.

<sup>1963</sup> Морозова Е.А. Социально-психологическое исследование художественной провокативности: Автореф. дис. ... канд. психол. наук. – М., 2005. – С. 7-8.

<sup>1964</sup> Файбисович С. Русские новые и неновые. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – С. 200.

<sup>1965</sup> Айзенберг М. Взгляд на свободного художника.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-19.html> (дата обращения: 8.09.2010).

<sup>1966</sup> Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Вып. 1. Барокко. Литература. Литературоведение. – Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1976. – С. 56.

колера» – это «фатальный оптимизм»<sup>1967</sup>. «Оптимизм» – в возможности осуществить себя в творчестве, «фатализм» – в ограниченности круга коммуникантов. Последнее обстоятельство важно, поскольку программирует априорность позитивных оценок: любой «неофициал» «либо принадлежал, либо принадлежит к кружку, в котором круговая порука признания доставляет ... духовное утешение»; но «кружковщина нивелирует личные способности каждого, акцентирует в человеческих отношениях моменты, не относящиеся к творчеству»<sup>1968</sup>.

Об этом же в несколько иных формулировках писали и другие участники литературного процесса 1970-х, в частности, Е. Игнатова в статье «Кто мы?» (1983): «Мы с юности существуем без органической культурной преемственности <...> без объективных читательских и критических отзывов, без возможности отстраненного восприятия своих и чужих произведений»<sup>1969</sup>. Еще более радикальны оценки в статье О. Бешенковской (1981): «Чем выше взгляд – тем шире кругозор мировосприятия, но уже круг равных среди близких <...> Кто масштабно судит и пишет? Каждый – правомерно мельчит, ориентируясь на круги своя...»<sup>1970</sup>.

Нацеленность «на круги своя» имела множество следствий. Одно из самых важных – стремление к ситуативной ориентированности художественного высказывания: текст, как отмечал Вс. Некрасов, начинает моделировать «мир отношений между произведением и публикой», отчасти «включая в себя реакцию на самого себя, обсуждение и комментарии»<sup>1971</sup>. Но только этим все не исчерпывается: в новой коммуникативной ситуации он обнаруживает предрасположенность к тому, чтобы быть изъятым из «гутенберговской» системы конвенций. Как указывал Л. Рубинштейн, текст в начале семидесятых воспринимался им «как нечто репрессивное, тоталитарное, консервативное», поскольку «любая книга ассоциировалась с книгой советской»; в этой связи для поэта была важна «антигутенберговская контрреволюция <...> жизнь текста вне книги, все ее проявления»<sup>1972</sup>.

«Выход из книги» накладывался на потребность в бытии, сущем вне опосредований. Говоря о начальном этапе формирования «другой» культуры, В.Кривулин отмечал, что «личность поэта и его облик, звучащий голос, манера поведения и акты репрезентации в 60-е были неотчуждаемы от словесной ткани стихов»<sup>1973</sup>. «Связь произведений с хаосом объективированных в творчестве эмоций» требовала от «неофициала» не только внимания к формам самопрезентации, но и умения «нанизать» их «на миф собственноручного изделия»<sup>1974</sup>. Семантические потенции мифологизиро-

<sup>1967</sup> Иванов Б. Реализм и личность. – Ленинград, 1981. – С. 9.

<sup>1968</sup> Иванов Б. Указ. соч., С. 8.

<sup>1969</sup> Игнатова Е. Кто мы? // Часы. – 1985. – №52. – С. 207.

<sup>1970</sup> Бешенковская О. Волки и кролики // Часы. – 1981. – №33. – С. 184.

<sup>1971</sup> Некрасов Вс. Что это было // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. – М.: Изд-во «Меридиан», 1996. – С. 204-205.

<sup>1972</sup> Рубинштейн Л. Для меня любой текст способен в какой-то момент стать поэзией.

URL: <http://old.russ.ru/journal/inie/98-04-21/voskov.htm> (дата обращения: 14.08.2012).

<sup>1973</sup> Кривулин В. Пять лет культурного движения. Связь движения художников с движением поэтов // Часы. – 1979. – № 21. – С. 224.

<sup>1974</sup> Иванов Б. Указ. соч., С. 65.

ванного бытия создавали вокруг поэта поле «художественной повседневности», подчиненное особому «интеллектуально-мировоззренческому кодексу»<sup>1975</sup>, мотивировали появление жизнетворческого сюжета.

Смещение акцента с голоса на текст, с «непрерывной экстатически восходящей интонации» на «молчание как содержание»<sup>1976</sup> не отменило общего для самиздата «чувства недовольства книгой как традиционным медиа» и готовности к «добровольному “отречению от книги”»<sup>1977</sup>. Пропущенное через рефлексию, это чувство актуализировало в начале 1970-х разнообразные эксперименты с «книгой художника», и, шире, с бытием высказывания как предмета, помещенного в вещную или ситуативную среду. На повестку дня вышел *литературный перформанс*, объединивший в единое целое и «антигутенберговскую контрреволюцию», и «миф собственного изготовления», и сознательное моделирование отношений между поэтом и публикой. Артистической средой, для которой этот жанр обладал наибольшей актуальностью, стал круг московских концептуалистов.

В 1970 начинает работу над жанром альбома И. Кабаков, впервые обозначая определяющее для концептуализма «противостояние “изображения” и “текста”, предмета обсуждения и самого обсуждения»<sup>1978</sup>. Несколько позже свои книги создают Р. и В. Герловины: «Мы начали свою работу в 1972 году с пластиковых книжечек <...> позднее появилась обширная серия утопических альбомов», где «тактильная книга» представляла своеобразной «партитурой для полифонического чтения»; серия «поэм-кубиков», каждая из которых мыслилась как аллегорическая единица времени, пространства или человеческого характера»<sup>1979</sup>. В 1972 г. Л. Рубинштейн и Д. Пригов создают первые «книги художника», которые были призваны выразить «критическое отношение к установленному порядку страниц и направляли внимание читателя на жест перелистывания»<sup>1980</sup>. В 1975 году складывается группа «Коллективные действия», в которой, как отмечал А. Монастырский, нередко именно «акционный текст», «поэтическое высказывание порождали сюжетику действия»<sup>1981</sup>. В конце семидесятых оформляется перформансная стратегия В. Бахчаняна, в поисках «*objet trouvé*» делавшего частью своих акций «клише из советских газет, учрежденческие таблички, афоризмы из катехизиса татуированных клиентов советских бань, заборные и сортирные изречения»<sup>1982</sup>. Таким образом, как было отмечено М. Мастерковой, «будучи импульсом, побуждающим художников к сотрудниче-

<sup>1975</sup> Савицкий С. Хеленукты в театре повседневности // Новое литературное обозрение. – 1998. – №30. – С. 211.

<sup>1976</sup> Кривулин В. Указ. соч., С. 225.

<sup>1977</sup> Parisi V. Das Buch verlassen: Lev Rubinšteins Künstlerbücher (Vorschungstelle Osteuropa Bremen. Arbeitspapiere und Materialien. Nr. 82 – Juni 2007). – Bremen, 2007. – S. 7.

<sup>1978</sup> Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С.141.

<sup>1979</sup> Герловина Р., Герловин В. Искусство самиздата (Московская школа) // А-Я. – 1986. – №7. – С. 7.

<sup>1980</sup> Parisi V. Указ. соч., S. 9.

<sup>1981</sup> Монастырский А. Батискаф концептуализма // Московский концептуализм. – М.: Изд-во WAM, 2005. – С. 20.

<sup>1982</sup> Капелян Г. Вагрич Бахчанян // А-Я. – 1980. – №2. – С. 15.



ству, а также стимулятором контакта между художником и зрителем, перформанс стал крайне важным фактором в масштабе социальной и художественной проблематики» 1970-х гг.<sup>1983</sup>.

Областью, «сгустившей» «перформативные» интенции концептуализма, стала его «бумажная» эстетика. «Московский концептуализм бумажный», замечает В. Пивоваров, бумага в нем рассматривается как явление, обладающее «самостоятельным месседжем», способное стать «памятью, отпечатком жизни, зеркалом»<sup>1984</sup>. Бумага выступает сферой «киного» по отношению ко всем манипуляциям со знаками, это, говоря словами Б. Гройса, «медиаальный носитель» высказывания, осмысление которого есть «продолжение онтологии в условиях нового взгляда на мир»<sup>1985</sup>. Будучи «трансцендентной» по отношению к тексту, она выступает пределом, за которым «деконструкция» невозможна, а тем самым – и наиболее предпочтительным предметом рефлексии. Поскольку же, как отмечал Л. Рубинштейн, «любая система интересна ровно там, где она обнаруживает способность выхода из себя»<sup>1986</sup>, медитации на «бумажные» темы оказываются для концептуализма попыткой наметить свои горизонты.

В качестве «субмедиаального пространства» (Гройс) бумага в концептуализме наделяется целым рядом коннотаций, наиболее детально описанных в статье В.Пивоварова «Бумага как текст». В содержательном плане полюсами «бумажной семантики», как отмечает художник, являются метафизическое «белое», которое может представлять как «плоскость, пространство и свет», и идеологически ангажированный «мусор», «орудие, инструмент тоталитарного подавления». В фактурном плане бумага ассоциируется и с архитектурой, обладающей «замедлениями и ускорениями, пустотами и сгущениями», и с «живой телесной поверхностью», когда рисование определяется как прикосновение «к особо чувствительным, как бы эрогенным точкам»<sup>1987</sup>.

Связывая сакральное и профанное, внутреннее и внешнее, телесное и предметное, бумага приобретает свойства универсального медиатора. Закономерным образом в концептуализме происходит повышение ее семантического статуса. Бумага, представляющая в концептуализме в виде «бумажного листа», «самодельной бумажной книжечки» и «альбома», «несброшюванного блока бумаги в папке»<sup>1988</sup>, многие коннотации приобрела благодаря «метафизическому» переосмыслению профессии книжного графика. Как отмечал В. Захаров, «ни одна другая деятельность не отнимала столько сил и времени у московских концептуальных художников, как иллюстрирование и оформление книг»; закономерно, что «все без исклю-

<sup>1983</sup> Мастеркова М. Московские перформансы // А-Я. – 1982. – №4. – С. 7.

<sup>1984</sup> Пивоваров В. О любви слова и изображения. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 28.

<sup>1985</sup> Гройс Б. Под подозрением. Феноменология медиа. – М.: Худ. Журнал, 2006. – С. 17.

<sup>1986</sup> Рубинштейн Л. Что тут можно сказать... // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 234.

<sup>1987</sup> Пивоваров В. О любви слова и изображения. М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 26-27, 31-32.

<sup>1988</sup> Там же, С. 28.

чения оказались во власти бумагоиздательских чар»<sup>1989</sup>. Книжная графика, как оказалось, «обладает милыми линиями и чертами»<sup>1990</sup>. Работа в жестко заданных координатах получала дополнительные смысловые измерения, способствовала художественному самоопределению. При всей разнице отношений художников к сфере бук-дизайна типология осмысления ими «бумажного» ремесла была во многом общей.

В частности, практически для всех представителей концептуального круга сфера иллюстрирования представляла интерес как пространство практического освоения иконического канона. Иллюстрирование представляло жестко очерченной системой условностей, в рамках которой можно было «работать ни хорошо, ни плохо»<sup>1991</sup>. Соотнесение себя с каноном представляло своеобразным изводом проблемы цензуры. Для того чтобы успешно работать в сфере книжной графики, по замечанию И. Кабакова, необходимо было «переквалифицироваться в комбинатора, в кентавра, в художественный персонаж “редактор-художник”», когда цензура представляла «как пирамида встроенных одна в другую кукол», и преодоление создаваемых ею препон было невозможно без «мимикрии» под «среднюю стилистику, выжимку, экстракт детского иллюстратора»<sup>1992</sup>.

Тем самым в сфере «бумажного» канона возникала коллизия, описанная Л.Лосевым применительно к литературе, когда на «правильное» высказывание накладывается дополнительное, воспринимаемое цензором как семантический шум<sup>1993</sup>. В практике концептуалистов таким «посланием» было типологическое обобщение «усредненного» мышления, эстетизация изобразительного стереотипа. «Банальность выражения была потребностью, обязательным условием», попыткой, по выражению Э. Булатова и О. Васильева, эстетически освоить «подлый советский язык»; создаваемые таким образом «иллюстрации как бы изо всех сил старались быть красивыми, такими как надо, но у них это плохо получалось»<sup>1994</sup>.

Вкус к освоению отчужденного языка, «усредненного стиля» распространился и на собственную практику концептуалистов, с той разницей, что в книжной графике на первый план выходило «детское умильное», а в альбомах и станковых работах – «советское изобразительное»<sup>1995</sup>. Закономерно, что источником вдохновения для концептуализма стало «дно культуры» – «раскраски, календари, старые детские журналы, рисованные инструкции» и прочая «предназначенная к забвению» «фауна»<sup>1996</sup>.

---

<sup>1989</sup> Захаров В. Предисловие к третьему выпуску // *Pastor*. Сборник избранных материалов, опубликованных в журнале «Пастор». 1992-2001. – Вологда, 2009. – С. 117.

<sup>1990</sup> Там же, С. 118.

<sup>1991</sup> Кабаков И., Захаров В. Беседа, состоявшаяся в ноябре 1992 г. в городе Кельне // *Pastor*. – С. 126.

<sup>1992</sup> Там же, С. 121.

<sup>1993</sup> Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature München: Verlag Otto Sagner, 1984. – P. 184.

<sup>1994</sup> Булатов Э., Васильев О. О наших книжных иллюстрациях // *Pastor*. – С. 170-171.

<sup>1995</sup> Кабаков И., Захаров В. Беседа, состоявшаяся в ноябре 1992 г. в городе Кельне // *Pastor*. – С. 122.

<sup>1996</sup> Пивоваров Д. О любви слова и изображения. М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 41.

В одной из своих статей И. Кабаков подробно характеризует много-слойность ее концептуалистского восприятия<sup>1997</sup>. Для художника рецепция «бумажного» складывается из трех аспектов: уровня *бумаги*, уровня «белого» и «собственно сообщения». Каждый из уровней допускает различную интерпретацию. *Бумага* «представляет идеальный пример вещи, ненадолго вынудой из природы и вновь исчезающей в ней», в этом качестве она существует между полюсами «бесценного» и «обесцененного», «культурного» и «мусорного». Сфера «белого» может интерпретироваться либо как «пустота», лишенная коммуникативного смысла, либо как «содержательность» медитативного свойства. В последнем случае «белое» предстает в «энергичной», «символической» и «метафизической» ипостасях, корреспондируя с разнообразной символикой «белого». Уровень «сообщения» интерпретируется по-разному в зависимости от того, как видится сфера «белого». Если «белое» – это «плоский белый лист», сообщение исчерпывается своей практической функцией и подлежит уничтожению. Если же «белое» видится как «самодостаточная полнота», «геометрия полосок, знаков, таблиц и букв становится решеткой» на пути к «энергичному» пространству бумаги.

«Бумажная» эстетика, разумеется, не могла не сказаться на концептуалистской *интерпретации книги*. Книга, в понимании Д. Пригова, находится на пересечении нескольких смысловых осей; ее образуют «конструктивно-манипулятивный принцип, представляющий собой простое перелистывание», «визуально-графический принцип, оформляющий страницу как ноуменальную единицу, как стоп-кадр» и принцип «текстуально-метакнижный, снимающий книгу как материальный объект»<sup>1998</sup>. Книга тем самым видится противопоставленной «культово-магической практике», ориентированной на «устность» и перформативность. «Работа с книгой» видится Пригову в развитии смыслового потенциала любой из этих трех осей.

В концептуалистской практике каждый из вариантов получил последовательную реализацию. Так, гипертрофия «манипулятивного» принципа обусловила развитие жанра картотеки в творчестве Л. Рубинштейна, где перелистывание концептуализирует протяженность времени, делает физически ощутимым «чистое время нашей жизни»<sup>1999</sup>. Акцентирование «визуально-графического» компонента существенно для Д. Пригова, ориентировавшего читателя на восприятие книги как объекта различных «манипуляционных техник», затрагивающих «не только языковое измерение, но и физически-материальную сторону текстового артефакта»<sup>2000</sup>. Наконец,

<sup>1997</sup> Кабаков И. Рассуждение о восприятии трех слоев, трех уровней, на которые распадается обыкновенная анонимная печатная продукция: квитанции, справки, меню, талоны, билеты и т.п. // Кабаков И. Тексты. – Вологда, 2010. – С. 435-438.

<sup>1998</sup> Пригов Д.А., Захаров В. Беседа, состоявшаяся в январе 1993 г. в г. Кельне // Pastor. – С. 141.

<sup>1999</sup> Кабаков И. Вся суть в перелистывании // Московский концептуализм. М.: Изд-во WAM, 2005. – С. 358.

<sup>2000</sup> Хирт Г., Вондерс С. Дмитрий А. Пригов – манипулятор текстами // Пригов Д.А. Граждане, не забывайте, пожалуйста! Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация. – М.: Москов. центр совр. иск-ва, 2008. – С. 143-144.

акцентирование «метакнижного» и рефлексивного момента более всего характеризует творческую практику А. Монастырского.

У А. Монастырского, выступавшего и теоретиком, и практиком перформанса, связи между словесным и акционным оказываются далекими от однозначности. Рассуждая о целях и задачах группы «Коллективные действия», он отмечает, что акция – это «техническое приспособление, обеспечивающее возникновение измененных состояний сознания»; ее «концептуальная и экзистенциальная событийность ... осуществляется по преимуществу внутри сознания»<sup>2001</sup>. Акция имеет своей целью «получение определенного духовного опыта, по существу своему не знакового»<sup>2002</sup>; «многослойность обозначающих» в ней совершенно фиктивна – более существен эффект «ускользающей предметности»<sup>2003</sup>.

Непонимание, смятение участников акции оказываются неотъемлемой частью ее эстетической программы, поскольку главным содержанием акций, как указывает А. Монастырский, является «*совершившееся ожидание*». Сознание зрителей заведомо ориентировано на «смотрение не туда», обмануто происходящим на «демонстрационном поле», и к тому моменту, когда это становится ясно, «главное событие уже произошло, о нем остается только вспомнить»; в этом смысле «совершилось, произошло не то, что мы ожидали, <...> а именно само ожидание совершилось и произошло»<sup>2004</sup>. Акция исследует структуры восприятия, которые организуют процесс смыслопорождения. «Макрометафора» акций – «обособленность»: «событие акций» предполагает «перемещение субъекта восприятия из демонстрационной зоны (“искусство”) через границу (“полосу”) неразличия в зону рассеянного, обыденного созерцания (“жизнь”)».

Тяготение акций к додискурсивному бытию, к области «гипотетической художественности» приводит к тому, что собственно словесного в них оказывается немного. Жанровая форма акции активно сопротивляется слову вообще и поэзии, в частности. Как отмечает А. Монастырский, «любой текст идеологичен (кроме текста-монотонности и мгновенности)»<sup>2005</sup>, в связи с чем в контексте концептуалистского перформанса текст редуцируется к «предмету» и помещается в ряд других «предметов-приспособлений», «предметов-фактографий», «предметов-рам»; «пространство “внутри текста” на самом деле пусто», между тем «в пустое пространство нельзя втянуться сознанием, в него можно войти лишь физически, как в инсталляцию»<sup>2006</sup>. Однако и такого рода предметность подлежит преодолению, поскольку «всякая предметность (включая речь) – это только разные степени редуccionности и предлог для трансцендирования»<sup>2007</sup>.

<sup>2001</sup> Монастырский А. Инженер Вассер и инженер Лихт: психопатология «пустого действия» // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда, 2010. – С. 85-87.

<sup>2002</sup> Монастырский А. Предисловие к первому тому «Поездок за город» // Там же, С. 39.

<sup>2003</sup> Монастырский А. Идеология пейзажа // Там же, С. 30.

<sup>2004</sup> Монастырский А. Предисловие к первому тому «Поездок за город» // Там же, С. 39.

<sup>2005</sup> Монастырский А. Эстетика и магия // Там же, С. 143.

<sup>2006</sup> Бакштейн И. Монастырский А. Внутри картины // Сборники МАНИ. – Вологда, 2010. – С. 540.

<sup>2007</sup> Монастырский А. «Коллективные действия» и «Поездки за город» // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда, 2010. – С. 185.

Вместе с тем не следует полагать, что текст полностью изъят из структуры акций. В той мере, в какой акция ориентирована на смысловое «последствие», практика «Коллективных действий» немислима вне дискурсивности. «Граница между текстом и действием постоянно мерцает», – пишет А. Монастырский, – «этот принцип заложен во всех наших перформансах»<sup>2008</sup>. Перформанс как «психоделическая» практика изначально предполагает многоуровневость восприятия, а граница уровней задана текстами: «дело дошло до того, что граница между языком (опосредованностью) и сущим энтропировалась, размылась в полную пустоту»; «каждое указанное место ... становилось знаком и, следовательно, не сущим»<sup>2009</sup>. Попытка соединить «артистическое поведение» и «критику» неизбежно приводила к тому, что «акционная событийность» обретала свою подлинную жизнь только в документации: «Каждое событие акции, – констатирует А. Монастырский, – подвергалось массивной текстовой переработке», организуя сложную «архивную» структуру: «описательные тексты», «нарратив (рассказы зрителей-участников)», «дискурс (статьи, комментарии)»<sup>2010</sup>.

Тем самым слово получало двойственный статус: оно выступало механизмом преодоления клише, и само должно было быть преодолено; ориентировало на внесловесное и создавало плотную вязь интерпретаций. Перформанс – это «*мимезис ментального мира*», под которым разумеется «реальность расширенного сознания». Участникам перформанса «ментальные перцепции» доступны непосредственно; «зрителям ментальный мир открывается только в языках описания»<sup>2011</sup>. Связывая непосредственное и опосредованное, концептуализм озабочен «поисками “места текста”», преодолением «необозримого словесного ничто»<sup>2012</sup>.

В самих акциях «Коллективных действий» текст мог быть использован несколькими способами. Он мог представлять собой «*партитуру*», то есть текст-перформатив, рассчитанный на воспроизведение параллельно с совершающимся действием, описывающий его, задающий ложные направления интерпретации. Заявленная в этом случае возможность «девальвации информационной и интерпретационной ... направленности текстовой части акции»<sup>2013</sup> получает свое продолжение в таком модуле бытования текста, как «аудиодискурс». Это развоплощенная, десемантизированная речь, восприятие которой нарочито затруднено.

Формы такого затруднения разнообразны. Это чтение на максимальной возможной скорости «в попытке угнаться за превышающей физиологические возможности»<sup>2014</sup> артикуляционного аппарата «скоростью мысли»,

<sup>2008</sup> Монастырский А. Об аудиодискурсе // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда, 2010. – С. 197.

<sup>2009</sup> Монастырский А. Земляные работы // Там же, С. 154.

<sup>2010</sup> Монастырский А. Пять томов «Поездок за город» // Сборники МАНИ. – Вологда, 2010. – С. 205.

<sup>2011</sup> Монастырский А. Закрытый город // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда, 2010. – С. 28.

<sup>2012</sup> Монастырский А. Текст партитуры // Там же, С. 139.

<sup>2013</sup> Монастырский А. Там же, С. 135.

<sup>2014</sup> Монастырский А. Речевой поток о пустом действии.

как в акции «Речевой поток о пустом действии». Это наложение друг на друга записей разных текстов, наговоренных во время записи на музыкальном фоне, как в акции «Музыка согласия», и др. В случаях такого рода, как пишет С. Летов, «применение многообразных семантических средств на разных уровнях создает информационную перенасыщенность сообщения», при которой «различные уровни коммуникации взаимно не обуславливают и не дополняют друг друга»<sup>2015</sup>.

Особый случай – использование текста как элемента акционного предмета, с которыми совершаются манипуляции. В объектах «Палец», «Пушка», «Кепка» и подобных текст – это *инструкция*, определяющая порядок действий реципиента с акционным предметом. В интерпретации А. Монастырского объекты такого рода представляют собой «чисто поэтические события, но как бы разметафоризированные», сведенные к знакам, «указывающим на языковое пространство», в них произведена операция замещения: «Так, можно написать стихотворение о “падении” или о “времени”, насытив из экзистенций, ламентациями, ностальгией и т.п., но можно – как в данном случае – организовать с помощью инструктированных объектов-акций и концептуальной традиции эстетики “фонов” само “падение” и само “время”»<sup>2016</sup>.

Как отмечает теоретик, для него переход к этим объектам стал логическим продолжением работы над «*элементарной поэзией*» (1975), в которой впервые была предпринята радикальная попытка выстроить в один ряд текстовые фрагменты, их интерпретации, а также графические схемы, формализующие эти интерпретации<sup>2017</sup>. В экспериментах такого рода тематизируется не столько «семантическое пространство», сколько «реальный пространственный объем» книги, деление текста на листы и графические сегменты. Фактически в экспериментах этого рода текст редуцируется к «атласу», схеме, что замыкает перформативную составляющую на многослойную рефлексию над прочитанным и увиденным. Насущность такой работы с текстом, как отмечал Монастырский, во многом предопределила его художественную самоидентификацию: «Именно из занятий поэзией я трансформировался в то, чем занимаюсь до сих пор»; именно возможность «исследовать текст в его визуальных и структурных параметрах» обусловила интерес к «занятиям практической эстетикой»<sup>2018</sup>.

Перформансная драматургия в творчестве Д. Пригова покоится на иных основаниях. Поэт рассматривал ее в контексте «третьего авангар-

---

URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1218> (дата обращения: 12.08.2012).

<sup>2015</sup> Летов С. Аудиальный перформанс «Коллективных действий».

URL: [http://www.letov.ru/conceptualism/audio-performance\\_KD.html](http://www.letov.ru/conceptualism/audio-performance_KD.html)

(дата обращения: 12.08.2012).

<sup>2016</sup> Монастырский А. Комментарий к объектам начала 80-х годов.

URL: <http://conceptualism.letov.ru/AM-kommentarii-k-obj-80x.html>

(дата обращения: 12.08.2012).

<sup>2017</sup> Монастырский А. Атлас. Элементарная поэзия № 2. // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда, 2010. – С. 379-440.

<sup>2018</sup> Монастырский А. Как я перестал быть «художником» // Pastor. Сборник избранных материалов, опубликованных в журнале «Пастор». 1992-2001. Вологда, 2009. – С. 454-455.

да», снявшего претензии дискурса на тотальность и переместившего творца в «метаязыковую зону операционального уровня». Эта позиция, «нивелировав тактильно-пластические черты изобразительного искусства, втянула в его сферу такие роды артистической деятельности, как перформанс, хепенинг, акция», сделал возможным любое жанровое определение только постфактум, «волевым авторским жестом»<sup>2019</sup>. Различия в жанровой природе произведений преодолеваются, по мнению Пригова, только на «уровне авторской поведенческой модели» – художник декларативно заявляет о себе как о «сценографе и регистраторе», главной деятельностью которого является «выведение действующих лиц на сцену, завязывание конфликтов и слежение их»<sup>2020</sup>.

Критика приняла подобную автоинтерпретацию. В центре внимания исследователей оказалась противоречивая корреляция авторского и персонажного уровней. Приговский текст, как казалось, был лишен всякого субъектного центра, что позволило говорить о замене «поэзии я» «поэзией структуры», о переходе к освоению «отчужденных, заличностных структур»<sup>2021</sup>. Само противопоставление авторского и персонажного представало размытым, а взаимопереход банальности и метафизики свидетельствовал о том, что «существование подлинного, аутентичного субъекта, который имеется независимо от всех масок, игр и ролей», оказалось под вопросом<sup>2022</sup>.

Вместе с тем деонтологизация высказывания и принцип самообоснования, ключевые для концептуализма, не вполне отвечали идее «истинности дискурса в пределах своей аксиоматики». То, что на уровне речи выглядело как нежелание «вживаться в свои маски»<sup>2023</sup>, на экзистенциальном уровне представало как конфликтное сопряжение разных голосов авторского «я», как «скрип, скрежет, уханье и стон»<sup>2024</sup>. Двуполусность лирической системы репрезентировала ключевую для постмодерна идею ассимиляции «чудовищного». В правомерности такого смыслового «ключа» убеждает приговский «Бестиарий»<sup>2025</sup>. Этот графический цикл, представляющий собой ряд «метафизических портретов», выстраивается по принципу «антииконостаса», в монструозных образах-личинах которого взаимопереходят мужское и женское, человеческое и бестиарное. Репрезентируя «засасывающую потенциальность субъекта», «человекозвери»<sup>2026</sup> указывают

<sup>2019</sup> Пригов Д.А. Вторая сакро-куляризация // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 304.

<sup>2020</sup> Пригов Д.А. Второй раз о том, как все-таки вернуться в литературу, оставаясь в ней, но выйдя из нее сухим! // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 313.

<sup>2021</sup> Эпштейн М. Постмодерн в русской литературе. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 131.

<sup>2022</sup> Шмид В. Слово о Дмитрии Александровиче Пригове // Wiener Slawistischer Almanach. – 1994. – Bd. 34. – S. 283.

<sup>2023</sup> Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2001. – С. 106.

<sup>2024</sup> Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 11.

<sup>2025</sup> Подробные комментарии к символике и эмблематике цикла были даны Д. Приговым в работе: Пригов Д. О Бестиарии // Pastor. Сборник избранных материалов, опубликованных в журнале «Пастор». 1992-2001. – Вологда, 2009. – С. 25-31.

<sup>2026</sup> Пригов Д.А. Исчисления и установления (стратификационные и конвертационные тексты). – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 175.

на противостояние «отвратительному» как семантический центр приговского творчества.

Метафизику оказалось невозможным свести к проблемам языка, а операциональный уровень, как обнаружилось, не предполагал разрешения экзистенциальных проблем. В этой связи сущностная для Пригова автопародийность прочитывается не только как свидетельство инфляции лирического дискурса, но и как попытка «высокой пародии», в которой «относительная целостность культуры» утверждается за счет «непрерывного процесса, постоянно снимающего противоречия»<sup>2027</sup>. В контексте приговского творчества, как замечает М. Айзенберг, «автопародия есть возвращение к возможности прямого высказывания при общем сдвиге языкового сознания»<sup>2028</sup>. Логика такого возвращения иллюстрируется системой образов, связанных с «чудовищным».

Главным средоточием «чудовищного» в лирике Пригова оказывается телесность, воспринимаемая почти исключительно сквозь призму «отвратительного»: «Автобус с горки подбегает / И человека задавляет. // И бежит из человека / Ужас, слякоть и потеха»<sup>2029</sup>. Бессмертие не заявлено как предмет авторского интереса – на первый план выходит след одного тела в другом, «запашку»: «Мы все уйдем, нас не будет снаружи! / И даже пес мой с таким тонким носом <...> уйдет. И уже следующая собачонка / В оставшемся запахе его наружном / И наш запашок обнаружит тонкий» (I, 41). Телесность осваивается поэтом в момент развоплощения, знаком которого оказывается «бестиарное»: «Зверь огромный и лохматый / Он на лапу припадает, / и ругается он матом, / И плюется, и рыгает» (I, 12). Явленная в человеке «зверующая зверушка» десакрализует телесность, делает ее средоточием не подлежащей очищению «скверны»: «Мне стало стыдно на людях присесть / На мягкие живые части тела / Не говоря о том уж, что прилюдно есть / И пить»<sup>2030</sup>.

Духовный мир закономерно оказывается миром насилия, «антропофагии»: «Они друг друга славно били / Живые члены отрывали / В моче-говне шутя топили / И дружно вены отворяли» (H, 80). Границей между двумя природами человека становится «рана», «щель», «проколота точка чреватого бытия»<sup>2031</sup>. Субстанциями, связывающими два измерения, являются «кровь»: «И кровь кропит с руки узоры, / не плачущая с детства кровь» (I, 32), и «тьма»: «С изнанки темного листа / потьма струится в мирозданье» (II, 69). «Уютная, словно ухо зверя», жизнь (II, 100) предстает метафизической бездной, где, «словно в щель, живья набилось в душу» (II, 71), где «возвращается печаль в круги

<sup>2027</sup> Пацюков В. Проект – миф – концепт // А-Я. – 1980. – № 2. – С. 8-9.

<sup>2028</sup> Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 10.

<sup>2029</sup> Пригов Д.А. Собрание стихов. Т. 1. 1963-1974 // Wiener Slawistischer Almanach. – 1996. – SBd. 42; Пригов Д.А. Собр. стихов. Т. 2. 1975-1976 // Wiener Slawistischer Almanach. – 1997. – SBd. 43 (далее это издание цитируется с указанием тома и страницы).

<sup>2030</sup> Пригов Д.А. Написанное с 1990 по 1994. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – С. 234.

<sup>2031</sup> Nikolas M. Dmitry Prigov and the Russian Avant-garde, then and now // Russian Literature. – 1996. – Vol. XXXIX/I. – P. 18.



свои» (II, 55). «Жить, не вдаваясь в таинства предметов» (II, 80), не получается, однако и механизмы рефлексии не дают нужных ответов: «Словно не время, а пора / Пришла и встала к изголовью / и нету черного пера / И сил, чтоб расписаться кровью» (II, 72).

Мир, где «капает кровь с нарисованного» (II, 54), оказывается миром обступающего страха: «И все кругом следят, следят за ним / Как острие, ведут его прогулку / Лежат под ним, стоят, висят над ним / А он выходит просто на прогулку» (I, 4). Убежденность в том, что «можно со спины зайти / любому слову и событию» (II, 49), вытесняется манией преследования: «Какая судьба! – быть в невидном плену / у тьмы, со спины заходящей» (II, 92). Реальность «полуопустенья» оказывается закрыта для понимания: «Как пыль, прибитая к земле, / Неразличимая природа / Скользит и прячется в воде / И задвигает камень входа» (II, 57). В тотально отчужденном мире свобода становится фикцией, а попытка утвердить ее оборачивается безумием: «Почему же мне Бог дал сойти с ума? / А не навел безумство на пса моего! / За меня просила Божья Мать сама / Вот уж блат выше самого-самого!» (I, 11).

«Страсть всеобщей стратификации окружающего мира»<sup>2032</sup>, наталкиваясь на распадающуюся реальность, оборачивается профанацией высказывания; «стремление отстрелять дурной вкус как волка» интерпретируется как «опасная склонность»<sup>2033</sup>. В этой связи метафизическая проблематика начинает осмысляться в «прутковском» образно-смысловом ключе; «любомудрие» вытесняет «философизм на уровне бурчания, мычания, бормотания», «философский лубок»<sup>2034</sup>. Однако и в текстах такого рода, написанных после «имиджевого поворота» 1974 г., нередко сохраняется знаковая для Пригова сосредоточенность на искаженности природы человека, на «чудовищном»: «Трудно жить на свете порой / Так пхнешь в сердцах кошку ногой // А рядом девочка заплачет горько, / а ее мать работает в Парке культуры и отдыха имени Горького / Где одна посетительница знала сестру генерала Брусилова жены / Вот и выходит, что ты виновник Первой мировой войны» (СТ: 67). «Банальность как проекция истины на плоскость»<sup>2035</sup> окрашивает и рассуждения на столь же значимую тему свободы: «Только вымоешь посуду / Глядь – уж новая лежит / Уж какая тут свобода / Тут до старости б дожить» (СТ: 130).

Вместе с тем даже двойная кодировка текста представляется Пригову недостаточной; убежденность в том, что «нет ничего более декоративного, чем искренний и страдающий поэт» (СТ: 206), вынуждает его сделать следующий шаг. Художественная система стабилизируется за счет манифестации свободы в игровой практике. «Ощущение стояния

<sup>2032</sup> Пригов Д.А. Исчисления и установления: Стратификационные и конвертационные тексты. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – С. 5.

<sup>2033</sup> Пригов Д.А. Советские тексты. 1979-1984. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1997. – С. 63. (далее – «СТ»).

<sup>2034</sup> Эпштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. – М.: Высш. шк., 2006. – С. 337.

<sup>2035</sup> Айзенберг М. Вместо предисловия // Личное дело №: Литературно-художественный альманах. – М.: В/О «Союзтеатр», 1991. – С. 11.

над пропастью, которую надо быстро чем-то закидать»<sup>2036</sup>, приводит к созданию «поэтики плеоназма», в которой одна и та же идея снова и снова репрезентируется на уровне сюжета («паттерны»), авторского образа («имиджи»), жанра («банальные рассуждения» и др.). Текст строится на варьировании некоего принципа, что призвано рельефно выявить его изначальную ограниченность: «Я устал уже на первой строчке / первого четверостишья» (II, 50).

Эта же логика, с некоторыми поправками, реализуется и в перформансах Пригова 1980-1990-х гг. Акция в системе возможных вариантов самопрезентации художника интерпретируется поэтом как случай, когда «мерцание» высказывания между полюсами «сонорности, графичности и виртуальной области смысла» позволяет выявить «промысловость» (исчерпанность) возможностей традиционного текста. «Риск быть нераспознанным культурой в качестве художника» оправдан возможностью зафиксировать ситуацию смыслового «истончения текста», когда «поведение художника, не апеллирующее ни к какой подпирающей визуальности», само становится «основным содержанием» творческого акта<sup>2037</sup>. Очевидно, что текст в этой связи оказывается только материалом для пластических трансформаций.

В «Русско-немецком реквиеме» (Эссен, 2000)<sup>2038</sup> тематизируется выхолощенность культурной коммуникации, в перформансе на открытии выставки «Мистически корректно» (Берлин, 1997) ставится под вопрос представление о «невыразимости» русского<sup>2039</sup>, опыт публичного чтения «37-ой азбуки» (Штутгарт, 1993) ориентирован на эффект шаманского действия, в котором словесный ряд десемантизируется, сводится к одной-двум лексемам, задающим нужный вектор восприятия<sup>2040</sup>.

В перформансной практике Пригова, как справедливо было отмечено, «акцент на сонорной ... стороне поэзии, разложение семантических блоков на фонемы, шумы меняли оптику восприятия читаемых текстов <...> выявляя абсурдность и случайность устоявшихся представлений о высоком»<sup>2041</sup>. Вместе с тем, как показывают и приведенные примеры, и примеры, подобные «медиаопере» «Россия», редукция «пафосного» в высказывании отнюдь не означала редукции самого высказывания. Для Пригова «его собственная живая интонация была ... важна не менее самого текста, и если в музыке она терялась <...> сам текст утрачивал если не все, то

<sup>2036</sup> Цит. по: Липовецкий М. Как честный человек. Дмитрий Александрович Пригов.

URL: <http://magazines.russ.ru/znania/1999/3lipoveck-pr.html> (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>2037</sup> Пригов Д.А. Скажи мне, как ты различаешь друзей, и я скажу, кто ты.

URL: [http://glukhomania.ncca-kaningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=29](http://glukhomania.ncca-kaningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=29) (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>2038</sup> Документация перформанса:

URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1083> (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>2039</sup> Документация перформанса:

URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1082> (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>2040</sup> Документация перформанса:

URL: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=1081> (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>2041</sup> Альчук А. Саунд-поэзия Дмитрия Александровича Пригова в контексте его глобального проекта // Пригов Д.А. Граждане, не забывайте, пожалуйста! Работы на бумаге, инсталляция, книга, перформанс, опера и декламация. М.: Москов. центр совр. иск-ва, 2008. – С. 110.

очень многое»<sup>2042</sup>. В этом смысле последним, «субмедиальным» планом содержания приговского перформанса оказывалось телесное присутствие художника, позволявшее акцентировать голос как «пограничный феномен между телом и языком, между соматикой и семантикой»<sup>2043</sup>.

«Перформансная» переориентация поэтического высказывания, ставшая весьма отчетливой уже в 1970-1980-е гг., оказалась вполне соотносима с общей переориентацией «другого» искусства на «жестовые» и «акционистские» практики, получившие особенно широкое распространение на рубеже 1980-1990-х.<sup>2044</sup> В новом контексте перформанс оказался наиболее ярким воплощением *артистического*, традиционно воспринимаемого как способность создавать «самоценно-чувственное пространство», вызывая неожиданное эмоциональное воздействие<sup>2045</sup>.

Осознаваемый как способность к импровизационному творчеству, как готовность «режиссировать» зрительское впечатление, артистизм в современном искусстве наиболее отчетливо проступает в *жесте*, представляющем собой «сконденсированное выражение игрового начала»<sup>2046</sup>. Художественный жест, составляющий сердцевину «искусства действия», предполагает умение оперировать отмеченными социальными знаками; он ориентирован на «работу ... с атмосферой», «со следами исчезающей ауры» события<sup>2047</sup>. В этом качестве жест – свидетельство смещения акцента с вербального на кинесическое, перехода от рефлексивного видения события к интуитивно-целостному. Результатом этого, как отмечала Ю. Кристева, оказывается смена типа семиозиса, когда культура переориентируется с *репрезентации* на *указание*: «жест есть не столько готовое, наличное сообщение, сколько процесс его выработки»; это «не репрезентация, но деятельность, предшествующая репрезентированному ... сообщению»<sup>2048</sup>.

Последнее соображение оказало заметное воздействие на теоретическое осмысление перформанса. Так, согласно Е. Бобринской, перформанс есть реакция на тотальную связь смыслов в культуре: «В привычном пространстве готовых смыслов, в котором взгляд и сознание скользят ... по поверхности окружающего, все значимое и ценное в котором заранее задано, <...> “пустые” смысловые зоны перформансов прочитываются как останки автоматизма»<sup>2049</sup>. Перформанс, включающий действие одновре-

---

<sup>2042</sup> Юсупова И. «Только мой» Пригов.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/us24.html> (дата обращения: 4.07.2012).

<sup>2043</sup> Хэнсен С. Поэтический перформанс: письмо и голос // Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940-2007): Сб. статей и материалов. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 456.

<sup>2044</sup> См. в этой связи обширную антологию: Российский акционизм: 1990-2000. – М.: WAM, 2007.

<sup>2045</sup> Кривцун О.А. Предисловие // Феномен артистизма в современном искусстве. – М.: Индрик, 2008. – С. 7-8.

<sup>2046</sup> Маньковская Н. Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены // Феномен артистизма в современном искусстве. – М.: Индрик, 2008. – С. 471.

<sup>2047</sup> Буров А.М. Жест художника как фигура социального символизма // Там же, С. 495.

<sup>2048</sup> Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? // Кристева Ю. Избранные труды. Разрушение поэтики. – М.: Российская полит. энциклопедия, 2004. – С. 116.

<sup>2049</sup> Бобринская Е. Восстановленный интервал // Абалакова Н., Жигалов А. Тотарт: русская рулетка. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 210-211.

менно и в бытовой, и в художественный контекст, оказывается феноменом, «не читаемым» для стороннего взгляда; он раскрывается только для участника, вовлеченного в игровое поле: «Применение многообразных семантических средств <...> создает информационную перенасыщенность сообщения», следствием чего оказывается принципиальная невозможность «однозначной расшифровки»<sup>2050</sup>.

*Иррациональность* перформативного действия неотделима от его акцентированной *чувственности*. Перформанс в этой связи нередко трактуют как реакцию на перепроизводство знаковости, как возможность выйти из мира фикции в пространство переживания. Как замечает В. Савчук, «точка зрения – точка утверждения и развертывания идеальной проекции, доступной прямому взгляду и просмотру, – уступает сегодня по всему полю культуры *точке переживания, точке прикосновения, точке испытания*»<sup>2051</sup>. Перформанс ориентирован на возвращение культуре остроты восприятия, на помещение зрителя в ситуацию «первораны», убеждающей субъекта в его бытии: «Все советское искусство так было засушено идеологами, <...> что художник был намертво отрезан от пластики. Перформансы выполняли функцию возвращения искусству чувственности»<sup>2052</sup>.

Чувственность художественного жеста в полной мере ощутима только тогда, когда он ничем не опосредован, в этой связи на первый план выходит такое качество перформанса, как *ситуативность*. В коммуникативном плане, как отмечает Э. Коркия, перформанс – это акт общения, «не опосредованного произведением», а тем самым отождествляющего код и сообщение, контекст и контакт<sup>2053</sup>. Выступая средством «самособирания» субъекта, перформанс характеризуется принципиальной деструкцией «вещности» в искусстве. Процесс самоосознания, организуемый вокруг художественного жеста, оказывается изъят из отношений эквивалентности и, следовательно, противопоставлен экспансии опредмечивания: «Искусства нет, есть творчество: непрерывное производство идей, по отношению к которому отдельное произведение есть лишь одна из возможных инкарнаций»<sup>2054</sup>.

Перечисленные признаки делают перформанс явлением, «выпадающим» из всех «готовых» типологизирующих схем, из любой классической морфологии искусства. «Перформанс всегда был формой выражения неартикулированного художественного жеста»<sup>2055</sup>, и это обстоятельство позво-

---

<sup>2050</sup> Летов С. Аудиальный перформанс «Коллективных действий»  
URL: [http://www.letov.ru/conceptualism/audio-performance\\_KD.html](http://www.letov.ru/conceptualism/audio-performance_KD.html) (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2051</sup> Савчук В. Что исполняет перформанс? // Феномен артистизма в современном искусстве. – М.: Индрик, 2008. – С. 498.

<sup>2052</sup> Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. – М.: Ad Marginem, 2004. – С. 46.

<sup>2053</sup> Коркия Э. Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна: Автореф. дис. ... канд. социол. наук. – Москва, 2005. – С. 9.

<sup>2054</sup> Деготь Е. Московский коммунистический концептуализм // Московский концептуализм. – М.: Изд-во WAM, 2005. – С. 13.

<sup>2055</sup> Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. – М.: Ad Marginem, 2004. – С. 44.

ляет говорить лишь о приближениях его к устоявшимся видам и жанрам. Такое промежуточное состояние имеет два аспекта. С одной стороны, перформанс – это «все не: не ритуал, не танец, не пантомима ... и т.д.»<sup>2056</sup>. С другой стороны, именно в силу этого перформанс представляет собой «интермедия», в котором «граница является объединяющим началом – призванная разделять, она создает коллаж прежде несоединимых видов художественной и социальной деятельности»<sup>2057</sup>. В этом двунаправленном движении можно выделить определенные полюса притяжения, набор которых обусловлен онтологией перформанса как *телесной* практики.

Одним из очевидных полюсов такого рода является *ритуал*. Перформанс есть телесно артикулированный смысл, и в этом качестве он априори встроен в ситуацию отделения значимого от незначимого. Архетипическим первообразом смыслонаделения как акта, создающего структурированную реальность, является ритуал. Он вводит в мир священное, обнаруживая «в однородном и бесконечном пространстве <...> абсолютную точку отсчета»; при этом «иерофания», созидание знаковости, оказывается равноценна сотворению мира<sup>2058</sup>. Закономерно, что в ряде контекстов «искусство действия» обнаруживает «последовательную линию на первичное, архетипическое»<sup>2059</sup> «наглядно демонстрирует изоморфные мифу структурные принципы»<sup>2060</sup>. Универсальным признаком игрового погружения в ритуальное действие оказывается форсированная эмоциональность. Поскольку же «эмоции, создаваемые магическими действиями, не разряжаются в самих этих действиях», мобилизуя участников действия на решение практических задач<sup>2061</sup>, перформанс, ориентированный на ритуал, обнаруживает схожий «антикатартический» заряд.

Перформансное действие, чтобы быть отделенным от сферы обыденного, нередко включает в себе элемент, связанный с острым переживанием «невозможности» совершающегося. В этом отношении можно говорить о *трюковом* характере отдельных художественных жестов. Трюк в его классическом определении – это «реальное преодоление физического препятствия»; зримое «разрешение задания, которое лежит вне обычного круга представлений»<sup>2062</sup>. Акцентирование трюкового начала служит утверждению эстетической «рамки», недвусмысленно связывая с перформансом только то, что превосходит границы разумения. «Трюковой» перформанс вписывается в этом смысле в широкий процесс модернистской «реабилитации» цирка, связанный с вниманием к зрелищным формам культуры: «художественная картина мира, создаваемая средст-

<sup>2056</sup> Савчук В. Что исполняет перформанс? – С. 506.

<sup>2057</sup> Каткова М.В. Искусство действия. Перформанс – художественное явление второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000. – С. 3.

<sup>2058</sup> Элиаде М. Избранные сочинения. – М.: Ладомир, 2000. – С. 260-262.

<sup>2059</sup> Бобринская Е. Тотарт Натальи Абалаковой и Анатолия Жигалова. Перформансы // Абалакова Н., Жигалов А. Тотарт: русская рулетка. – М.: Ad Marginem, 1998. – С. 70.

<sup>2060</sup> Летов С. Скрытый мир Андрея Монастырского (аудиальная сторона акции «Выстрел»). – <http://www.letov.ru/conceptualism/malakut.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2061</sup> Коллингвуд Р.Дж. Принципы искусства. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 73.

<sup>2062</sup> Кузнецов Е. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы. – М.-Л.: Academia, 1931. – С. 314.

вами современного цирка, <...> определяется установкой на демонстрацию необычного, редкого, исключительного»<sup>2063</sup>.

Нередко рассматриваемый как искусство жеста, перформанс типологически тяготеет к *пантомиме*, в основе которой лежит обобщенное и стилизованное действие: «Добрая старая пантомима то и дело взрывается ... нестарым хепенингом, <...> прошедшим через опыт сегодняшней дискотеки и вернувшимся в театр»<sup>2064</sup>. Разумеется, театрално-пантомимическая составляющая не выражает в полной мере эстетической сути перформанса, но она утверждает дистанцию по отношению к внеакционной сфере, делая художественный жест не тождественным бытовому. В этом смысле перформансная жестикуляция, как и перформанс в целом, оказывается явлением пограничным, тяготеющим, с одной стороны, к аллегорической пантомиме<sup>2065</sup>, а с другой – выходящим в область «профанной» кинесики, чуждой жестовым языкам ритуального vs. театрального происхождения<sup>2066</sup>.

В той мере, в какой всякий перформанс возникает в перцептивном пространстве, выстраивающемся вокруг тела художника, он испытывает определенное тяготение и к *бодиарту*. В «искусстве действия» тело – такой же объект манипуляций, что и окружающая перформера предметная среда; специфика состоит лишь в том, что это очень условный «объект» – способный опосредовать всякое действие. В силу этого тело в перформансе «рассматривается как некий герменевтический образ»<sup>2067</sup>, как загадка, допускающая бесконечное множество интерпретаций. Бодиарт, традиционно соотносимый с проблемой выбора социальной роли<sup>2068</sup>, выступает, как правило, формой телесного моделирования идентичности. Перформанс развивает эту идею, расширяя спектр изобразительных возможностей: «Делая внутреннюю форму внешней, – замечает В. Савчук, – перформанс собирает человека и дает ему механизм самоидентификации»<sup>2069</sup>. Во всех случаях такого рода телесность оказывается сферой освоения «травматического» опыта, лично значимого и опосредующего творческий акт.

Выступая в роли интермедиа, перформанс в актуальном искусстве 1980-1990-х приобрел статус универсальной смыслопорождающей модели. Этому в немалой мере способствовала не только описанная выше жанровая полиморфность, но и такие признаки перформанса, как *трансгрессивность* и *непредопределенность*. Искусство действия никогда не стремилось к замыканию в игровом пространстве, тяготея,

<sup>2063</sup> Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. – М.: Наука, 2006. – С. 307.

<sup>2064</sup> Рутберг И. Г. Искусство пантомимы. Пантомима как форма театра. – М., 1989. – С. 5.

<sup>2065</sup> Рутберг И.Г., Указ. соч., С. 20-24.

<sup>2066</sup> См.: Крейдлин Г. Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики (методология, теоретические идеи и некоторые результаты) // Тело в русской культуре. Сб. статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 23-24.

<sup>2067</sup> Келли М. Пересматривая модернистскую критику // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 194.

<sup>2068</sup> Липпард Л. Боль и радость рождения заново: европейский и американский женский боди-арт // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970-2000. – М.: РОССПЭН, 2005. – С. 74.

<sup>2069</sup> Савчук В. Конверсия искусства.

URL: [http://anropology.ru/texts/savchuk/artconn\\_03.html](http://anropology.ru/texts/savchuk/artconn_03.html) (дата обращения: 5.07.2012).

скорее, к балансированию на его грани. Размытость начала и конца восполняется в перформансе трансгрессивным жестом, вылазкой в сферу «запретного». Всякая акция предполагает зазор между сценарием и осуществлением; семиотическое пространство подвижно и не предопределено априори. Момент импровизации или форс-мажора рассматривается как значимый, приближающий к «расширенному» сознанию. Оба указанных аспекта акцентируют «выход в жизнь» как элемент художественного жеста. Акция состоятельна лишь тогда, когда в ней присутствует неразрывная связь с «профанным». Это обстоятельство, как неоднократно отмечалось, было очень важно для формирования эстетики «другой» культуры в целом. Закономерно, что и в эссе о поэзии 1980-1990-х гг. перформанс неоднократно становится предметом анализа.

В числе попыток такого рода особое место принадлежит эссе Вс. Некрасова, принимавшего участие в акциях «Коллективных действий» и хорошо знакомого с практикой «Тотарт». Для поэта акционистские эксперименты оказываются основанием для размышлений об условиях расширения эстетического. Перформанс, полагает поэт, иллюстрирует диалектику универсального «языка» и лично окрашенной «речи»; акция, подобно поэтическому высказыванию, есть «текст как ситуация, а ситуацию не прочтывают – в нее входят»<sup>2070</sup>. Перформанс демонстрирует связь высказывания с актом бытия, с эффектом «присутствия». Вместе с тем он инициирует рефлексию художника, вынуждая его переопределять «рамки» искусства. Акция – предельная реализация концептуального отношения к искусству и в этом качестве может быть интересна как опыт «преодоления» языка, попытка «защититься от речи ... ее опытом»<sup>2071</sup>.

Близкое направление размышлений характеризует и статьи М. Айзенберга, посвященные поздней концептуалистской практике. Айзенберг, как и Некрасов, рассматривает проблематику перформативности в контексте «ухода от материала». Материал «навязывает художнику свои проблемы», и последний, в попытке утвердить свою свободу, предпринимает радикальную попытку «обогнать оформление». В искусстве возникает коллизия эстетического «качества, существующего вне пластических категорий, то есть как бы лишённого возможности себя продемонстрировать»<sup>2072</sup>. Положительная сторона этой ситуации состоит в эффекте победы над материалом, отрицательная – в скрытом за комментарием «неверии в реальность текста», в «возможность его неидеологического прочтения». Литературные экзерсисы «Медицинской герменевтики» оцениваются Айзенбергом отстраненно, как свидетельство того, что в чистом виде концептуальная практика означает «отсутствие художественного результата». Вместе с тем ее оценка отнюдь не является негативной. Поэт указывает, что «идеологическая спекуляция» – лишь издержка

---

<sup>2070</sup> Некрасов Вс. Концепт как авангард авангарда // Абалакова Н., Жигалов А. Тотарт: русская рулетка. – М.: Ad Marginem, 1998. – С.59.

<sup>2071</sup> Там же, С. 67.

<sup>2072</sup> Айзенберг М. Взгляд на свободного художника.

URL: <http://www.vavilon.ru/texts/aizenberg/aizenberg6-19.html> (дата обращения: 5.07.2012).

художественного поиска, более существенными результатами которого являются смена базовых координат, «достижение собственно художественного результата неконвенциональными средствами»<sup>2073</sup>.

Попытка осмыслить перформанс не только структурно, но и эстетически, найти в нем моменты, значимые и для вполне традиционного понимания поэтического, совпали в 1980-1990-е с расширением круга перформеров и с утратой очевидной связи между «искусством действия» и концептуалистской художественной практикой. Исходной посылкой для поисков здесь оказывается не столько бумажное, сколько жестовое – убежденность в том, что «текст, предназначенный “для чтения глазом”, умер»<sup>2074</sup> и, следовательно, нужно искать новые формы бытования слова.

Так, на иных, нежели в концептуализме, основаниях, выстраивалась поэтика «векторных» и «жестовых» стихов Ры Никоновой, а также ее «стихов с предметами». В ее художественной практике возможность перформативного оформления высказывания почти полностью вытесняет содержательность: «есть текст или нет, все равно»; «и то и другое интересно и может существовать в пределах данной формы»<sup>2075</sup>. Текст для поэта – это только материал для разноплановых трансформаций, которые возникают «в динамичном соотношении между еще не структурированным, конструированным и деконструированным»<sup>2076</sup>. В творчестве Никоновой подобная художественная практика мотивировалась идеей «замещения слова», перехода к восприятию текста как «кинетической скульптуры», которой «можно свободно манипулировать», принимая «векторные траектории» высказывания за «мизансцены для рук чтеца»<sup>2077</sup>.

Указывая на необходимость активного вовлечения в практику публичных чтений «игровой (акционной) стороны исполнения»<sup>2078</sup>, Никонова уточняет, что ее в «акции» интересует прежде всего «сплошная массаконструкция броуновского характера»<sup>2079</sup>, непредопределенность эстетического результата. О характере эстетического поиска дает определенное представление «Программа выступления трансфуристов» в «Клубе-81». Акционное начало здесь ориентировано на оперирование текстами как предметами («Плюй и поцелуй»: «поэма-перформанс, состоящая из перебирания пестрых картинок с буквами: гласные буквозвуки автор произносит, целует и складывает, а согласные произносит, оплевывает и швыряет на пол»), на вытеснение текста («Ритм опасности»: «отбивая ритм стихом – палкой по металлической абстрактно-вакуумной картине, автор поет вокальные упражнения»), на развоплощение поля эстетического («Подарок слушателю»: «вокальная модуляция, переходящая в нестерпимый

<sup>2073</sup> Там же.

<sup>2074</sup> Тумольский А. Событие поэтического «из-речения», или Размышления очевидца // *Russian Literature*. – 2005. – Vol. LVII. – P. 453.

<sup>2075</sup> Никонова Ры. Страница – это платформа // *Поэтика исканий, или Поиск поэтики*. – М., 2004. – С. 399.

<sup>2076</sup> Гриве Ш. Ры Никонова: поэзия между «пустой» страницей и воплощающимся текстом // *Поэтика исканий, или Поиск поэтики*. – М., 2004. – С. 392.

<sup>2077</sup> Никонова Ры. Вектор вакуума // *Новое литературное обозрение*. – 1993. – №3. – С. 249.

<sup>2078</sup> Никонова Ры. Полифония в фонетической поэзии // *Транспонанс*. – 1984. – №23. – С. 6.

<sup>2079</sup> Хроника // *Транспонанс*. – 1981. – №9. – С. 100.



визг»)<sup>2080</sup>. Редукция слова при этом оказывается программной. Как явствует из пояснений С.Сигей, «только сплав стихотворной и действенной частей дает стих-перформанс», а это в полной мере достигается лишь тогда, когда «действие *замещает* словесно-стихотворную часть»<sup>2081</sup>.

В интерпретации Н. Байтова, основателя «Клуба литературного перформанса», «художественное действие с текстами» рассматривается как феномен более широкий, нежели собственно перформансная практика. «Исполнение текста и различные виды театрализации этого исполнения» встраиваются в контекст, в котором «самостоятельной эстетической задачей» могут быть и «комментирование», и «толкование», и «критика текстов»<sup>2082</sup>. Обоснованием для такой расширенной интерпретации перформанса у Байтова оказывается специфически им переосмысленная идея *ready made*.

Как указывает поэт, эпоха концептуализма обострила исконно присущую поэзии связь с внеэстетическим бытованием слова. В изменившихся условиях «основная смысловая нагрузка ложится на присвоение вещи новым автором и на сам измененный пафос авторства, творческого акта»; эффект новизны вызван тем, что «автор не создает вещь, а выбирает из множества готовых», освобождая ее «от утилитарного ореола»<sup>2083</sup>. Практика эта сугубо «жестовая» – но при этом скорее типологически, чем генетически, близкая «искусству действия». Закономерно, что в эссе и комментариях Н. Байтова к проектам «Клуба» «перформанс» приобретает несвойственные ему качества: повторяемость («Японская киноактриса», «Кротовая нора» и др.), значительную временную протяженность («Чтение в метро»), встроенность в серию акций («Лесная библиотека»), объемное текстовое сопровождение («Биографическое собрание»)<sup>2084</sup>.

Изменения жанра – при всей его аморфности – очевидным образом совпали с концом «другой» культуры. Поиск радикально иной, нежели книжная, формы бытования слова в «догутенберговскую» эпоху перестал быть актуальным. В новой ситуации логика взаимодействия с публикой требовала более привычных форм проявления «артистического». Первостепенное значение здесь приобрела аутентичность *интонации* как интерпретативный ключ: «Сегодня, – отмечал Д. Кузьмин, характеризуя систему литературных салонов и клубов 1990-х, – устная презентация литературного текста, прежде всего – авторское чтение, становится наиболее важной и значимой. И в самом деле: постмодерн, пафос которого – произвольность интерпретации,

---

<sup>2080</sup> Программа выступления трансфуристов в Клубе-81 // Транспонанс. – 1985. – №29 (без пагинации).

<sup>2081</sup> Сигей С. Стих-перформанс: пояснение // Транспонанс. – 1985. – №29 (без пагинации).

<sup>2082</sup> Байтов Н., Литвак С. Клуб литературного перформанса.

URL: <http://www.vavilon.ru/lit/office/perform.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2083</sup> Байтов Н. Ready-made как литературная стратегия.

URL: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/BYTOV/statji/6.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2084</sup> Описание некоторых проектов можно найти на странице Зверевского центра современного искусства:

URL: <http://www.zverevcenter.ru/literature/> (дата обращения: 5.07.2012).

вызывает обратную реакцию – желание узнать, как сам автор интерпретирует свой текст; самая простая и доступная возможность здесь – услышать авторское чтение»<sup>2085</sup>.

Существенно, что эволюция клубной жизни выявила к рубежу 1990-2000-х отчетливое расслоение интенций и возможных режимов диалога. Обнаружилось несводимое различие между клубом как «замкнутым на себя профессиональным сообществом» и клубом как средой, предполагающей «непосредственный контакт со сторонней публикой»<sup>2086</sup>. Второй случай имел особенно важное значение, поскольку предполагал создание новых форм самопрезентации писателя в поле управляемой, искусственно генерируемой интимности. В эпоху, когда «встреча homo scribens и homo legens стала явлением обыкновенным и привычным», «желание сделать литературу ближе к народу, – отмечает Ю. Качалкина, – привело к размыванию границ между ... литературой и другими областями масово-культурной жизни»<sup>2087</sup>.

Закономерно, что в дискуссиях 2000-х гг., ретроспективно обозначивших суть «жестового» инобытия искусства, были акцентированы прежде всего те стороны, которые проявляли «имиджевую», «самостроительную» основу образа художника. Перформанс представляется «вплетенным в повседневную жизнь художника»<sup>2088</sup>, лично окрашенным, связанным с «жестом» как формой самохарактеристики, «поиском аутентики»<sup>2089</sup>. Эта «аутентика» была призвана погрузить зрителя в точку взаимоперехода «логоса» и «жеста», смыслового и телесного: «Стихотворение – “содержание” <...> во время выступления, репрезентации происходит как бы возвращение в форму», в точку «опыта-переживания, experience»<sup>2090</sup>. Неслучайно в новом контексте в перформансе акцентируется не зримость, а осязаемость действия: «Аудиовизуальная информация клиширует и форматирует наше сознание <...> Анемия зрителей прогрессирует <...> акционисту приходится воздействовать <...> через тактильные, обонятельные, осязательные и т.п. каналы восприятия»<sup>2091</sup>. «Жест» в этой связи репрезентирует «становление телесности текста, партитуры его энергий»<sup>2092</sup>.

Логика подобного становления, как показала практика, обнаружила двойную адресованность. С одной стороны, в «жестовых» практиках возобладала ориентация на развлечение публики, на эффектную внешнюю подачу текста; этот путь был реализован в слэм-движении, где текст был включен в

---

<sup>2085</sup> Кузьмин Д. Литературная жизнь: клубы и салоны.

URL: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/1/kuz098-p.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2086</sup> [Кузьмин Д.] Хроника литературной жизни. [2002. Февраль.]

URL: <http://www.vavilon.ru/lit/feb02.html#2002-1> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2087</sup> Качалкина Ю. Опыт глобальной имитации (физиологический очерк) // Арион. – 2006. – № 1. – С. 76, 82.

<sup>2088</sup> Хлобыстин А. Не пили сук... // Параллелошар. – 2008. – №3. – С. 73.

<sup>2089</sup> Фанайлова Е. Жесты // РЕЦ. – 2008. – № 52. – С. 16.

<sup>2090</sup> Бараш А. Жест – попытка понимания // РЕЦ. – 2008. – № 52. – С. 8.

<sup>2091</sup> Савчук В. Что исполняет перформанс? // Параллелошар. – 2008. – №3. – С. 57.

<sup>2092</sup> Соловьев С. [Логос и жест] // РЕЦ. – 2008. – № 52. – С. 13.

смысловое поле «культурного радикализма», «панка», «анархии» и пр.<sup>2093</sup>. С другой стороны, выявилась возможность конвертации «жеста» в социально значимую и совершающуюся в политически заряженном поле «акцию». Прагматика «литературного перформанса» или «перформанса литераторов»<sup>2094</sup> тем самым оказалась радикально изменена: решение эстетических проблем средствами «жеста» отступило на второй план перед стремлением завоевать одобрение массового зрителя или достичь акцией – в «новой социальной поэзии» – широкого общественного резонанса.

«Новая социальная поэзия» – родовое обозначение целого ряда художественных практик 2000-х, представляющих собой продолжение некоторых тенденций позднего концептуализма, обосновавшего возможность трактовки «гражданской социокультурной позиции» как «жанровой цитаты»<sup>2095</sup>. Примечательным образом во всех попытках отразить этот феномен неизменно обнажается его условная природа. Более всего это проявляется в стремлении «определить себя в рамках (мета)социального пространства» с помощью «ролевой трансформации лирического “я”»<sup>2096</sup>. Как справедливо было отмечено, «новая гражданская лирика формируется через отказ от прежней парадигмы прямого отклика, прямого отражения», а как следствие – и через отказ от предъявления поэта как ответственного субъекта речи. «Антириторический» характер социального высказывания, исключенного «из сферы отношений власти и борьбы за власть»<sup>2097</sup>, оказывается, тем самым, во многом фикцией, порожденной тем, что «в условиях посткапитализма становятся максимально востребованы культурные репрезентации труда, овеванные революционной героикой»<sup>2098</sup>.

Двойственность предпосылок «новой социальной поэзии» наиболее наглядно обозначена в публикациях альманаха «Транслит» (П. Арсеньев, К. Чухров и др.) и работах авторов, входящих в Лабораторию Поэтического Акционизма (П. Арсеньев, Р. Осминкин, Д. Гатина). Важнейшими категориальными единицами, принятыми в автоописании авторов «Транслита», являются категории власти, дискурса, медиа и субъектности, истолкованные с учетом опыта разных леворадикальных концепций. При этом содержательное наполнение этих понятий нередко оказывается довольно далеко от марксистской традиции, даже широко трактуемой.

Точкой отсчета в попытке выйти за рамки тематических, жанровых и др. запретов, «за границы изящной словесности»<sup>2099</sup> оказывается опыт

<sup>2093</sup> Улянов А. SLAM! Теория и практика поэтической революции. – Киев: Издат. дом «Чили», 2007. – С. 30, 55.

<sup>2094</sup> Морозова Л. Десять тезисов о литературном перформансе.

URL: <http://www.openspace.ru/art/projects/88/details/31371/> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2095</sup> Амелин М. [и др.] Поэзия и гражданственность.

URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/10/konfer.html>

<sup>2096</sup> Давыдов Д. Политизация и послание [Рец. на кн.: Очиров А. Ластика: Стихотворения. М., 2008]. –

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/dd30.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2097</sup> И.К. От редактора.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/91/re12.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2098</sup> Голышко-Вольфсон Д. Несвоевременные заметки о статусе литературного труда // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 8. – СПб., 2010. – С. 28.

<sup>2099</sup> Ранчин А. Транслит: альманах. Вып. 1-6/7. – СПб., 2005-2010. –

рефлексии над понятием власти. Власть в интерпретации П. Арсеньева предстает не столько механизмом социального принуждения, сколько формой манипулирования дискурсом – «семиотической практикой», которая «заключается <...> во внимании к дискурсивному конструированию идентичностей»<sup>2100</sup> и утверждает «контроль над процессами означивания»<sup>2101</sup>. В этой связи на первый план выдвигается проблема исследования связи власти и дискурса, которая мотивирует появление фукианской категории «дискурсивная формация», закрепляющей представление о семиотическом характере социальных ролей. Субъектность рассматривается как производная от дискурсивных процедур, и это заставляет предположить, что «текст и бытие в равной мере конститутивны» для сознания», что сознание определяется не столько бытием, сколько вбирающей его в себя «медиативной позицией»<sup>2102</sup>.

Тем самым пути возможного социального низвержения властных механизмов сводятся к методам нарушения заданного порядка смысло- и субъектопорождения. На уровне автора отказ от связки «дискурс» / «власть» задан «существованием автора в качестве “точки уклонения”, клинамена, в напряжении вокруг которого ... очерчиваются контуры социальной судьбы»<sup>2103</sup>, на уровне реципиента этот отказ запрограммирован моделью «этической рецепции» / «подрывного прочтения»<sup>2104</sup>, при котором текст освобожден от интерпретативной заданности. Формой достижения этого оказывается активное вторжение поэзии в ту область, где происходит перераспределение ценностных значений – в область медийного производства.

«Побег из тюрьмы языка» предполагает выход за рамки ситуации, в которой литература предстает как замкнутое в себе «поле игры произвольных различий»<sup>2105</sup>. Задача прогрессивного искусства – не «взлом конвенций», а «радикальная прагматика высказывания», поиск поля «прямого действия», возникновение которого сводит на нет конкурентные отношения внутри артистической среды. Достижение этих целей неотделимо от «прогресса инструментальной базы»<sup>2106</sup>. Реинтерпретируя теорию медиа, П. Арсеньев говорит о необходимости переосмысления «производственных техник»: «задача ... художника должна заключаться в том, чтобы <...> революционизировать медиа, приводя, тем самым, к трансформации производственных отношений»<sup>2107</sup>.

---

URL: <http://www.nlobooks.ru/rus/magazines/nlo/196/2194/2234> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2100</sup> Арсеньев П. Литература факта как последняя попытка назвать вещи своими именами // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 6/7. – СПб., 2010. – С. 44.

<sup>2101</sup> Арсеньев П. Бюрократия кода // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 4. – СПб., 2008. – С. 40.

<sup>2102</sup> Арсеньев П. Средисловие. План побега из тюрьмы языка и его дефиниции // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 3. – СПб., 2007. – С. 37.

<sup>2103</sup> Там же, С. 36.

<sup>2104</sup> Арсеньев П. Бюрократия кода // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 4. – СПб., 2008. – С. 40-41.

<sup>2105</sup> Там же, С. 30.

<sup>2106</sup> Там же, С. 40, 32.

<sup>2107</sup> Арсеньев П. Литература факта как последняя попытка назвать вещи своими именами // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 6/7. – СПб., 2010. – С. 46.

Закономерным образом завершающим звеном в концепции «новой социальной поэзии» «Транслита» оказываются попытки обосновать ее перформативный характер, насущность трансформации слова в элемент публичной политической акции. «Функциональная поэтика», прагматически ориентированная на «революционизирование» социума, исходит из сознательно принимаемой предпосылки, что «всякое художественное высказывание <...> можно рассматривать как производящее событие, т.е. перформативное»<sup>2108</sup>. Организация акции вокруг слова оказывается тем самым лишь раскрытием изначально заложенных внутри него миропреобразующих возможностей, «трансгрессивных», нарушающих границы дозволенного.

Основанием для объединения акции и поэзии, как замечает Р. Осминкин, оказывается, прежде всего, свойственный и одному, и другому явлению «разрыв темпоральности», выводящий реальность «из индифферентного модуса существования»<sup>2109</sup>. П. Арсеньев указывает на еще один пункт пересечения – соотнесение «устройства медиума» и «императива самодемонстрации» через категорию «концепта». «Действенный метод критики» социальных практик предстает тем самым как действие, в котором «оглашаются и разыгрываются» разнообразные «дискурсивные априори», «уличаются» различные «концептуальные метафоры»<sup>2110</sup>. Изначально заложенная в поэзии потребность в «становлении сознания невещественным», в «оставлении вещей позади»<sup>2111</sup> находит в искусстве акции свое предельное выражение, а «культурно-критицистская» установка «новой гражданственности» завершается в «разотчуждении повседневности»<sup>2112</sup>.

Поиски такого рода, при всем их стремлении радикализировать эффект присутствия, оказались вписаны в контекст, который накладывает существенные ограничения на саму возможность его появления – в контекст возрастающей роли разнообразных *медиа*.

В культурной ситуации, сложившейся к началу 2000-х гг. и вызванной изменением форм литературной жизни, структуры литературного поля, иерархической организации его институтов, все большее значение приобретает взаимодействие словесности с медийным пространством. Масс-медийная культура отчетливо «проблематизирует сложившиеся, казалося, границы и фундаментальные отношения между печатным и изобразительным <...>, между письменным и устным», понуждая участ-

---

<sup>2108</sup> Арсеньев П., Огурцов С. Я говорю, следовательно (?), ты существуешь // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 5. – СПб., 2009. – С.49.

<sup>2109</sup> Осминкин Р. О понятии поэтического акционизма.

URL: <http://poetryactionism.wordpress.com> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2110</sup> Арсеньев П. Концептуальный активизм, или Уличать метафоры в существовании.

URL: <http://poetryactionism.wordpress.com> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2111</sup> Чухров К. Передвижной театр коммуниста // Транслит: литературно-критический альманах. Вып. 5. – СПб., 2009. – С. 15-17.

<sup>2112</sup> Арсеньев П., Гатина Д., Осминкин Р. Поэзия принадлежит всем, либо ее не существует вообще. –

URL: <http://poetryactionism.wordpress.com> (дата обращения: 5.07.2012).

ников литературного процесса «заново продумать утвердившиеся понятия ... печатных коммуникаций»<sup>2113</sup>.

Закономерным образом в современных гуманитарных исследованиях все отчетливее звучит мысль, что «prima philosophia» наших дней – это медиа-философия, ибо сегодня «действительность в основе своей – в бытии сущего – становится потоком информации, главными носителями которой являются электронные и цифровые медиа»<sup>2114</sup>. Медиа из посредника становится объемлющим человека пространством, и это коренным образом трансформирует все устоявшиеся формы коммуникации, в том числе литературной.

Следует заметить, что переустройство коммуникативного поля отнюдь не было событием одномоментным; почву для него подготовили масштабные перемены, связанные с отменой цензуры и «де-этатизацией» литературы. Как известно, в России «интернет появился одновременно с падением советской империи» и, среди других новаций, принес с собой замену «педагогика распределения» на «педагогика обмена»<sup>2115</sup>. Либерализация и медиализация, таким образом, были взаимосвязанными и обусловливающими друг друга процессами: «Замена относительно стабильного, контролируемого государством порядка привела к “столпотворению голосов”»<sup>2116</sup>.

В «неофициальной культуре» оперирование техникой, в том числе в практике документирования перформансов, носило «прикладное, инструментальное значение», было призвано увести от медиальности к «новым текстовым и понятийным пространствам»<sup>2117</sup>. В этом смысле «медиализация» литературы во второй половине 1990-х – начале 2000-х гг. являла собой «запаздывающее» освоение «модерной» культуры, ориентация которой на «всеобщую значимость» важнейших социальных смыслов «требовала всеобщей же их распространенности», а значит, апелляции к технике как «принципу и процессу смысловой рационализации»<sup>2118</sup>, утверждающему универсальность реакций и оценок.

На протяжении 2000-х логика взаимодействия литературы с медийным пространством разворачивалась в соответствии с тезисом о том, что «содержанием одного медиа является другое медиа» (М. Маклюэн). «Перформативные» игры оказались инкорпорированы в иные формы бытова-

---

<sup>2113</sup> Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/dubin-pr.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2114</sup> Савчук В. Медиа-философия: формирование дисциплины // Медиа-философия. Основные проблемы и понятия. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. – С. 7.

<sup>2115</sup> Лейбов Р. Интернет и проблемы гуманитарного образования. –

URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/4/leib.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2116</sup> Janecek J. The new Russian avant-gardes: postmodern poetry and multimedia in the late soviet and early postsoviet period.

URL: [http://umanitoba.ca/libraries/units/archives/media/Lecture\\_VII\\_\\_\\_Janecek.pdf](http://umanitoba.ca/libraries/units/archives/media/Lecture_VII___Janecek.pdf) (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2117</sup> Хэнсгнен С., Монастырский А. О значении медиа в документации КД // Поездки за город. 6-11. – Вологда, 2009. – С. 146.

<sup>2118</sup> Дубин Б. Другая история: культура как система производства.

URL: [http://magazines.russ.ru/oz/2005/4/2005\\_4\\_2.html](http://magazines.russ.ru/oz/2005/4/2005_4_2.html) (дата обращения: 5.07.2012).

ния литературы, в частности, в интернет-пространство, в практику создания поэтических саунд-треков, в разнообразные эксперименты с видео. Текст как таковой, сохранив за собой статус безусловного семантического центра, оказался вплетен в логику разнообразных медийных средств, что неизбежным образом оказывало на него обратное влияние. При этом, как показало развитие событий, влияние это не ограничилось проникновением в текст поверхностных признаков перехода к медийной эре<sup>2119</sup>, но привело к перестройке самого строя поэтического мышления.

Параметры этой перестройки были определены несколькими родовыми характеристиками медиа. Одной из них является диалектика «*присутствия в отсутствии*». Всякое медиа, «маркируя разрыв субъекта и объекта», одновременно есть «форма опосредованного соприкосновения» с событием, которое подлежит транслированию<sup>2120</sup>. Мир медиа в этой связи – это мир мнимого погружения в бытие, к которому в действительности невозможно прикоснуться – это «face-to-face коммуникация вопреки удаленности друг от друга адресантов и адресатов»<sup>2121</sup>. В коммуникативной перспективе это преимущество, позволяющее адресанту, в частности, произвольно моделировать «режим раскрытия личной информации»<sup>2122</sup>, корректируя или «отменяя» по своему желанию содержание сообщения.

Другой, не менее существенной, характеристикой медиальности является *соединение опыта удовольствия и опыта понимания*. Медиа «феноменизируют» реальность; в созданном ими пространстве «репрезентация» не означает переход от чувственного к лежащему “за ним смыслу”, а предоставляет возможность проявиться смыслу из самого чувственного воплощения<sup>2123</sup>. В этой связи традиционное противопоставление интеллигентного и сенситивного полюсов перестает работать; «специфика ... клиповой эстетики» как конденсированного выражения медийности «состоит в том, что она позволяет разделить два процесса соучастия, а именно, отделить соучастие в мышлении от соучастия в удовольствии»<sup>2124</sup>, однако там, где есть разделение, есть и синтез.

Наконец, медиа позволяют по-новому взглянуть на проблему гипертекста, рассмотреть в нем не только модель многослойной структуризации информации, но модель *многослойной чувствительности*. Видео, формируя «истерический» модус проживания реальности, при котором символический план травматично расогласован с зиянием реального»<sup>2125</sup>, самой

<sup>2119</sup> Суховой Д. Круги компьютерного рая // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 62. – С. 212-241.

<sup>2120</sup> Савчук В. Медиа-философия: формирование дисциплины // Медиа-философия. Основные проблемы и понятия. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. – С. 13.

<sup>2121</sup> Смирнов И.П. Видеорял: Историческая семантика кино. – СПб.: Петрополис, 2009. – С. 13.

<sup>2122</sup> Соколов М. Онлайн-дневник, теории виртуальной идентичности и режимы раскрытия персональной информации // Личность и межличностное взаимодействие в сети Internet. Блоги: новая реальность. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. – С. 9-39.

<sup>2123</sup> Вульф К. Антропология: История, культура, философия. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. – С. 156.

<sup>2124</sup> Исаков А.Н. Эстетика клипа в кинематографе

URL: <http://anthropology.ru/ru/projects/media/seminars/20020522/cinema.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2125</sup> Гольинко-Вольфсон Д. Социальная и психоаналитическая функция клипа

своей логикой указывает на определяющую роль неизобразимого. Визуальный хаос маркирует не разрушение субъектности, а вторжение бесконечного; форма, которая разрушает саму себя, тем самым «выводит человека за его пределы»<sup>2126</sup>. Новое «партиципированное бытие», которое возникает в результате, допускает взаимное опосредование медиа и дискурса: «Media и дискурсы дополняют друг друга таким образом, что в первых субъект расширяет свой “презентизм”, тогда как во вторых абстрагируется от себя»<sup>2127</sup>.

Резюмируя эти соображения, можно сделать вывод о том, что вмешательство медиа в художественные процессы, прежде всего, сказывается на соотношении восприятия и воображения. Если в классической модернистской интерпретации (Ж.-П. Сартр) это были исключающие друг друга типы сознания, то в новейшем контексте это, скорее, типы, опосредующие друг друга. Наиболее очевидным выражением этого процесса стало медиаискусство, в котором границы реального и воображаемого, внешнего и внутреннего спутаны, а субъект предстает не как самоценная величина, а как «разомкнутая субстанция, связанная с циркуляцией, переработкой и передачей информационных потоков»<sup>2128</sup>.

Появление в рамках «новой цифровой культуры» «невиданных изображений и несслыханных звуков, новых визуальных и акустических миров»<sup>2129</sup> оказало заметное влияние и на бытование литературных произведений: как уже было неоднократно отмечено, интермедиальность в литературе 2000-х «реализуется в разнообразных формах художественного синтеза: начиная с репрезентации языка других видов искусства и заканчивая переработкой в литературном тексте форматов e-mail-переписки, блогов, чатов, twitter и sms сообщений»<sup>2130</sup>. В мировом контексте начиная с середины 1990-х гг. активно говорят о возникновении нового художественного феномена – *медиапоэзии*. Э. Кац объясняет его появление «конвергенцией медиа» и «повсеместной доступностью широкополосных сетей»<sup>2131</sup>; Э. Вос связывает с ним «вариабельность, флуктуацию и темпоральность» поэтического текста, который более не рассматривается как нечто, предсуществующее акту коммуникации<sup>2132</sup>. В России наиболее значимыми полюсами

---

URL: <http://anthropology.ru/ru/projects/media/seminars/20020522/socpsy.html> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2126</sup> Никонова С.Б. Трагический герой модерна и кризис постмодернистского искусства.

URL: <http://aesthetics.phylosophy.ru/index/itemid=67> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2127</sup> Смирнов И.П. Указ. соч., С. 28.

<sup>2128</sup> Деникин А.А. Американское и европейское видеоискусство 1960-2005: Автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2008. – С. 9.

<sup>2129</sup> Вайбель П. Переписывая миры. Искусство и способность к действию // 4 Московская биеннале современного искусства. Переписывая миры: Каталог. [Основной проект]. – М.: Центр дизайна Artplay, ЦУМ, Art Foundation, 2011. – С. 27.

<sup>2130</sup> Сидорова А.Г. Коммуникативные стратегии и культурные практики в поле литературы. – Барнаул, 2009. – С. 18.

<sup>2131</sup> Кац Е. Introduction // *Media Poetry: An International Antology*. – Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007. – P. 7.

<sup>2132</sup> Vos E. *Media Poetry – Theories and Strategies* // *Media Poetry: An International Antology*. – Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007. – P. 203.



«медиализации» словесности стали опыты эстетической «апроприации» литературой *аудио* и *видео* форматов.

В российском пространстве *видеопозэзия* как особый жанр впервые была представлена в мультимедийном альманахе рижской группы «Орбита» (2005). После этого в Москве состоялся первый фестиваль видеопозэзии «Зря» (8-11 июня 2007), а в рамках Московского поэтического биеннале прошли первые показы видеоработ (24-26 октября 2007). Годом позже прошли второй фестиваль «Зря» (14 июня 2008) и Красноярская ярмарка книжной культуры (6 ноября 2008), обозначившие полноценное вхождение нового жанра в медийное пространство. 10 декабря 2008 г. в московском клубе «СинеФантом» состоялся вечер, посвященный разработке «морфологии жанра». 23 ноября 2009 г. в Москве в рамках мероприятий очередного поэтического биеннале прошел фестиваль видеопозэзии «Пятая нога», 17-19 декабря – показы видеоработ на пермском фестивале поэзии «СловоNova», а 19 декабря – на петербургском фестивале медиапозэзии «Вентилятор».

В дальнейшем оформление жанра и расширение области его бытования продолжились<sup>2133</sup>. В современном контексте видеопозэзия существует скорее как «идея, чем как наличная данность» (Д. Кузмин), однако ее связь с поисками медийных «форм и форматов» бытования текста (А. Родионов) делает ее важной областью современного интерсемиотического синтеза<sup>2134</sup>. Поиски этого синтеза оказываются сопряжены с целым рядом трудностей как рецептивного, так и жанрового порядка.

Рецептивные трудности заданы конкуренцией вербального и визуального кодов, пребывающих в динамическом взаимодействии, и сводятся к нескольким проблемам. Первая – совмещение разных модусов рецепции: «Визуальные формы, – замечает С. Лангер, – линии, цвета, пропорции и т.д. – точно так же способны к артикуляции, то есть сложному сочетанию, как и слова <...> коренное отличие состоит в том, что визуальные формы недискурсивны. Они представляют свои составляющие не последовательно, а одновременно»<sup>2135</sup>.

Этот дисбаланс линейности и нелинейности видео как сообщения осложняется традиционным для всех экранных искусств указанием на то, что язык движущихся изображений не предсуществует тексту: «Единицы киноязыка, – указывает В. Соколов вслед за другими специалистами по семиотике кино, – формируются в фильме (в “речи”), они не существуют до “речи” как словарный состав в естественном языке. “Членение” на единицы происходит в восприятии зрителя на базе его “родного языка”», как-то является «социокультурный тезаурус»<sup>2136</sup>.

<sup>2133</sup> См. об этом, в частности: Троепольская Е. Родионов А. Алхимический жанр. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2012/3/tr.html> (дата обращения: 5.07.2012); Давыдов Д. Видеопозэзия как феномен и как разнообразие практик // Гвидеон. – 2011. – №1. – С. 117-121.

<sup>2134</sup> См., в частности, важную работу: Melo e Castro E.M. Videopoetry // Media Poetry: An International Anthology. – Chicago: Intellect Books, The University of Chicago Press, 2007. – P. 175-184.

<sup>2135</sup> Лангер С. Философия в новом ключе. – М.: Республика, 2000. – С. 85.

<sup>2136</sup> Соколов С.В. Киноведение как наука. – М.: НИИ Киноискусства, 2008. – С. 45.

Третья значимая проблема, обусловленная присутствием в синтетическом произведении поэтического и визуального, – разнонаправленность работы восприятия: если, как писал Б. Эйхенбаум, «кинозритель находится в условиях восприятия, обратных процессу чтения: от предмета, от видимого движения – к его осмыслению, к построению внутренней речи»<sup>2137</sup>, то зритель поэтического видеоролика вынужден совмещать принципы кинорецепции и рецепции текста.

Не менее существенны сложности, заданные пребыванием видеопоззии на стыке разных жанров и видов искусства. С одной стороны, можно отметить заложенный внутрь экранной составляющей видеопоззии конфликтный заряд, связанный с напряжением между повествовательной и клиповой формами организации изображения. Видео, как известно, характеризуется принципиально «некинематографической» трактовкой времени: оно работает в «непрерывном времени», что не исключает возможности наложения различных «временных или пространственных фрагментов» и разнонаправленного манипулирования ими<sup>2138</sup> и сводит на нет любую нарративность.

С другой стороны, вербальная составляющая видеопоззии также оказывается «растождествленной», поскольку в контексте видеоролика соотносится и с мелодекламаторской или саунд-артной линией реализации замысла, и с линией визуальной поэзии, областью каллиграфического vs. типографского эксперимента. Очевидно, что художественный инструментарий в одном и другом случае неодинаков: автор видео акцентирует или эффект присутствия, связанный с метафизическими коннотациями «голоса» поэта, или эффект слова как зримой формы.

Закономерным образом проблема классификации форм видеопоззии сводится к определению путей выхода из обозначенных затруднений. В этой связи представляет определенный интерес типология вариантов взаимодействия вербального и визуального в произведении экранного искусства, намеченная Ю. Арабовым: «Мне известны несколько моделей, которые призваны как-то скрасить зияющую пропасть между изображением и словом. 1. Слово, поясняющее или объясняющее действие. 2. Слово орнаментальное. 3. Слово как контрапункт к изображению. 4. Метафизическое и философское слово. 5. Слово-реприза или слово-аттракцион. 6. Слово-титр»<sup>2139</sup>. Очевидным образом поясняющее слово и слово-орнамент в принципе не могут стать основой видеокomпозиции: в первом случае ввиду дублирующей роли слова, во втором – ввиду его необязательности. Остается четыре варианта, каждому из которых соответствует некоторое количество образчиков жанра.

Одна из наиболее продуктивных моделей синтеза – использование слова-титра, превращающее типографику в значимую составляющую изо-

---

<sup>2137</sup> Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино». – СПб., 2001. – С. 19.

<sup>2138</sup> Траунсенд К. Видео как современное художественное средство: расцвет видеоарта, 1965-1980-е годы // Джеуза А. История российского видеоарта. Т.1. – Москва, 2007. – С. 11.

<sup>2139</sup> Арабов Ю. Кинематограф и теория восприятия: учебное пособие. – М.: ВГИК, 2003. – С. 18.

бражения. В этом случае возникающий на глазах зрителя текст синхронизируется с чтением, а ассоциативный ореол шрифта, размер кегля, координация элементов текста позволяют передавать интонационные нюансы. Наиболее последовательное воплощение этого принципа – ролик В. Рыжкова «Дзверы, замкнены на ключы»; в том же ряду находятся видеопозиция «Поцелуи» М. Чаплин, работы Э.Кулемина «Бормотень» и А. Толкачевой «Вчера я подумал». Близка к опытам такого рода и работа А. Онуфриенко «Хню» на текст Ю. Гордона.

Второе направление синтеза, акцентирующее звуковой элемент высказывания, – слово-реприза. В этом случае основу эстетического эффекта составляет парадоксальный смысловой ход в читаемом стихотворении, который резко меняет параметры восприятия видеоряда, «ломает» зрительское ожидание. Показательный образец такого рода – видео В. Смоляра «Ремонт» на текст А. Штыпеля и его же работа «Черная Простыня» на стихи М. Галиной. Подобный принцип построения видео свойствен и целому ряду работ, созданных на стихи А. Чемоданова.

Метафизическое слово и слово-контрапункт образуют единую, связанную отношениями взаимного опосредования линию развития видеопозии. Для нее характерна взаимная отчужденность видео и звучащего текста vs. «точный» характер их совпадения – в ассоциативном или образном решении ролика. Существенную роль в этой связи играет музыка, которая устанавливает эстетическую дистанцию между текстом и видео, а также монтажное переупорядочение временного потока, позволяющее «расподобить» визуальный ряд. Наиболее значимыми образчиками жанра этого рода являются работы Ф.Кудряшова «Кукушка» на стихи М. Амелина, Д. Мишина «Когда я похож на рекламный щит» на стихи А. Тиматкова, «Немногих слов на лентах языка» Д.Браницкого на стихи Г. Шульпякова.

Видеопозия – это не просто соположение текста и видео, но поиск разноплановых параллелей между ними, выстроить которые удастся не всегда. В этой связи создатели «поэтических видеороликов» нередко используют средства, которые призваны компенсировать «несоединенность» слова и изображения. Прежде всего, это, разумеется, *аттракционный жест*, т.е. отчетливо провокативное содержание изображения, строящееся на принципах гэгга. Зритель подвергается массивному воздействию, в котором внешний «эстрадный» эффект вытесняет текст, подменяя эстетическое развлекательным. На первый план выступает комедийная авторская маска (видео В. Горохова «Вы мне подмигнули»).

Наряду с этим принципом, видео может активно использовать эффект *визуального гротеска*, когда режиссер, стремясь создать зримый эквивалент текста, предельно заостряет его экспрессию (видео В. Елифанцева «Умри, лиса» на стихи А. Витухновской). Зрительный ряд в случаях такого рода фактически «отменяет» текст, делая его лишь отправной точкой режиссерского поиска. Тот же эффект возникает и тогда, когда видео организуется по *«орнаментальному» принципу*, превращая текст в подчиненный компонент изображения. В этом случае стихотворение либо урезается в объеме и сводится к роли титров (видео О.Елагина «Бабочка» на стихи И.

Бродского), либо оказывается фактически нечитаемым из-за монтажного ритма (видео В. Черкасова «Гропспорт» на стихи Э. Кулемина).

Баланс текста и изображения, помимо перечисленных случаев, нарушается и тогда, когда режиссерским ориентиром оказывается *натурализм как визуальная стратегия*. Эффект выхода в «сырую» реальность, определяемый использованием ручной камеры, запечатлением «неигрового» действия, отказом от реквизита и пр., в действительности лишь развоплощает форму, подчеркивая ее связь с широкой сферой любительского видео. В кадре оказываются «натурщики», вся задача которых сводится к тому, чтобы продемонстрировать самотождественность, и даже наложение разных визуальных рядов не может скорректировать впечатление обедненности зрелища (А. Ушаков, «Спина»).

Вместе с тем факт присутствия многочисленных просчетов в творческой практике современных медиа-художников, пытающихся работать с видеопоззией, еще не свидетельствует о бесперспективности творческого поиска. У видеопоззии есть, по крайней мере, три неоспоримых преимущества: она соединяет расходящиеся сферы культуры (книжно-словесную и масс-медийную), сплавляет разные типы чувствительности (аудиотактильный и визуальный), соединяет разные стороны восприятия (удовольствие и познание). Отчасти близкие задачи, как показывает анализ, решает и еще одно значимое направление интермедialного синтеза – *саунд-поззия*, также сегодня существующая в большей степени как возможность.

В мировом контексте *«звуковая поэзия»* – при самом широком наполнении термина – хорошо вписана в авангардную традицию с ее опытами до десемантизации текста<sup>2140</sup>. М. Пэрлофф, выявляя предпосылки нового явления, говорит о том, что «разлом между звуком и языком» оказывается частным случаем ревизии романтической модели лирики с ее фиксированностью на субъекте, и поэтический саунд-арт – это попытка создать «текст, который «выдвигает на первый план элементы, отличные от референциально-коммуникативных»<sup>2141</sup>. Понятый как «оппозиция значению», звук становится «воплощением логики поэтического»<sup>2142</sup>; в этой связи «звуковая поэзия» предстает как исследование «границы вразумительности», ставящее «под сомнение традиционные различия между звуком и речью, звуком и музыкой, звуком и шумом»<sup>2143</sup>.

В российском контексте этапным событием, вписавшим эксперименты в этой области в ряд общемировых трендов, стала обширная антология теоретических материалов, положенная в основу спецпроекта Калининградского центра современного искусства<sup>2144</sup>.

<sup>2140</sup> См., в частности, представительную антологию: Close Listening: Poetry and the Performed Word. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1998.

<sup>2141</sup> Perloff M., Dworkin C. Introduction: The Sound of Poetry / The Poetry of Sound // The Sound of Poetry / The Poetry of Sound. – Chicago, The University of Chicago Press, 2009. – P. 10.

<sup>2142</sup> Там же.

<sup>2143</sup> Perloff N. Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective // The Sound of Poetry / The Poetry of Sound. – Chicago, The University of Chicago Press, 2009. – P. 97-98.

<sup>2144</sup> Сайт «Глухомания»:

Как показывает анализ художественных деклараций, «звуковая поэзия» рассматривается как опыт, позволяющий «освободить» высказывание от привязки к «готовому» тексту. Здесь «поэзия сворачивает с семантической магистрали» и превращается в «тексто-звуковую композицию»<sup>2145</sup>, где «странице уже не принадлежит исключительное право носителя поэтической публикации»<sup>2146</sup> и где ее место занимает «произведение-комплекс, в котором звук предьявлен» в «игре / со-участии»<sup>2147</sup>.

Важные пояснения в этой связи дает Д. Булатов, инициатор создания антологии и поэт. В его интерпретации «саунд-поэзия» – это «результат широкомасштабной экспансии средств массовой коммуникации», имеющей своим следствием превращение «читателя» в «пользователя». Пересечение аудиального и семантического рядов в «саунд-поэзии» приводит к двойному результату. С одной стороны, «саунд-поэзия» позволяет взглянуть на текст как на «интермедиаальную форму, композицию которой создают темп и ритм звучаний», с другой – она дает возможность увидеть в нем опыт использования «палитры электронных возможностей производства, переработки и представления звука»<sup>2148</sup>.

В поэзии 1990-х и 2000-х гг. примеров взаимодействия поэзии с медиаальной средой, которые бы завершились значимым художественным результатом, сравнительно немного. Среди авторских практик, для которых диалог такого рода принципиален, можно назвать прежде всего П. Жагуна, активно разрабатывающего область текстового и аудиального синтеза, и О. Пашенко, для которого, скорее, важен опыт транспонирования в текст современной визуальной культуры.

Поэтическая практика П. Жагуна также напрямую связана с областью интермедиаального эксперимента, но здесь ведущим началом оказывается звук, воздействие электронной музыки. Сам поэт в одном из своих программных заявлений прямо указывал на то, что «в сфере пластических и визуальных исследований художники все чаще обращаются к взаимодействию с техническими достижениями»; при этом для него наиболее очевидным результатом этого взаимодействия оказывается смена «тотально упорядоченных конструкций» «вариабельными, алеаторическими»<sup>2149</sup>.

---

URL: <http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/> (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2145</sup> Хульберг Т. От «Птиц в Швеции» в «Мистери Смиу в Родезии».

URL: [http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=14](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=14) (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2146</sup> Бобийо Ж.-П. Сонорная поэзия: взгляд из Франции.

URL: [http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=16](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=16) (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2147</sup> Денкер К.П. Sound Poetry goes Radio.

URL: [http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=12](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=12) (дата обращения: 5.07.2012).

<sup>2148</sup> Булатов Д. При-говор и по-слушание.

URL: [http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr\\_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=1](http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=1) (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>2149</sup> Жагун П. Оцифрованный сад, или Несколько слов в защиту реки // Алая буква скорости. – СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2009. – С. 189-190.

Взгляд на текст как на «ритмофоническую конструкцию», в которой слово одновременно включено «во множество сочетаний», в плоскости интермедиа наиболее полно оказался воплощен в проекте «Поэтроника» (2008-2012), где чтение, накладываясь на электронное сопровождение, «разнимает» текст на независимые друг от друга синтагмы. Опыт разнопланового перенесения этого «деконструктивного» принципа в собственно поэтику текста воплощен в книге «Carte blanche» (2010)<sup>2150</sup>.

Парадоксы «генеративной поэзии» позволяют исследователям представлять разные акценты. Д. Ларионов отмечает, что «абсурдистские приемы» придают текстам П. Жагуна «герменевтическую свободу», выявляют в них зоны, «*принципиально свободные от инерции восприятия*»<sup>2151</sup>. К. Корчагин указывает, что эта свобода создает «поэтику *ловушки*», когда «фрагменты галлюцинаторного нарратива» складываются в картину почти исключительно «за счет читательской тяги к системности»<sup>2152</sup>. Обращение к текстам позволяет отчасти скорректировать эти оценки.

Распадение единого текстового пространства, связанное с «подвешиванием» связности – как синтаксической, так и смысловой, – в текстах «Carte blanche» и в самом деле играет заметную роль. Отказываясь от расстановки акцентов, поэт создает тексты, в которых выделение синтагм носит гипотетический характер, а немотивированность семантических сближений заставляет допустить пустоту референции, отсутствие корреляции текста и реальности.

Вместе с тем эффект «машинного» текста, продукта чистой алеаторики, в книге срабатывает не всегда. Жагун исследует пределы деконструкции, обозначает грани, за которыми высказывание перестает существовать как семантическое целое. Это абсурдность соотнесения предмета и его свойства («овечий мустанг», «вальяжные сардины» (17)), нарушение грамматического и смыслового согласования («сенека похрустывать яблоко снега» (8)), совмещение позиций перечисления и приложения («вальтер вознесся раскатистый травник» (13)).

Однако интенциям, разрывающим текст, в книге противостоят механизмы, призванные разрыв предотвратить. Жагун много экспериментирует с трансформациями метонимических связей, используя такие ресурсы, как перенос свойства с одного предмета на другой («глиняный мед» (25): горшок → мед), замену свойства смежным свойством («мышинный фетр» (40): серый → мышинный), рокировку причин и следствий («настурция влаги» (27): влага → настурция).

В результате текст оказывается формой, балансирующей между структурой и бесструктурностью, обнаруживающей чередование зон осмысленности и семантической «непрозрачности»: «речь-

---

<sup>2150</sup> Жагун П. Carte blanche. – М.: Арго-риск, Книжное обозрение, 2010. (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>2151</sup> Ларионов Д. Принципиально свободный стих.  
URL: <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2011-4/larionov-o-zhagune/> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>2152</sup> Корчагин К. Ритм и число.  
URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/kk33.html> (дата обращения: 22.08.2012).

можжевательник несмело хранить / исподлобья коня опрокинув небесную / сваю конструкция тушь» (15). При этом на одном полюсе оказываются произведения, в которых целое разъято на «нестыкуемые» фрагменты, лишённые любой ассоциативной связи («опиши целлюлоза кондрат / симфонический палец лучом / обнадежить ревнивых танкистов / парилка под шапкой» (16), а на другом – тексты с гипертрофией метонимических отношений («то что вписано в книгу слепца /<...>/ поймавшего ветер / отцовской шапкой из меха бродячей / собаки знающей лунный язык» (37)).

В значительном числе случаев текст в книге «Carte blanche» сохраняется как целое за счет слов, «сгущающих» семантические пересечения и тем самым программирующих вероятные ассоциативные ряды. Типологически здесь возможны несколько вариантов.

Один из них – *«тезаурусный» текст*, в котором отсутствие привычного лирического сюжета компенсируется наличием нескольких ассоциативных парадигм, накладывающихся друг на друга:

изотоп порождения вихреобразного  
слова стекляшка <пронзительно>  
лодочник стерео раковин

йод обработан резиной вагоном вращая  
судьбу искажения глиняный мед  
вызревает раскатами роя (25).

В приведенном примере таких «тезаурусных» парадигм можно выделить по меньшей мере пять: «емкость» («стекляшка» – «раковина» – «глиняный»), «становление» («порождение» – «вызревание» – «судьба»), «звук» («слово» – «стерео» – «раскаты»), «море» («лодочник» – «раковина» – «йод»), «движение» («вихреобразный» – «искажение» – «вращая»).

Другой полюс – *текст «синтагмированный»*, разделенный на отдельные связные блоки, между которыми, однако, не удается выстроить какие-либо очевидные отношения:

неоформленный скрип перемена  
начисто выбелен родственный шар  
означаемых сетью лица перекрестись  
<...>  
запотевший стеклом мыльных сумерек  
веник дубовый горшок

со звездой доньшко сна под водой (201).

Так, вполне очевидный описательный ряд финала («мыло» – «веник» – «дубовый горшок») никак не связан с абстрактным шифром начала текста («сеть означаемых»).

«Крушение слова на странице расторгнутых связей» (48) допускает и еще один вариант текста: *текст с «мерцающими» связями*. В этом случае текст может быть прочитан и как перечень случайных образов, и как ряд семантических эквивалентов с элементом сюжета:

голограмма песка сотрапезник  
молчание дерева биотехнолог

входи островерхий палач тонко  
вогнутый смерч Достоевский

оплакал фагот (19).

В приведенном стихотворении, в частности, может быть обозначена гипотетическая линия «катастрофы» («смерч») с «апокалиптическим» финалом («палач»). Отсутствие синтаксических указаний позволяет в этот контекст на правах серии отождествлений вписать словоформы «палач», «смерч», «Достоевский». При этом наличие не соотнесенных с этой серией элементов («голограмма песка», «сотрапезник», «биотехнолог») делает эту реконструкцию только предположительной. Варибельность подобных конструкций – прямое следствие интермедийного по своему происхождению «паузирования». В текстах П. Жагуна «быстротечная пауза длится вечность» (45). Именно с ней связывается «бикфордова темень» (48) семантических сдвигов, «растресканный антрацит слов» (210). Воздействие аудиальных медиатем самым сказывается на самых разных уровнях, захватывая и образную, и речевую, и смысловую стороны текста.

Поэтическая практика О. Пашенко, и, прежде всего, его книга «Искусство ухода за мертвецами» («ИУЗМ») (2009)<sup>2153</sup>, – яркий пример интермедийного синтеза. Эта книга – семантический центр сложного целого, включающего также аудиопроект и сайт<sup>2154</sup>. Немаловажно и то, что и само издание – классический пример «книги художника», где текстовый и фотографический ряды многократно «рифмуются», обнаруживая «точные» метонимические и метафорические схождения.

«ИУЗМ» Пашенко – фокус его художественных интересов, наиболее полная репрезентация того круга идей, который объединяет разные стороны его творческого «я». В исследовании медиальных аспектов книги особый интерес представляет факт транспонирования мышления дизайнера в мышление поэта; анализ фактуры образа, который, очевидно, может иметь не только словесное воплощение.

Книга «ИУЗМ» – показательный пример неравновесных отношений между готовой идеей и образной пластикой. Текст балансирует между декларацией и образом, при этом и сюжет, и поэтика книги отражают постоянное смещение акцента то на одно, то на другое. Концептуальный фон

<sup>2153</sup> Пашенко О., Вишневская Я. Искусство ухода за мертвецами. – М., 2009. – 96 с. (далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках).

<sup>2154</sup> Сайт: [www.iuzm.ru](http://www.iuzm.ru) (дата обращения: 22.08.2012).



книги – «активное проникновение в православную доктрину, понимаемую через призму визионерского “ню-эйджа”»<sup>2155</sup>.

Расшифровать эту формулу можно, сославшись на эссе и интервью Пашенко. Как замечает художник, ему близки истолкование современного искусства как своего рода «аскетической практики, состоящей в сознательном запрете на те или иные изобразительные средства», и взгляд на «художество как усвоение факта смертности и ситуации умирания»<sup>2156</sup>. В этой связи дизайн получает закономерную соотнесенность с «disigno interio», «боговдохновенной идеей», с тотальной проблематизацией личного опыта. Поскольку же «выход за свои границы невозможен без их разрушения»<sup>2157</sup>, работа художника оказывается во многом «работой с ужасом», нацеленной на «скелетирование означаемого»<sup>2158</sup>.

«Искусство ухода за мертвецами» – попытка наметить аспекты этой программы средствами поэзии. В опыте этого рода определяющее значение имеет выбор координат. Пашенко обозначает три важнейшие: это осмысление умирания как личного и как родового опыта, построение феноменологии до- и посмертного бытия, интерпретация смерти как выхода в трансцендентное и как продолжения земного существования.

Точкой отсчета в разворачивании сюжета книги оказывается болезнь, истолковываемая в христианской традиции как испытание, призванное привести к духовному очищению<sup>2159</sup>. «Плохой фен-шуй» не компенсируется «тетрациклином в тетрациклетницах» (47): «я полимеризировался от ужаса» (59), «я трезв как сцкло» (63). «Смертный страх черен как линдтовский шоколад эквадор» (69), и он провоцирует переоценку ценностей: «Не хочу, чтоб эта была моя жизнь <...> я слишком хорош для нее» (5). «Одышлив, шорох и портвеен» (61), герой оказывается один на один с переживанием собственной несостоятельности: «сил-моих-нет как лирический повод, / обесмысленность как объект осмысления, / бессилье, болезнь, бесплодие / как фонетические ситуации на букву бэ» (45). «Простейшая радость: все зачеркнуть», «получать удовольствие от сгустившейся материальности мира» (9) имеет свою цену, и состоит она в необратимом разрыве с прошлым. «Имярек Отцович» сжигает «постыдные воспоминания» (67), расстается с дьяволической «психонавтикой» (43) «русского метафизического подполья» (49).

Пребывание в состоянии перехода мотивирует поиск «знаков» иного бытия (11), но это знаки «нечитабельны»; «Совокупность Всех Обстоя-

<sup>2155</sup> Корчагин К. Русская книга мертвых.

URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/102/ko20.html> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>2156</sup> Пашенко О. Работа с ужасом.

URL: <http://bangbangstudio.ru/shooters/loveandsqualor> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>2157</sup> Пашенко О. Совлечься риз дизайнерских.

URL: <http://f26.ru/txt/unclothe/> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>2158</sup> Пашенко О. Плохие картинки.

URL: <http://olegraschenko.livejournal.com/tag/глитч> (дата обращения: 22.08.2012).

<sup>2159</sup> Faryno J. Чем и зачем писатели болеют и печат своих персонажей? // *Studia litteraria polono-slavica*. – 2001. – 6. *Morbus, medicamentum et sanus—Choroba, lek i zdrowie*. – Warszawa, 2001. – P. 487.

тельств» опознается как смерть только апостериори (41). «Светлый ад, эрос и агапэ» как скрытая подкладка вещей делает естественным отождествление смерти и воскрешения: «в костяных и мясных кубукулах – / жужжит и пустует», «мухи <...> покидают офис, / на их место – пчелы и бабочки» (79). Отсылка к образу бабочки-души позволяет интерпретировать умирание как «энтомологическое» описание нового «биоценоза» (27).

Смерть-апокалипсис присутствует в книге «ИУЗМ» как предвосхищаемое событие («парни, мы все подохнем / и встретимся во гробех. / вспыхнет шарахнет жажнет / и я увижу вас всех» (19)) и как событие, уже пережитое («и тишина, хоть выколи барабанную перепонку, / и хочется заорать, но это было бы крайне нетонко» (37)). Она рисуется как наказание за неверие («Некоторый человек, умерев, / попадает в пустую комнату, / где нет ничего, кроме надписи на стене: / “ты бессмертен”» (55)) и как награда, освобождающая от тягот плотского бытия («Я стараюсь относиться / <...> / к смерти как к тому облегчению, / которое испытываешь, когда снимаешь <...> / неудобные башмаки» (83)).

В посмертном бытии ставится акцент на личной потерянности («И откуда вокруг столько космоса? / Куда подевали весь воздух и свет, / куда спрятали время?» (73)) и соборной радости неопитов («Мы так воодушевлены, что светимся, / даже свитер надеваем не через голову, / а через сердце» (85)). «Очень от смерти противная горечь на языке» (93), но она и раскрепощает, обнаруживая условность всех параметров самоидентификации («Я ствол какого-то дерева, бел и гол, / полуобозначен. Какие у меня были листья, имя, плоды, какой пол?» (С. 91)).

«Эгрегорёк» с «вопросами» (73) одновременно оказывается в разных смысловых рядах; более того, в книге во многом совпадают или обмениваются признаками топосы рая и ада: «из могильного белого ада / в черный рай шли мы в сером дыму» (21). «Ярость и контрастность, кривое новое» (67) ускользают от любых готовых определений; герой теряется в «периапокалиптическом мире survival hotdog» (71), оказывается сражен «пневмой в стволе пневматического ружья» (75). «Искусство ухода за мертвецами» связано не только с «переменной ума», но и с переменной чувственности. Один из сквозных мотивов книги Пашенко – возможность «многое видеть в необычных ракурсах» (7), «слышать странные звуки, созерцать необычные образы» (31), проникать в «измерения видимые и невидимые» (35).

Поэтика таких «проникновений» предполагает вполне определенную трансформацию вещей. Важно отметить, что в тексте Пашенко она порождена не словесной семантикой, а, скорее, видением художника, для которого слово – только инструмент. Важнейшая посылка построения образности – «анатомическое» видение, предполагающее совлечение «плоти» вещей, проникновение за поверхность видимого. Жизнь в «лабиринтах, установленных человеческими остовами» (85), и самих людей приучает видеть «причудливо переплетенные мышечные жгуты, армированные черепом и костями» (89). Совлечение телесной «бастурмы» открывает «безглазый череп» на «стебле костяном, увитый проводами, диким виноградом» (9).

Мир, представший как плод, внутри которого «косточка: сердце» (71), делает принципиальным для Пашенко контраст сумрака вещей и их огненного нутра: «Круглый мясной мешок / <...> / расцветает, раскрывается, как очищенный апельсин. / <...> / Здравствуй, все огненное!» (79). «Сверкалочка», скрытая в недрах вещей, позволяет выявить еще одно качество видения: контраст четко очерченной линии и цветового пятна: «и глазами я видел отлично /то, как жив и красив / в слюдяной скорлупе, в эпицентре яичном / бьется анимированный гиф» (21).

Важно и другое: гротесковое смещение пропорций, наделение предметов не свойственными им пластическими качествами. В мире, где «соленьи интенсивно переговариваются на енохианском» (35), живое и искусственное, предметное и непредметное перестают быть антиномиями; здесь возможен и «заводной апельсин в виде сердца златого» с «говорящим тюльпаном внутри» (21), и «тополиный виннипук», запускающий «огненную лапу» в дупло «костяного ясеня» (7).

«Вращающийся в сердце логос трехгранный» (35) акцентирует еще одну компоненту видения – остроту детали. «Экспонированность» в апокалипсическом снегу (35), в «вечности талой» (87) не ослабляет зрения, но, напротив, делает его жадным к приметам инобытия, будь то «человекоукладочный джаггернаут» (39), «дотлевающая одежда» явившегося в иной мир (37) или «оскаленный негатив леса» (35). Средоточием подобного «инакомерного» видения оказывается «жуткое» – будь то «колыханье оборванных трубок, шипенье» и брызги крови человека, «пересаженного» с одного места на другое (31), или «сердце», бьющееся, как сцепившиеся «белый питбуль и черный стаффордшир» (35). «Рыжие кружева» плоти (9), «червячная передача» на лице (С. 57), «черное сердце в синих молниях» (69) зрелищно усиливают мотив *vanitas*, позволяют уточнить топографию «сведенборговых улочек» (21). Подобное «выпадение» в «инакомерную» реальность также обнаруживает очевидную связь с образным строем дизайнерских работ О. Пашенко, что позволяет еще раз указать на зависимость современной лирики от медиального поля как на универсальную, типологически значимую ее черту.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов разной степени обобщенности. Прежде всего, результаты анализа эстетических деклараций и художественной практики «бронзового века» делают возможным уточнение его важнейших мировоззренческих предпосылок.

Вопреки устоявшейся исследовательской традиции, русскую поэзию 1960-2000-х гг. сложно рассматривать в контексте постмодернизма как эстетической системы, поскольку и категориальный ряд, и эстетическая проблематика свидетельствуют лишь о ревизии исходных установок модернизма и авангарда, а не о переходе к иному типу художественного сознания. Более уместным представляется термин «неомодернизм», акцентирующий обновление поэтической парадигмы.

Термин «неомодернизм» характеризует завершающий этап оформления «неклассического художественного сознания», важнейшей родовой чертой которого является принципиальный отказ от «финализма», от всех «готовых» форм самоидентификации и художественной практики. Неклассический мир – это мир без универсальных решений, в котором фундаментальные истины подвергнуты сомнению, найденная идентичность принципиально вариативна, а творческая деятельность сводима к постоянной проблематизации художественного языка.

Качественное различие между модернизмом и авангардом, с одной стороны, и неомодернизмом, с другой, состоит в отношении к ревизии «финалистского» сознания. Проективная, футурологическая слагаемая модернистского и авангардного сознания начала XX века отвергала завершенность предшествующей культуры, непоследовательно предлагая взамен собственные конечные решения. Неомодернизм конца века снимает последнюю «телеологическую» устремленность культуры, постулируя принципиальную незавершимость любого миропреображения.

Эта система ориентиров позволяет четко расподобить постмодернизм и неомодернизм, охарактеризовать их как разные решения поставленных второй половиной XX века проблем *подлинности, универсальности и субстанциальности* высказывания.

В рамках постмодернистской концептуальной парадигмы проблема «утраты» бытия приводит к выводу о тотальной симулятивности реальности, о подмене «присутствия» репрезентацией. Слово, легитимированное «присутствием», возможно только как чужое, цитатное; поскольку же его соотносимость с позицией современного автора выявляет только несоответствия, главной художественной стратегией становится игра.

Такое «негативистское» решение, однако, идет вразрез с общим контекстом поэзии 1960-2000-х гг., где кризис «подлинности» приводит к акцентированию ситуативности «присутствия», а выход в пространство «вот-бытия» осознается как опыт, не подлежащий тиражированию, возникающий всякий раз на новых основаниях.

Близкая логика прослеживается и в оценке исчезновения общего для культуры набора ценностей и смыслов. В теории постмодернизма невоз-

возможность «универсального», не привязанного к контексту высказывания осознается как невозможность высказывания как такового, программирует разнонаправленные стратегии редукции авторского присутствия, ориентирует на сведение к нулю оценочного начала.

Между тем в практике «неомодернизма» ревизии подвергается именно установка на «универсальность»; пафосом нового этапа «неклассического сознания» становится частность любой истины, а невозможность самотождественного «героя» трактуется как выход к такой модели мира, в которой и авторское «я», и завершающая высказывание оценка не даны в «готовом» виде, а ситуативно обусловлены.

Еще одно знаковое различие связано с трактовкой субстанциальности высказывания. Для постмодернизма мир предстает как хаос, в котором в состоянии распада пребывают и субъект, и созданный им текст. Фрагментарность, осмысленная как универсальное свойство бытия, мотивирует отказ от всякого «эссенциализма», ризоматическое построение текста, стирание ценностных и смысловых оппозиций.

В неомодернизме нелинейность высказывания связана не с фрагментарностью мира, а с идеей его многомерности. Расслоение текста репрезентирует не распад сознания, но множественность непрослеживаемых связей, исключая последовательное развертывание в едином пространстве. Структурность высказывания тем самым сохранена, но она не охватывает текст как целое.

Совокупность этих отличий позволяет заново определить место постмодернизма в истории русской литературы второй половины XX – начала XXI века, существенно сузив круг явлений, которые с ним соотносятся, и по-новому выстроив его историко-литературные связи. Так, концептуализм, рассматриваемый современным литературоведением как центральное явление нереалистической литературы 1970-1980-х гг., в очерченном контексте предстает, напротив, как маргинальный, частный случай неомодернизма, связанный с противоречащей исходным основаниям новой эпохи попыткой «завершить» историю культуры.

Роль авторства, отчужденное отношение к тексту, размывание границ между художественным и нехудожественным представляют собой решения, акцентирующие невозможность позитивных решений проблем, обозначенных второй половиной XX века. Обращение к эстетическим декларациям и художественной практике поэтов 1960-2000-х гг. позволяет констатировать, что такие решения были найдены.

В работе попытка их выявить была сопряжена с рассмотрением метафизических и эстетических параметров неомодернизма: структуры художественной реальности и языка переживания, строения текста и логики художественной рецепции.

В *первой главе* были рассмотрены типология конфликта, поэтология и проблема субъектности, а также принципы формирования эстетического идеала.

Как было выявлено в ходе исследования, важнейшая задача модернистской культуры – поиск путей преодоления отчуждения. Снятию трагизма индивидуальности призвано было способствовать достижение экзистенциально-

го бытия. В контексте начала XX века оно было соотнесено с универсалией «танца», предполагавшей разрешение противоречий личного и общего, телесного и духовного. Танец – это «вскипь-восторг» (А. Ремизов), «священный экстаз тела» (М. Волошин). Дихотомической парой метафоры танца оказалась метафора греха. «Грех» – вынужденная сосредоточенность на «внутреннем», неспособность выйти из «состояния самотождества» (П. Флоренский) – стал своеобразной «гносеологической» призмой, посредством которой стало возможно «познавать все в мире» (В. Розанов).

Формирование метафизических координат неомодернизма происходило в условиях, когда безусловная достоверность психологического опыта оказывается под сомнением. «Экстатическая» устремленность культуры в этой связи представляется авантюрой, не снимающей проблемы отчуждения. В «бронзовом веке» был выявлен иной набор ключевых метафор.

В «другой» культуре «выпадение» из традиции привело к тому, что художник оказался вынужден заполнять вакуум «не столько своим творчеством, сколько своей личностью» (Е. Пазухин). Вне традиции человек оказывается в ситуации остановившегося времени, «иступленно ищет "метакритическое" и негативное» (Т. Горичева). Пребывание в распавшемся мире – норма; ответ на «заброшенность» – жертвенное погружение в этически непросветленный хаос бытия, «кенозис».

«Кенотическая» модель отношений с миром предполагает «принципиальную невозможность отстранения и исчерпания реальности рефлексивными методами. Художник абсолютно беззащитен перед миром, наделен статусом жертвы в событии, которое находится вне его контроля. При этом сам мир предстает радикально «помраченным», утратившим последние признаки структурности и ценностной выстроенности. Всякая попытка репрезентации оплачивается разрушением формы, программирует отказ от всех предзаданных норм освоения мира. Содержанием письма оказывается опыт аннигиляции всех «готовых» параметров реальности и ценностных установок.

Последовательная «феноменологизация» конфликта в 1990-е приводит к смене его модели. «Кенозис» уступает место «травме». «Травматический» конфликт всецело внутренний, но при этом нелокализуемый, явленный как лишнее очевидных причин экзистенциальное беспокойство. Всякая попытка обозначить его суть наталкивается на фиктивность готового ответа. В силу несоизмеримости произошедшего с возможностью осознать и принять его конфликт всегда разворачивается вне рефлексивного контроля. Из-за того, что травматический опыт постоянно переструктурируется, он в принципе не изживаем до конца. Эта модель конфликта предполагает разрушение катарсиса, установку на сознательное «размыкание» формы, слом стилевых и сюжетно-композиционных стереотипов.

Смена типа конфликта в контексте истории поэзии 1960-2000-х гг. сопряжена с переосмыслением роли поэта и форм репрезентации лирического субъекта.

В ходе исследования установлено, что в основании поэтологических концепций модернизма и авангарда начала XX века находится универсалия «живая жизнь», акцентирующая вариативность развития, сосуществование

разных форм бытия. Неостановимость художественного поиска абсолютизировала «инстинкт театральности», понятый как инстинктивная тяга к перевоплощению (Н. Евреинов), и «артистизм», утверждавший продуктивность непримиримых противоречий творческого «я» (Ф. Степун). Важнейшей чертой «артистического» «я» в контексте эпохи казалась способность к преожиданию всех своих конечных определений.

Негативным полюсом оппозиции, связанной с представлениями о «я» художника, оказывается универсалия «пошлость», с которой соотносятся суженность духовного горизонта, отождествление данности и бытия. «Противомирное начало в мире» (З. Гиппиус), пошлость программирует сглаживание противоречий, редукционистское восприятие бытия, предрасположенность к использованию клише.

В самоосмыслении неомодернизма эта оппозиция перестает работать, поскольку многомерность творческого «я» была скомпрометирована обнаружением в его структуре обезличенных «голосов», а стремление к «артистическому» трансцендированию данности оказалось поставленным под вопрос разрушением диалога. Исходная посылка неомодернизма – исчезновение «третьего» (М. Бахтин) как общепринятой ценностной инстанции, образованной универсальными культурными кодами.

Редукция модернистского утопизма создает в поэзии 1960-1970-х амбивалентную, идиосинкразическую идентичность, концептуально осмысляемую как «юрродство». Юродство трактуется как «писательский профетизм» наизнанку, как способ построения авторской идентичности, ориентированный на «поругание» представлений о фигуре писателя (В. Линецкий). Юродство значимо заключенным в нем апофатическим пафосом, несоотнесенностью ни с «готовыми» ценностными системами, ни с «готовыми» формами интерпретации мира (Т. Горичева). Наконец, юродство значимо трагическим переживанием распавшегося мира, который сводит на нет любые художнические усилия по преобразованию реальности, с «катастрофической разомкнутостью сознания» (О. Седакова).

В поэзии 1980-2000-х гг. универсальные поэтологические модели, включая модель идиосинкратической идентичности, оказываются невозможны, поскольку абсолютизация ситуативной истины исключает возможность построения любого «готового» образа «я». Складывание нового представления о лирическом субъекте проходило в два этапа. Для 1980-х проблема субъекта – это проблема авторитетности высказывания, проблема «власти». Главный предмет пересмотра – представление о художественном тексте как об артикуляции общезначимого опыта. В 1990-е под вопросом оказалась уже не авторитетность высказывания, а сама способность субъекта артикулировать истину. Сдвиг координат привел к окончательному отказу от такой трактовки текста, в центре которого непременно находится личность автора, трансцендирующая и себя, и мир.

Заменой этой структуры в лирике стали категории «события» и «топоса». «Я» в таком контексте подчиняется двум противоположным требованиям. С одной стороны, поэзия обнаруживает предрасположенность к мифотворчеству, к подчеркнутой условности везде, где появляется «твердый» образ «я». С другой – «топологическое» восприятие эстетического опыта

предполагает ревизию всего априорно «данного», в том числе и говорящего «я» как целостности. Первый вариант связан с построением некоего фикционального «я», не соотношенного с авторской личностью. Второй – с редукцией авторского начала к рефлексивному упорядочению данных восприятия.

Динамика представлений о роли субъекта в художественном тексте была рассмотрена в работе в соотносительности с представлениями о логике художественной традиции, с моделями будущего.

Для модернизма начала XX века «грядущее» – это сфера эстетически неустраиваемых возможностей, противостоящая настоящему как «инобытие». «Инобытие»-«грядущее» мыслилось как сфера соединения реальности и идеала, переживания и выражения. Однако идея художника-«предтечи», связанная с абсолютизацией «грядущего», оказалась амбивалентной: предвосхищение будущего ценностно возвышало, но одновременно отнимало самозначимость и у поэта, и у каждого созданного им произведения. Обратной стороной возведенной в абсолют креативности стала саморастрата, изнанкой «грядущего» оказалось самоубийство.

Для неомодернизма «прогрессизм» модернизма и авангарда, связанный с абсолютизацией «грядущего», невозможен в принципе, поскольку время осмысливается как дискретное, исключающее всякую возможность тотальных жизнестроительных проектов.

Для «неофициальной» культуры коллизия утраты живой связи с традицией оказалась равноценна переживанию остановки времени. 1970-е выработали целый ряд моделей концептуализации безвременья. Современность рассматривалась как «профанное», лишённое эстетической значимости время, и вся полнота смыслов сосредотачивалась в идеализированном прошлом («пассеизм» Ю. Колкера). Историческое время могло рассматриваться как неистинное в принципе, и отчуждение от современности могло быть соотносено с ощущением «профанности» исторического бытия как такового («структурализм» Б. Гройса). Ещё один вариант – осознание «языкового хаоса» как исторической судьбы, предполагающей зависимость от «фонового шума» культурного контекста и отсутствие иммунитета перед ядами чужой культуры («неканоническое искусство» Б. Иванова).

Неразличимость реального и фиктивного определяет невозможность трансцезуса: ментальность 1970-1980-х неспособна смоделировать будущее культуры. Поскольку отношения внешнего и внутреннего стали обратимыми, единственной формой разрешения конфликта и одной из важнейших метафор становится «безумие». В культуре «бронзового века», таким образом, торжествуют принципы «негативной диалектики», компрометирующей всякий синтез, всякую смысловую определенность.

В 1990-е обозначается возможность смягчения этой категориальной системы. «Инаковость» прошлого оказывается переосмыслена как ценностная равнозначность культурных кодов, как возможность складывания «мозаичного» пространства. Свойственное 1980-м гг. переживание исчерпанности культуры преодолевается отказом от идеи доминантного пути литературного развития. Потенциал новизны, заложенный в многовариантной традиции, неисчерпаем и определяется готовностью выйти в поле «ремемора-



ции», связанное с другими представлениями о тексте, задаче поэта, принципах стиливого развертывания высказывания.

Во *второй главе* были исследованы онтология мира, явленная в художественном видении, художественная аксиология и язык переживания.

Замена данности заданностью в модернизме и авангарде сделала реконструкцию онтологии мира равной описанию его художественной феноменологии. В модернизме логика формирования видения – это логика трансцензуса, преодоления природных ограничений, накладываемых на человеческое восприятие. Расширение восприятия – и количественное, связанное с интенсификацией переживания, и качественное, предполагающее поиск новых форм чувств, – всеобъемлющий художественный проект, определяющий представления и об онтологии мира, и о возможностях познания. Модернистское и авангардное видение – это видение экстатическое. Единство творческого порыва выступает здесь образцом духовной собранности, проецируемой в жизнь как новая норма личностного бытия.

Для поэзии 1970-1980-х гг. принципиальное значение имел всеобъемлющий «кризис зрения», мотивированный самыми разными обстоятельствами: смещением ценностных иерархий и наложением аксиологических полюсов, кризисом классической рациональности, сомнением в возможности средствами мимезиса выразить истину. Новый виток развития «неклассического художественного сознания» предполагал ревизию «экстатической» трактовки художественного видения. Неомодернистская система координат была выстроена на идее принципиальной невозможности всякого искусственного «расширения» восприятия. При этом направление скептической редукции в «другой» и «актуальной» поэзии оказалось различным.

«Этический абстракционизм» (Б. Иванов) 1970-х заставлял всякую форму трактовать как «обман», что мотивировало проблематизацию видимого, «смещенность» референтных отношений, противоречивое, исключаящее любую наглядность, сопряжение пластических ассоциаций. В новой поэзии важнейшим из принципов построения образа стало растождествление предмета. Изображаемая вещь не равна себе ни в одной из своих составляющих, ее целостный образ, выстроенный на едином основании, невозможен в принципе. Совмещение несогласуемых признаков, обратимость отношений единичного и множественного, внешнего и внутреннего, принципиальная неопределенность масштабов рядоположных вещей делают образ дискретным, данным в наборе не связанных друг с другом состояний. Логика катахрезы актуализирует поэтику метаморфозы, обратимость буквально и переносного значений, «сдвиги» в метонимической структуре текста.

На рубеже 1990-х и 2000-х гг. основания художественного видения снова изменились. Связано это оказалось с противодействием принципам порождения образов в медийной среде. В художественном сознании возобладали мысль, что сфера «подлинного» – это сфера «присутствия», а не рефлексивных операций с образом. Поскольку же самый действенный способ передать присутствие – это фотография, именно она и становится новой семиотической моделью, определяющей принципы построения образа. Отсутствие очевидного для реципиента семиотического кода, эффект «неинсценированной реальности», развернутость пойманного мгновения в бесконеч-

ность рефлексии – таковы основные направления схождения фотографической и поэтической образности. В поэтической практике они получают целый ряд конкретизаций.

Параллельно с изменениями феноменологического строя текста трансформировались и его ценностные предпосылки.

Для модернистского художественного сознания ценность – это «точка зрения» (М. Хайдеггер), а субъектом становится тот, кто в нее попадает. При этом «точка зрения» отнюдь не является чем-то само собой разумеющимся – всякую «данность» еще нужно сделать «действительностью» (О. Манделштам). Ценностное моделирование оказывается одним из вариантов трансцендуса: художник, отвергая преданные творчеству ценностные ориентиры как относительные, стремится утвердить в качестве абсолютных те, которые он обретает в собственном креативном акте. Появление метафоры «точка зрения» (применительно к субъекту) связано с осознанием шаткости художественного авторитета, с утверждением в качестве нормы «хаотических, как сама жизнь, размышлений» (В. Розанов). В этом смысле модернистская художественная практика – предельное воплощение субъективизма: связанная с ней истина может быть реальностью только собственного сознания.

Специфика ценностного сознания «бронзового века» состоит в неприятии метафоры «точка зрения», в идее ценностной «беспочвенности» (Л. Шестов). Онтологическая неукорененность субъекта видится абсолютной, допущение, что данность можно трансцендировать полаганием ценностей, безосновательным. Коллизия множественности истин-состояний заставляет отказаться от мысли, что ценностный абсолют существует, поскольку множественность – это не только противоречивость знания, но и несоизмеримость его аспектов.

В «другой» поэзии исходной посылкой ценностного сознания оказывается «исповедание языкового хаоса» (Б. Иванов), смешение ценностных регистров. Все ценности устанавливаются в акте волевого выбора, главными регулятивами которого становятся тотальное сомнение и антиномичность мышления. Личность автора не только перестает быть мерилom художественной реальности, но и утрачивает самооценку. Последнее обстоятельство позволяет связывать с «другой» поэзией понятие «ресентимента». «Ресентиментное» сознание оказывается «ломким», балансирующим между крайними оценочными позициями. Истина ситуативна и не предполагает распространения на другие контексты. Закономерным следствием такого мировидения оказывается интерес к событию, «сворачивающему» жизнь к бытию здесь и сейчас.

Поэзия 1980-х гг., развивая логику «адогматического» мышления, создает апологию «слабости», аутсайдерства, строит образ субъекта через его соотнесение с «нелепым» и «стыдным». Реальность складывается из ряда замкнутых ценностных миров, каждый из которых, взятый по отдельности, представляет собой тупик. Переживание свободы возможно только в момент перехода из одного пространства в другое. Поэзия 1990-2000-х попыталась преодолеть «модус аксиологической нерешительности» (В. Шмид) предшествующего десятилетия. Исходная посылка нового ценностного поиска – стремление увидеть свою жизнь в контексте исторических событий, когда

главными опорами в ценностном структурировании реальности оказываются личный феноменологический опыт и выстроенная вокруг него память семьи. Мир, стяженный, но не ставший единым, – таков итог стремления сделать топографию памяти главным ценностным основанием «постисторического» мира.

Логика трансформации ценностного мира в неомодернизме влечет за собой системную перестройку языка переживания.

В логике модернистского языка переживания обнаруживается установка на превосходство данности, но на разных этапах его развития она реализуется по различным сценариям. В 1900-1910-х гг. чувство – орудие сопротивления нивелированию личностных различий, область неотчужденного бытия. В структуре переживания акцентируется его экстапическая, «страстная» природа, проявляющаяся в «глубине», «сложности» и «утонченности». Революционная эпоха поставила под сомнение самоценность личности, и 1920-е отмечены последовательной ревизией модернистского психологизма. Авангардный «язык переживания», однако, тоже оказывается ориентирован на трансцендирование естественной меры: с одной стороны, декларируется отказ от «психологического», поскольку оно «мешает человеку быть точным, как секундомер» (Д. Вертов), с другой – обозначается тяга к «дикому мясу», к «сумасшедшему наросту» (О. Мандельштам), к абсолютизации проявлений личностного начала.

В ситуации возрождения интереса к серебряному веку в 1960-е гг. очерченный набор координат претерпел изменения. Тяготение к трансцендированию психологической данности, равным образом как и подчеркнутое вынесение за скобки психологизма, оказались не вполне соответствующим новым представлениям о сфере человеческого «я». Вместе с тем осознание «переживания» как области, размыкающей самоидентичность вещей, сохранило свое значение. Оттого «язык переживания» неомодернизма несет на себе черты двойственности: он во многом повторяет смысловые ходы модернистской сенситивности, но вместе с тем обнаруживает уязвимость ее исходных оснований.

Эта двойственность была предопределена противоречивостью предпосылок, сформировавших «вторую культуру». «Оттепельная» эпоха создала условия для реабилитации личностного начала, и «вторая культура» началась с «естественного сознания», со «стихий чувственности» (Б.Иванов). С другой стороны, «негативизм» «второй культуры» требовал абстрагирования от социальной реальности, и «неофициальная среда» разработала целый ряд инструментов демифологизации «наивного» сознания. Формой примирения этих крайностей в 1960-е гг. оказался скептицизм, сделавший сомнение способом бытия истины, а переживание – мерой подлинности высказывания. Эстетический опыт, с точки зрения поэта, оказывается привилегированной формой самоопределения, ибо являет собой модель опыта как такового. Независимое от субъективной воли развертывание формы создает эффект соучастия читателя в становлении смысла, в содержательном «завершении» жизни. Будучи пережитой, предлагаемая текстом категоризация реальности необратимым образом изменяет сознание.

Период 1970-1980-х гг. оказался связан с формированием новой чувствительности, отличительной особенностью которой стал «кризис чувств». Прямые выпады против эмоциональности в искусстве – характерная примета художественных деклараций этого времени. Но, наряду с последовательной негацией «психологического», в поэзии 1970-1980-х присутствовала также «экзальтическая» линия, предполагавшая форсирование переживания, «сердцеверченье» (М. Генделев).

1980-е гг. отмечены многочисленными попытками «реабилитировать» чувствительность, а вместе с тем – уйти от подчеркнутой аффективности, как правило, отрицательно заряженной. Желание видеть в «эмоционализме» попытку определения возможных путей для русской поэзии, стремление вернуть в слово свободу и прямолинейность лирической интонации опосредовалось представлением о насущности нового, «прикроватного искусства» (Т. Новиков). В 1990-е «феноменологическая» ориентированность «языка переживания» получает дальнейшее развитие. Поэзия, пройдя через фазу отрицания мира, испытывает сильнейшее влияние гедонистической культуры, в которой переживание снова абсолютизируется, но уже не как мера истины, а как состояние погруженности в полноту бытия.

В *третьей главе* были исследованы структура аудитории и основания художественной рецепции, принципы текстопостроения, взаимодействие текста с медиа.

Искусство модернизма и авангарда традиционно рассматривается как ориентированное на «сотворчество», на «достраивание» сказанного. В лирике переориентация творчества на коммуникативное событие привела к переосмыслению художественных задач: текст стал строиться как единство с неразложимым иррациональным компонентом. Текст, призванный не передавать некое «сообщение», но «трансформировать сознание» адресата (О. Седакова), – это текст-проблема, он в принципе исключает и однозначность, и предопределенность смыслового итога; его необходимо «решить» как деятельностную «задачу». «Темнота» такого текста предполагает рефлексивную реконструкцию пропущенных связей, но такую, которая четко обозначает пределы своей достоверности.

Модернистский пафос трансцендирования в литературе 1960-2000-х гг. был значительно переосмыслен. В новой системе координат условием креативности оказываются разрывы смысла, «нестыкуемость» разных аспектов истины. В 1970-е текст, взывающий к «серафическому» видению (В. Кривулин), к вариативности «предварительной парадигмы» читателя (Б. Иванов), строится как сопряжение расходящихся ассоциативных векторов.

Для художественного сознания 1970-х степень плотности смысловых и феноменологических связей бытия слишком велика, чтобы их можно было развернуть в какую-то последовательность. Текст представляет собой набор отдельных семантических плоскостей, связи между которыми в принципе не могут выстраиваться линейно. Тяготение к максимальному смысловому охвату явления сочетается, таким образом, с расширением периферической ассоциативности. Наглядным выражением синтеза этих крайностей может служить опыт создания текстов, разводящих описательную и интерпретирующую части текста, противопоставляющих нацеленность на прямое слово

и устремленность к иносказательному истолкованию реальности. Структура текста, построенного на принципе эмблемы или кончетто, выступает формой, позволяющей отказаться от «готового» смысла, но при этом заявить границы интерпретативной адекватности, раскрепостить интуицию, но при этом организовать ее движение в рамках структуры, строго заданной рефлексивным усилием.

В поэзии 1980-1990-х рецептивные основания лирики оказались изменены. Новый «этнос текста» (А. Драгомощенко) предполагал, что магистральные линии рецепции стихотворения не заданы в принципе. Многовариантность и гипотетичность прочтений изначально predetermined заложены в структуру текста «импульсом непонимания». Отказ от репрезентации, неопределенность смыслового целого приводят к тому, что текст строится на конфликтном сопряжении референтного, рефлексивного и феноменологического планов. Их неодинаковая устроенность делает и результаты рецепции несводимыми к единому знаменателю. Дальнейшее развитие установки на эстетический «шифр» приводит к «негативной поэтике» (А. Скидан), проблематизирующей высказывание в каждой его интенции, и к «чистой эйдетике» (Ш. Абдуллаев), предполагающей последовательную редукцию любых попыток сделать обобщение.

Закономерно, что в поэзии 2000-х гг. «импульс непонимания» приводит к складыванию модели рецепции, из которой оказываются изъяты такие привычные компоненты, как определенность главной лирической темы, афористическое заострение высказывания, вовлечение читателя в движение смысла, отождествление читающего с лирическим субъектом, четкость разделения буквального и иносказательного планов. Поэтический текст приобретает трансцендентное измерение – область смысла, принципиально закрытую для понимания.

Установка на усложнение структуры художественной рецепции одновременно сопряжена с повышением меры семантической организации лирического текста.

Как установлено в ходе исследования, логика модернистского и авангардного текстопостроения определяется несоразмерностью ограниченной емкости дискурса и стремлением к воплощению бесконечного содержания. Реальность, понятая как неисчерпаемая «последовательность ступеней восприятия» (В. Набоков), выносит на первый план проблему преодоления линейности языкового означающего и дискретности языковых единиц. Модернистский текст актуализирует семантические механизмы перехода от внутренней речи к внешней, акцентирует вариативность оформления речи. Трансцендирование «готовых» языковых форм в своем переделе ориентировано на «музыкальную» и «живописную» модели симультанного восприятия.

В неомодернизме экспериментаторский порыв был продолжен, но содержание поисковой деятельности изменилось. Неомодернизм чуждается тиражируемых текстовых моделей авангарда, как и утопии нового поэтического языка. В 1960-1970-е гг. важнейшей предпосылкой текстопостроения оказывается потребность придать высказыванию бытийную полноту. Логике текста определяет «дейктическая» поэтика, предполагающая построение

высказывания вокруг семантических переменных, предполагающих «встраивание» реципиента в пространство «вот-бытия». Текст предстает как инструмент трансформации сознания, нацеленный на разрешение определенной экзистенциальной задачи. Такая трактовка предполагает неразделенность текста и личности автора, «десакрализованность» формы, «заклочки» поэтической традиции, установку на восприятие высказывания как «черновика».

Очерченная система координат выявила два важнейших вектора художественной практики: стремление к переопределению границ эстетического и нацеленность на экзистенциальную многомерность высказывания. Первая закономерность связана прежде всего с эффектом «найденного» в повседневной речи слова, эффектом *ready-made*; вторая – с репрезентацией нелинейности высказывания. В этой связи в художественной практике 1960-1970-х можно выделить три основных направления переосмысления структуры текста. Одно из них связано с расширением эстетического пространства (эффект утверждения / снятия «подлинного», «аутентичного»), другое – с освоением альтернативности оформления речевого замысла (разъятие текста на самоценные синтагмы, поэтика словаря), третье – с условностью лексикализации и грамматического оформления высказывания (незавершаемый процесс категоризации смыслов, условность любой номинации).

Мир 1980-х гг. – это мир овеществленной семантики, «отвердения» слова, когда смысловые возможности предстают обедненными, допускающими лишь отчужденное манипулирование. На первый план выходит «операциональное» отношение к знаку, при котором содержание текста едва ли не полностью оказывается вне сферы эстетического интереса поэта. Потребность отстоять право на «новое речевое существование» отступает в тень перед желанием опробовать «новое стилевое поведение» (М. Айзенберг), разработать новый метод работы со словом. На первый план выступает стремление воспринимать текст как объект манипулирования. Большинство художественных практик этого времени связано с многовариантным декодированием знаковой формы текста (графики или фонетики), с трактовкой творческой деятельности как изменения «готового» высказывания («ир-фраеризм»), с акцентированием вариативности восприятия лексической семантики («лингвопластика»).

Середина 1990-х – 2000-е гг. – время переосмысления операционального подхода к тексту. Воля к расширению композиционных возможностей высказывания сохраняется, но эксперимент перестает носить характер самоценного исследования приема. Структура текста, нередко нарочито усложненная, оказывается формой репрезентации нового опыта, способом утвердить эстетическую дистанцию по отношению к миру. Структура реальности оказывается чрезвычайно пластичной, допускающей самые неожиданные трансформации. Мир предстает как «взвесь» признаков, которые могут совершенно неожиданно «сгущаться» в объекты и их связи, в дальнейшем произвольным образом распределяемые по синтаксическим и морфологическим позициям.

Балансирующая на грани внутренней речи, возврата в дословесное бытие, новая лирика проблематизирует поэтическое высказывание, обозначает

условность любого его элемента. Альтернирование, построение текста как расходящегося множества вариантов – самая характерная особенность поэзии этого времени. Эта закономерность неотделима от иной тенденции, нарастающей от 1960-х к 2000 гг.: установки на замену непосредственности опосредованностью, перформативного бытования текста – бытованием медийным.

Как было установлено в ходе исследования, прагматические установки творчества в модернизме и авангарде вписываются в глобальный проект трансцендирования данности и ориентируются на логику экстатического «преодоления» коммуникации. Нормой в этом контексте оказывается стратегия «интимизации», строящаяся по модели «художник» – «художнику» и тяготеющая к максимальному сближению инстанций адресата и адресанта. Полносу «своего» противостоит полнос «чужого»: наряду с «интимизацией» в модернизме и авангарде задействована модель «провокации», нацеленная на подчеркивание непреодолимой дистанции между художником и публикой, на программное нарушение эстетических, стилевых и поведенческих конвенций. Обе модели основываются на восходящей к романтизму дихотомии «поэт» / «толпа» и делают невозможным полноценное общение вне вовлеченности реципиента в круг людей искусства.

Неомодернизм подвергает ревизии именно эту романтическую предпосылку. Главным открытием оказывается фигура самоценного «другого», место которого не тождественно ни «сакральной» позиции «поэта», ни «профанной» позиции «толпы». Неприятие любой заданности, любого «финализма» проявляется здесь как акцентирование непредсказуемости и вариативности коммуникативного события, как отказ от расположения автора и читателя в априорно заданных ценностных контекстах.

В «другой культуре» художник ищет «включенности в общий строй существования» (М. Айзенберг), и важнейшей координатой этого поиска оказывается переосмысление «книжного» бытия текста. Неподцензурная литература – литература «догутенберговская», ориентированная на рукописное и устное бытование текста, и книга как форма существования текста рассматривается в ней как «нечто репрессивное, тоталитарное, консервативное» (Л. Рубинштейн). «Выход из книги» закономерным образом акцентировал «неотчуждаемость личности от словесной ткани стихов» (В. Кривулин), что, в свою очередь, обусловило повышенный интерес к формам репрезентации авторского присутствия. В 1960-е эксперименты такого рода были связаны со стихийным жизнетворчеством; в 1970-е – с появлением особой художественной формы – акционизма.

Концептуализм в этом контексте представляет собой наиболее яркое выражение одной из смысловых линий неомодернизма – тяги к замене текста как «ставшей» данности текстом-«ситуацией», в которую следует «войти» (Вс. Некрасов). Содержательное оформление эта идея получила внутри «бумажной» эстетики московского концептуализма. Связывая сакральное и профанное, внутреннее и внешнее, телесное и предметное, бумага в концептуализме приобретает свойства универсального знакового медиатора. Для концептуалиста рецепция «бумажного» складывается из трех аспектов: уровня бумаги, уровня «белого» и уровня «собственно сообщения» (И. Ка-

баков). Эта многослойность отражается в трех аспектах существования текста: «конструктивно-манипулятивном», «визуально-графическом» и «текстуально-метакнижном» (Д. Пригов).

Перформансное бытование текста объединяет все три аспекта: в нем существенны оперирование с текстом как объектом, его трактовка как образительной структуры, апелляция к овеществленной авторской идее. Литературный перформанс, выступая крайней формой «ситуативного» прочтения текста, трактует последнее в «редукционистском» ключе, связывает его не с трансформацией поэтической семантики, а со способом бытования высказывания. «Риск быть нераспознанным культурой» (Д. Пригов) в качестве художника оправдан здесь возможностью зафиксировать ситуацию смыслового «истончения текста», сделать авторское поведение главным содержанием творческого акта.

В культурной ситуации, сложившейся к началу 2000-х гг., основания диалога снова изменяются: на этот раз в связи с появлением медийных посредников между адресантом и адресатом. Медиа из средства передачи смысла превращаются в объемлющее человека пространство, и это коренным образом трансформирует все устоявшиеся формы коммуникации, в том числе литературной. Перформативные опыты входят в качестве составной части в интернет-пространство, в практику создания поэтических саундтреков, в эксперименты с видео. Текст оказывается включен в различные интермедийные образования, что оказывает обратное влияние на его структуру. Разрабатывая диалектику присутствия в отсутствии, соединяя опыт удовольствия и опыт понимания, создавая модель многослойной чувствительности, медиа активно входят в поэтическую практику.

Таким образом, «другую» и «актуальную» поэзию внутри «бронзового века» можно противопоставить по целому ряду оснований, акцентируя качественные различия в характере художественных решений.

Для «другой» поэзии характерны «кенотическая» модель конфликта, «юрродство» как модель авторства, переживание остановившегося времени, негативная репрезентация, ресентиментное построение ценностного сознания, скептический язык переживания, «дейктическое» построение текста, сопряжение расходящихся ассоциативных векторов, эстетика перформативности. «Актуальной» поэзии свойственны «травматическая» модель конфликта, отказ от устойчивых поэтологических образцов, трактовка кризиса «прогрессистского» сознания как возможности многовариантного развития традиции, «фотографическая» репрезентация, «феноменологическая» трактовка ценностного мира, гедонистический язык переживания, операциональное отношение к структуре текста, тяготение к дискретности понимания, внимание к медиальным связям литературы.

Таким образом, если поэзия 1960-1970-х метафизически ориентирована, трагедийна, нацелена на непосредственный диалог, то поэзия 1990-2000-х феноменологична, предрасположена к сглаживанию конфликта, предполагает медиализацию контакта. Общая логика системных трансформаций сводится, таким образом, к снятию остроты противостояния с миром, к поиску рефлексивного баланса художественных решений.



## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ ПАРАМЕТРЫ НЕОМОДЕРНИЗМА	
§ 1.1. Типология конфликта	
§ 1.2. Поэтология и проблема субъектности	
§ 1.3. Эстетический идеал и моделирование будущего	
Глава 2. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕАЛЬНОСТИ И ЯЗЫК ПЕРЕЖИВАНИЯ	
§ 2.1. Художественное видение	
§ 2.2. Художественная аксиология	
§ 2.3. Художественная рефлексия и язык переживания	
ГЛАВА 3. СТРУКТУРА ТЕКСТА И МОДЕЛИРОВАНИЕ ХУДО- ЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ	
§ 3.1. Структура аудитории и рецептивные горизонты текста	
§ 3.2. Принципы текстопостроения	
§ 3.3. Прагматика текста и семиотика интермедальности	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	