



“ШЕРСТЯНЫЕ ИГЛЫ СМЕРТИ.Р. ИВНЕВА:
ДИСКУРСИВНАЯ СТРАТЕГИЯ
(МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ТЕЛОМ)
 (“THE WOOLLEN NEEDLES OF DEATH...” BY R. IVNEV:
DISCURSIVE STRATEGY [BETWEEN TEXT AND BODY])

ЕЛЕНА ТЫРЬШКИНА
(ELENA TYRYSHKINA)

Abstract

In this paper an analysis is presented of the 1920 poem “The Woollen Needles of Death...” by Riurik Ivnev, a poet who combines elements from the Symbolist tradition with Imagism, with which he was affiliated. The author demonstrates the tension between the literal and metaphorical significance of the poem’s imagery, in particular with respect to bodily and physical motifs. Special attention is given to the multifaceted roles of the addressee(s) within and without the poem, the blurring of which is characteristic of avant-garde poetics.

Keywords: *Ivnev; Poetry; Metaphor; Body*

Шерстяные иглы смерти
Щекочат разбухший мозг.
Целая Азия - верите -
Мечется стадом коз.

Желтое, душное солнце
 Входит в сердце, как нож,
 От любви позорной и едкой
 Ты никуда не уйдешь.

Видишь - под рясою
 Кожи - в липкой крови -
 Черное, душное мясо
 Черной и душной любви.
 1920¹

Поэзия Рюрика Ивнева занимает особое, пограничное место в литературном процессе начала XX века - имажинизм, к которому он формально принадлежал (с некоторыми перерывами),² представлял собой довольно эклектичное направление, усвоившее наследие символизма, акмеизма, футуризма. Травматический опыт, питающий авторскую креативность, во многом роднит Ивнева со старшими символистами, а дискурсивная стратегия, предполагающая особого рода взаимодействие с адресатом (разрушение границ конвенциональноеTM, лавирование между реальностью эстетической и вне-эстетической) — с авангардистами/

На примере стихотворения “Шерстяные иглы смерти...” можно проследить, каким образом читатель втягивается в коммуникацию особого рода, где отчасти нарушаются правила “незаинтересованного созерцания”.⁴ Текст нацелен на трансляцию травмы, где основной ход - овнешнение (материализация), кинестетизация внутреннего состояния и размывание границ между реальностью эстетической и вне-эстетической. Любовь показана как травма, разъедающая не просто психическую, но телесную целостность. Происходит овнешнение “психических” символов: “мозга” и “сердца”, вовлеченных в один ряд с “кровью” и “мясом”, а заканчивается все овнешнением любви как таковой - “черной” и “душной”. Любовь - это вторжение, инвазия в суверенную душевно-телесную целостность: “щекочат” - раздражение внешней границы, затем - прорыв этой внешней границы: “солнце входит [...] как нож”, любовь - “позорная и едкая”, она настаивает, подобно болезни - от нее “не уйдешь”, и вот, наконец, наблюдаемая подмена здоровой плоти нездоровой плотью полностью овнешненной “черной и душной любви”. Это очень важный момент тождества эпитетов в последних двух строчках, он устанавливает идентичность “мяса” с “любовью”.

В стихотворении Р. Ивнева в основе телесной метафоры лежат уже не только механизмы символизации тела, подразумевающие проживание символа “изнутри”,⁵ но и механизмы мистериального приобщения к “не-осимволичности”, “до-словности”,⁶ к единству переживания, основанному на телесной памяти, - общей для всех, на совпадении

репрезентации и референциальности. Структура телесных метафор данного текста особым образом сочетает в себе знаки, отсылающие к культурному дискурсу и знаки, отсылающие к телесной реальности, разрушающие само понятие поэтической условности.

Сквозная метафора любви-убийства актуализирована в субметафорах пытки (“шерстяные иглы смерти”, щекочущие мозг), раны (солнце, которое “входит в сердце, как нож”), обнажения-вскрытия (“мясо любви” под “рясою кожи”). Метафора-штамп - “сердечная рана” строится на основе взаимоналожений и пересечений семантических полей таких понятий, как: “убийство-обнажение”, “раздевание-вскрытие” и несет в себе одновременно и травматический, и эротический смысл.⁷

Общее значение этих тропов, объединяющих их в единое целое, - агрессия, нарушение телесных границ. Все метафоры построены не только как традиционно визуальные, прямые значения слов, их составляющих, но и выводят в сферу телесности как таковой, подключая соответствующие вне-культурные, физиологические ассоциации, усиленные контекстуальной фоносемантикой.

Словосочетание “шерстяные иглы смерти” рождает, прежде всего, ощущение колющего и шершавого одновременно, метафора построена на гаптических эффектах, активизируя сферу осязания, прикосновения, тактильности (эффект щекотки). “Разбухший мозг” (“переполненность” неразрешимой мукой) - это метафора, в которой актуализирован слишком явно прямой смысл словосочетания (мозг как ткань, орган тела), подчеркнута физиологическая составляющая за счет определения “разбухший”, то есть увеличившийся в объеме за счет впитывания жидкости.

Мучительность “щекотки - иглоукальвания” указывает не только на страдания любви, отразившиеся в культурном и языковом дискурсе, но и на ту сферу жизни, где “растворяется рефлекслирующее сознание, а вместе с ним и культура”. Шипящие по всему тексту связывают воедино *шерстяные (иглы) - щекочат - разбухший (мозг) - душное (солнце) - нож - не уйдешь - видишь - душное (мясо) - душной (любви)*. Окациональная фоносемантика строится на ассоциациях, связанных с осязанием, обонянием, дыханием в едином комплексе мучительных ощущений.

Следует обратить внимание и на некий “зуд-раздражение”, создаваемый звуком “з”: разбухший - мозг - Азия - коз - позорной. Хотя “мозг” и “коз” стоят в оглушенных позициях конца фразы - при чтении они явно создают собственную фоническую и графическую фигуру.

Метафора нанесения “сердечной раны”, изначально обусловлена культурной памятью, она носит символический характер: “Рана вскрывает тело, обнаруживая [...] в нем плоть: нечто знаковое, символичес-

кое.”⁹ Однако “душное солнце” расшатывает изнутри знаковую, условную реальность, актуализируя физиологический подтекст: “желтое, душное солнце” коррелирует с “черным душевым мясом черной и душевой любви” в последней строфе. Гомогенность символической структуры метафоры, христианской в своей основе (узрение истины через телесное уязвление), подрывается такими деталями как “липкая кровь” и “мясо”, которые в своей физиологической реальности (тактильности) не могут быть всецело и полностью переведены в область символического. С одной стороны, плоть - тленная и бессмертная одновременно (причащение кровью-вином и плотью-хлебом); с другой, “липкая кровь” и “мясо”¹⁰ (по отношению к человеческому телу) означают безликую, бездуховную телесность как добычу смерти. И смерть эта ужасна, притягательна и неотвратима, физическая страсть ведет к потере души, к абсолютной скверне.

“Двуслойная” природа метафоры в последней строфе выделяется еще и за счет анжанбемана и пауз: “Видишь - под рясою / Кожи - в липкой крови - / Черное душевое мясо / Черной и душевой любви.” Каждый стих заканчивается словом, чье буквальное значение актуализировано его позицией (разрыв синтаксического ряда, единство которого восстанавливается парадоксальным образом - за счет обретения окказионального значения). Переход от “рясы” к “рясе кожи” обостряет внимание к “стыку” метафоры: ряса - одежда священнослужителя, знак “одеяния” культурой/религией, покров приличия, правил; кожа - это орган тела, защита от внешнего мира, граница физиологической целостности. “Кожа” в этом контексте принадлежит реальности символической и реальности вне-символической, это барьер между порядком и хаосом, между знаковой вечностью и реальностью тела, которая не поддается окончательному превращению в символ.

Переход от второго стиха к третьему в этой строфе: “Кожи - в липкой крови / Черное душевое мясо” - это переход в область не-символической телесности как таковой, в область отвратительного, захваченности чуждым. Отвратительное - это потеря субъектности, “индивидуального ритма”;¹¹ это то, что, будучи чуждым “иным”, является твоим, частью тебя, и границу провести невозможно:

Отвратительное. Оно отброшено, но с ним невозможно расстаться и от него невозможно защититься так, как от объекта. Отвратительное, как воображаемая чужеродность и реальная угроза, сначала интригует нас, а затем поглощает целиком.

В последнем стихе происходит возврат в пространство дискурса, от однозначности сниженной телесности (“мясо”) к многозначности языка (“любовь”), но остранение, “обнажение швов” этой конструкции оче-

видно. "Липкая кровь" рождает однозначную ассоциацию, здесь не может быть никаких разночтений, - метафора "черной и душевной любви" прочитывается не только через символику языка, но и через внесимволические механизмы телесного миметического вживания (тело как единая сущность и единое поле эмоций и физиологических реакций). "Черное, душевное мясо черной и душевной любви" лишь отчасти воплощается как зрительная метафора, физиологические детали отсылают читателя к своему телесному опыту и нервной памяти, а не к языку и культуре. Структура метафор в данном тексте неравновесна в принципе, их переживание неминуемо уводит за границы языка и культуры в область соматики.

П. Рикер отмечает главное свойство метафоры - "расщепленность референции".^b В данном случае "обрыв" идет не только по линии "буквальное значение слова/нормативная лексическая валентность - моделирование окказиональной предикации", но в одной метафоре здесь сопрягается два понятийных ряда, каждый из которых отсылает к разным уровням памяти и воображения. Референция одного из них базируется на вербальной, культурной памяти, другого - на опыте нашего тела, где в одном случае слово включает механизмы воображения, порождающие ассоциации знакового, символического порядка; в другом - те механизмы воображения, которые "включают" ощущения на уровне психофизиологии. Буквальное значение слов: "липкая кровь", "мясо", "душный" заставляет пережить метафору раны изнутри собственного тела и пережить напряжение на стыке двух реальностей - вербальной и телесной.

Проживание в телесности как таковой не может быть в принципе адекватно вербализовано - такие ощущения, как удовольствие, боль, отвращение существуют в до-языковом пространстве:

Символические структуры, которые "наделяют знаками ощущения", никогда не бывают "соматогенными". Поскольку тело и его ощущения невозможно символизировать полностью, без пробелов, реальным действительно является то, что человек в полном смысле слова испытывает - причем так, что для начала у него пропадает дар речи. У людей возникает опыт, который не (пред-)формирован дискурсивно, он врывается в пробелы системы репрезентаций, требует символизации и таким образом меняет репрезентации. Реальное действительно невозможно "растворить в дискурсе" - но где и как оно проявляется, не указано природой, не разумеется само собой и даже не очевидно "непосредственно".

Этот прорыв происходит на переходах от тела к тексту и в пробелах символического. Здесь физическое присутствует в нашем дискурсе - как слепое пятно, вокруг которого кружит язык.

Эстетический принцип “незаинтересованного созерцания” оказывается поколеблен, когда в эстетическую эмоцию вклинивается физиологическая вибрация чисто телесных переживаний - объективированная, отзеркаленная нашим воображением, но все же - уведящая в сторону, противоположную эстетическому. Мы не можем быть бескорыстными созерцателями по отношению к телесности, быть независимыми по отношению к собственному телу, связь ощущения и репрезентации объекта не может быть расторгнута. Читатель “погружается” в метафору, которая и включает его в культурную целостность, и оставляет наедине с собственной психофизиологией; при этом риторические механизмы втягивания адресата в текст изоморфны механизмам втягивания метафоры.

Этому способствуют такие приемы, как: 1) смешение фигуры эмпирического автора и лирического субъекта, 2) “смазанный” переход от эксплицитного (затекстового) адресата к имплицитному, их неразличение, и, наконец, 3) “прозрачность границ” между адресатом и лирическим субъектом. Еще И. П. Смирнов указывал на такой характерный для авангарда прием,¹ как создание иллюзии неразличения эмпирического автора и лирического субъекта за счет непосредственных обращений к адресату за пределами художественного текста (ср. у В. Маяковского: “все эти провалившиеся носами знают - Я - ваш поэт”, хотя в соответствии с конвенциями художественного текста следовало бы ожидать “Я - их поэт”). В данном случае читатель сталкивается с обращением во втором лице множественного числа “верите”, направленным к затекстовой аудитории (обобщенный адресат), и с обращением во втором лице единственного числа - “видишь”, адресованным “текстуальному” участнику диалога (частичное совмещение позиций эксплицитного и имплицитного читателя). Диалог строится как эстетический и вне-эстетический, он двунаправлен по своей природе. Причем, нужно констатировать и двусмысленность принадлежности текстовой и затекстовой реальности того, кто “не уйдет от любви” (“От любви, позорной и едкой, ты никуда не уйдешь”), ведь “Ты” - это еще и один из должествующих “поверить”.

Обращение “верите” создает эффект приближения, интимности; мы наблюдаем частичное нарушение/смещение рамки эстетических границ текста, когда читателю (эксплицитному, внешняя позиция) отводится роль того, кому можно довериться, говорить искренно, искать у него сочувствия, сострадания - текст втягивает потенциального читателя-слушателя в свое пространство; а затем следует утверждение - суггестия - приговор: “От любви, позорной и едкой / Ты никуда не уйдешь” и читатель становится соучастником любви-преступления.

Обращение “Видишь” в третьей строфе еще более размывает условность эстетической реальности и еще более втягивает имплицит-

ного/эксплицитного адресата в “коммуникационное поле” любви-пытки, максимально “приближая” его. Это обращение манифестирует, акцентирует иллюзию визуализации, где “диалог самообнажения” демонстрирует на самом деле то, чего видеть нельзя, - и предполагает уже взгляд, раздевающий, подобно ножу, которому открывается истина любви в последней степени откровенности - открытости - бесстыдства. Эта нагота истины символизируется телом, уже “захваченным работой смерти”. Последняя строфа обращена как к имплицитному адресату, так и к эксплицитному, которым надлежит совпасть в конечной позиции, и стать “соглядатаем-соучастником” реализованной метафоры любви-пытки. Предел сочувствия граничит со страданием и отвращением.

Совпадение позиций эксплицитного и имплицитного адресатов сопровождается еще одной трансформацией - разрушением имманентной границы между лирическим субъектом и читателем: в первой строфе используется неопределенно-личная конструкция в первых двух строках. Речь идет как бы о мозге героя, но субъектно не локализованном, теряющем локальную идентичность, данным в тактильном ощущении. Обращение “верите” устанавливает активную риторическую коммуникацию героя с читателями. Во второй строфе опять употребляется неопределенно-личная конструкция, а в конце строфы обнаруживается ловушка: это, оказывается, был “ты” (граница между названным “я” и названным “ты” весьма неопределенна). Обращение “видишь” снова устанавливает границу между субъектом речи и адресатом, но кого видит адресат не уточняется: возможно, самого себя, “не ушедшего” от “едкой и позорной”. И поскольку в концовке устанавливается тождество внешнего и внутреннего, можно это “видишь” понимать как этакое парадоксальное зрение “внешне/внутреннее” - “из я/из ты”. Адресат становится неотличим от лирического субъекта.

Р. Ивнев сближает читателя и героя, заставляя пережить травму любви-убийства “изнутри” как собственную, сталкивая реальность культуры с реальностью, которая противится символизации, для нее нет и не может быть языка.

При восприятии классического искусства¹⁶ адресат испытывает катарсис, происходит эстетическое оцельнение. В неклассической художественности XX века¹⁷ появляется “текст-раздражитель”, балансирующий на грани между эстетикой и антиэстетикой, конструктивным и деструктивным. Здесь происходит особого рода “мутагенное” заражение: “неклассический катарсис” вносит некое повреждение в эксплицитные и конвенциональные отношения между автором и читателем.¹⁸ Эстетическая цельность произведения дарует читателю пребывание в бессмертии культуры, а “втягивание” в поле соматики, в тех проявлениях, которые остаются за границами культурного дискурса, актуали-

зирует единство другого рода — единство смерти, где ужас исчезновения уже нельзя избыть с помощью идеологии или искусства.

Столкновение этих двух разнонаправленных стратегий освоения реальности в стихотворении Р. Ивнева с особой силой демонстрирует ценностное зияние между телом и текстом - в тот момент, когда тело все же становится (эстетическим?) знаком.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Текст стихотворения цитируется по: Р. Ивнев, *Золото смерти*, Москва, 1921. Без пагинации.
Выражаю благодарность И. В. Гладких за плодотворное обсуждение текста данной статьи.
- ² Т. К. Савченко, 'Имажинисты Рюрик Ивнев, Иван Грузинов, Николай Эрдман, Матвей Ройзман', *Русский имажинизм. Теория. История. Практика*, Москва, 2003, сс. 231-234.
- ³ Об эстетике декаданса и авангарда см. Е. В. Тырышкина, *Русская литература 1890-х - начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду*, Новосибирск, 2002, сс. 20-32, 59-102.
- ⁴ Развивая идеи И. Канта, и, ссылаясь на М. Прадина, Ф. Серс выделяет "дистанцирующие" функции слуха и зрения, формирующие эстетическую эмоцию, в то время, как вкус, осязание и обоняние не могут быть полностью семантически обработаны и переведены в знак:

Эстетическое дифференцирование чувств, таким образом, изолирует зрение и слух, способные сделать переживание независимым от вещи и интереса, которые мы к ней проявляем. Зарождение собственно художественной функции происходит именно в этом отстранении по отношению к нашей заинтересованности в вещах: Особенностью искусства является способность отделять ощущение от обеспечения репрезентации и, соответственно, в той или иной степени играть с ним: на фоне той бесконечно серьезной работы, которой является чувственное внимание, обращенное на задачи адаптации — иначе говоря, на связывание ощущения с желанным или наносящим вред объектом, который это ощущение вызывает, - внимание эстетическое, которое направлено исключительно на беспримесное качество ощущения вне зависимости от его объекта, со всей очевидностью предстает именно игрой. Это та роскошь, которую может позволить себе жизнь.

Радикальное отстранение от непосредственного восприятия ("схватывания" объекта) переводит объект в отношение самоценного чувствования: он может восприниматься теперь как таковой, поскольку не интересуется нас немедленно и непосредственно. Объект отличается от прочих вещей этого мира устранением прикосновения и бескорыстным созерцанием. Появление этой бескорытности (незаинтересованности) обуславливается прежде всего понятием неосязаемого. [...] неосязаемое (устранение соприкосновения) является условием появления "эстетического" объекта: образа или мелодии.

(См. Ф. Сера, *Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного*, Москва, 2001, с. 87)

Аналогичные мысли высказаны в статье Й. Ван Баака:

"[...] сенсорная информация обоняния, выйдя на сознательный и языковой уровни, не настолько подлежит семантическим обработкам и трансформациям, как в случае со зрительными и даже слуховыми впечатлениями. Итак, обоняние (вместе с осязанием) - самый прямой, в буквальном смысле непосредственный, а потому и самый "телесный" канал информации о мире.

(J. van Baak, 'О поэтике тела как локуса в мире [на материале произведений Бунина]', *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 54, 2004, с. 287)

- ⁵ По поводу природы и функций символа (в частности, телесного) можно присоединиться к мнению М. Ямпольского:

Невозможность рационально контролировать аналогию, лежащую в основе символа и символического универсализма, связана с невозможностью взгляда на символ со стороны, то есть временного и пространственного дистанцирования по отношению к нему. Карл Ясперс, называвший символ "полнотой присутствия Бытия", утверждал, что в символах "нечто присутствующее не обозначает нечто отсутствующее, тут не обозначает там, оно просто находится в наличествовании, которое непереводаемо в значении чего бы то ни было". Быть символом в такой перспективе означает просто отсылать к собственному присутствию и не допускать никакого рационализирующего дистанцирования по отношению к этому присутствию.

Именно такой статус символа делает его неподвластным господству рационального, внешнего по отношению к нему "Я" и отделяет символ от структур понятийной всеобщности. Рикер говорит о необходимости догерменевтической, феноменологической стадии постижения символа, которая сводится к слиянию

с ним. Это отсутствие дистанцирования придает особое значение телесности для символического сознания.

(М. Ямпольский, *Физиология символического*, книга 1, *Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима*, Москва, 2004, сс. 42, 43)

6 О. В. Беспалов рассматривает культуру с точки зрения процесса символизации и возможности/невозможности перевода в знак дословности (до-языковое состояние культуры). См. О. В. Беспалов, “Я” человека в антиномии культурного и неотрефлексивированного бытия’, *Метаморфозы творческого “Я” художника*, Москва, 2005, сс. 156-157.

7 В данном случае значение выделенных метафор коррелирует с общекультурными, рассмотренными О. Матич. См. О. Матич, “Рассечение трупов” и “срывание покровов” как культурные метафоры’, *Новое литературное обозрение*, № 6, 1994, сс. 139-150.

8 О. В. Беспалов, *указ, соч.*, с. 160.

9 М. Ямпольский, *Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла*, Москва, 2004. с. 191.

10 Само слово “мясо” выглядит чужеродным в религиозном и поэтическом дискурсе начала XX века. Оно откровенно эпатажно; если “плоть” амбивалентна в своих значениях (вместилище духа и обитель греха), то “мясо” разрушает дихотомию телесного/духовного, исключая саму возможность означивания телесных проявлений в христианском ключе (ср. у В. Маяковского: “Женщины, любящие мое мясо...”).

11 Л. Липавский, *Исследование ужаса*, Москва, 2005, с. 25.

12 Ю. Кристева, *Силы ужаса. Эссе об отвращении*, Харьков-Санкт-Петербург, 2003, с. 39.

13 П. Рикер, ‘Метафорический процесс как познание, изображение и ощущение’, *Теория метафоры*, Москва, 1990, с. 426.

14 Ф. Саразин, “Mapping the Body”: история тела между конструктивизмом, политикой и “опытом”, *Новое литературное обозрение*, № 71, 2005, с. 61.

15 И. Р. Деринг-Смирнова и И. П. Смирнов, “‘Исторический авангард” с точки зрения эволюции художественных систем’, *Russian Literature*, VIII, 1980, с. 414.

16 О функционировании эстетических категорий классики (мимесис, катарсис, трагическое и т. д.) и нон-классики см.: В. В. Бычков, ‘Феномен неклассического эстетического сознания’, *Вопросы философии*, 2003, №№ 10, 12.

17 По мнению В. И. Тюпы в неклассической художественности акцентируется роль адресата, ориентирование на определенную рецепцию является конститутивным моментом произведения. См. В. И. Тюпа, *Пост-символизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века*, Самара, 1998.

18 О механизмах “неклассического катарсиса”, осложненного вне-эстетическими эмоциями см. Н. В. Гладких, *Эстетика и поэтика прозы Д. И.*

Хармса (Автореферат дисс. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук), Томск, 2000; Е. В. Тырышкина, ‘Русский авангард начала XX века: аспекты прагматики’, *Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы международной научной конференции 18-21 сентября 2004 г. г. Гродно*, в 2-х ч., ч. 1, Гродно, 2005, сс. 60-66.