

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е. В. Тырышкина

**ФОРМИРОВАНИЕ
ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕАКЦИИ
В ЛИРИКЕ МОДЕРНИЗМА
(В. МАЯКОВСКИЙ, Р. ИВНЕВ)**

Новосибирск • 2013

УДК 821.161.1(092)Маяковский+821,161,1(092)Ивнев
ББК 83.3(2=Рус.)6-8 Маяковский 4+83.3(2=Рус.)6-8 Ивнев 4+
Т935

Подготовлено и издано в рамках реализации Программы стратегического развития ФГБОУ ВПО «НГПУ» на 2012–2016 гг.

Р е ц е н з е н т ы:

д-р филол. наук, проф., зав. кафедрой русской
и зарубежной литературы ГрГУ им. Я. Купалы

Т. Е. Автухович;

д-р филол. наук, проф. кафедры русской литературы
и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»

В. В. Мароши;

д-р филол. наук, доц. кафедры русской литературы
и теории литературы ФГБОУ ВПО «НГПУ»

И. Е. Лоцилов

Тырышкина, Е. В.

Т935 Формирование читательской реакции в лирике модернизма (В. Маяковский, Р. Ивнев) : монография / Е. В. Тырышкина ; Мин-во образования и науки, Новосиб. гос. пед. ун-т. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2013. – 165 с.

ISBN 978-5-00023-152-4

Монография посвящена исследованию формирования читательской реакции в лирике модернизма 1910-х – начала 1920-х гг. на примере творчества В. Маяковского и Рюрика Ивнева. Раннее творчество Маяковского и Ивнева – пример одной из разновидностей неклассической художественности, где ведущим принципом является ориентированность на чужое сознание. В работе исследуются механизмы коммуникации, при которой нарушаются привычные конвенции художественного текста за счет деформации баланса «реального-символического» и проблематизируется само понятие искусства.

Монография предназначена для студентов-филологов, аспирантов, преподавателей.

УДК 821.161.1(092)Маяковский+821,161,1(092)Ивнев
ББК 83.3(2=Рус.)6-8 Маяковский 4+83.3(2=Рус.)6-8 Ивнев 4+

ISBN 978-5-00023-152-4

© Тырышкина Е.В., 2013

© ФГБОУ ВПО «НГПУ», 2013

ОТ АВТОРА

Эта книга представляет собой исследования последних лет, где центральное место занимает решение проблемы – каким образом формируется реакция адресата при чтении таких лирических текстов, которые по своей природе являются провокативными. Два имени, указанных в названии, на первый взгляд, совершенно противоположны, но в данном случае они сближены по типологическому принципу – принадлежности единому эстетическому контексту модернизма, в его кризисной фазе.

Уже в лирике Маяковского 1910-х гг. намечается трагическое осознание несовершенства бытия, которое не может быть преодолено магической силой творчества. Ивнев, формально принадлежавший к имажинизму (периодически с ним порывавший и вновь к нему возвращавшийся) следовал во многом довольно эклектичной эстетике символизма/авангарда. Лирика этих авторов интересна своим пограничным положением – положением на сломе модернизма – с одной стороны, вера в спасительную силу искусства и особое положение творца еще сильна, с другой – несовершенство человека и мира становится объектом эстетического освоения, и модернистская утопия не выдерживает этого столкновения с реальностью.

Раннее творчество Маяковского и Ивнева – пример одной из разновидностей неклассической художественности, самым важным принципом которой является ориентированность на чужое сознание, реакция читателя является конституирующим моментом художественного текста, а для авангарда характерна практика «ударного письма». И тот, и другой автор касаются тем откровенно шокирующих, однако, основной вопрос – каким образом и за счет чего выстраивается механизм читательского восприятия – остается открытым. Известное положение об уязвлении чужого сознания и самоутверждении автора за счет адресата

является лишь самым общим постулатом, нуждающимся в конкретизации и последующей научной дискуссии.

Общие методологические принципы, положенные в основу исследования, восходят к известному труду Л. С. Выготского «Психология искусства», с учетом развивающих и корректирующих его идеи работ Е. В. Улыбиной. Этот эстетико-психологический подход сочетается с семио-эстетическим – концепцией В. И. Тюпы о целостности художественного произведения.

Структура книги выстраивается по принципу нарастания противоречий, трансформации классической модели модернизма. Ранняя лирика Маяковского рассматривается в контексте футуристической эйфории (осуществление общемодернистского лозунга «жизнь в экстазе») и отхода от него, располагаясь между двумя логическими полюсами «праздника» и «травмы». В качестве типологически чистых примеров для более подробного анализа выбрано три стихотворения: «Кое-что обо мне самом» (1913), «А все-таки» (1914), «Кое-что по поводу дирижера» (1915).

«Приложение I» посвящено проблеме конструирования тела лирического субъекта в авангарде как идеального универсума и как живого памятника. Лирический субъект, чья близость эмпирическому автору в авангарде постоянно манифестируется, демонстрирует себя как Иное в его материальном воплощении и постоянно становящейся форме. Эта манифестация – предъявление себя несовершенному человеку и миру как совершенство Человека/Вселенной являет собой пример коммуникации особого рода, когда лирический субъект становится «самой контактирующей действительностью», по выражению Е. Фарыно¹.

Поэзия Рюрика Ивнева конца 1910-х – начала 1920-х – следующий шаг на пути преодоления модернистской утопии, – если герой Маяковского несовершенство этого мира еще готов преобразить «мощью голоса» хотя бы на уровне

¹ Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии Маяковского. URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm (Дата обращения: 15.09.2009).

фантазматических конструкций, а третирование адресата имеет своей целью указать на возможность перевоплощения, то лирический субъект Ивнева раздваивается на фигуру сакральную и фигуру грешника, одного из простых смертных, – неизбежность несовершенства человеческой природы и соединяет, и разводит автора-героя с адресатом. Но и в том, и в другом случае читателя ждет коммуникативная ловушка, так как все известные идентификационные позиции оказываются несбалансированными.

Повторяющаяся лирическая ситуация преступной страсти у Ивнева приобретает характер навязчивого говорения, в котором боль не изживается, а возобновляется за счет травмирующих меток. Для подробного анализа также было выбрано три стихотворения: «Так вот она, смертельная любовь...» (1919), «Шерстяные иглы смерти...» (1920), «Короткого, горького счастья всплеск...» (1921).

«Приложение II» представляет собой анализ стихотворения М. Волошина «Голова Madame de Lamballe», в качестве примера раннего и не слишком типичного взламывания русского модернизма начала 1900-х, где хаос так и не преодолевается музыкой и не превращается в космос: ужас насильственной смерти в самом страшном своем проявлении (растерзание тела) не может быть преодолен и гармонизирован эстетической формой.

Выражаю благодарность Автухович Т. Е., Гладких Н. Г., Казариной Т. В., принимавших активное участие в обсуждении этой работы на разных ее этапах.

Материал, вошедший в книгу, частично публиковался в виде статей (переработанных для данного издания) в следующих журналах и сборниках:

1. Пространственное моделирование мира в русском литературном авангарде (функционирование и трансформация модели «тело-храм» // *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 chesciach / Pod red. L.Rozek. Chesc.2. Czestochowa, 2001. S.109–121.*

2. «Памятник» А.С. Пушкина и «Памятники» футуристов (В.Каменский, А.Крученых, И. Терентьев): механизмы и цели творчества в классической и неклассической художественности // Пушкин и современная культура. СПб., 2004. С. 41–48.

3. 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. / Отв. ред. Т. Е. Автухович, А. С. Смирнов. Гродно, 2005. С. 60–66.

4. Агрессия авангардистского текста: цели и функции // Речевая агрессия в современной культуре. Сб. научн. тр. Челябинск, 2005. С. 228–231.

5. «Живой памятник» как идеальная форма в авангарде (Каменский, Крученых, Терентьев) // В.В. Каменский в культурном пространстве XX века. Материалы научно-практической конференции. Пермь, 2006. С. 39–44.

6. К вопросу о литературных переключках: В. Маяковский и И. Анненский («Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания») // Автор как проблема теоретический и исторической поэтики. Сб. ст. В 2-х ч. Ч.2. Минск, 2007. С. 269–272.

7. «Шерстяные иглы смерти...» Р. Ивнева: дискурсивная стратегия (между текстом и телом) // Russian Literature. Amsterdam. Vol. 62. Issue 2. 2007. С. 229–239.

8. Мотив травмированного тела в поэзии русского авангарда 1910 – начала 1920 годов // Literatura rosyjska XYIII–XXI w. Dialog idei i poetik. Pod redakcja Olgi Glowko. Lodz, 2008. С. 263–270.

9. Эстетика шока: формирование читательской реакции в ранней лирике Маяковского // О р у s # 4~5. НОБЕЛЕВСКАЯ ЛЕКЦИЯ. ЧТЕНИЕ. Вильнюс, 2009. С.129-140.

10. Р. Ивнев. «Короткого, горького счастья всплеск...»: принципы репрезентации и коммуникации // Южный ар-

хив. Филологические науки: Сборник научных трудов. Выпуск XLVIII. Херсон, 2010. С. 94–99.

11. Концепция праздника в ранней лирике В. Маяковского // *Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert)*. Sprach-und Literaturwissenschaften. Band 35. Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. (18. bis 21. Jahrhundert). Munchen, 2010. С. 173–182.

12. К вопросу о коммуникации в неклассической художественности (на примере лирики В. Маяковского и Р. Ивнева) // *Russian Literature*. Amsterdam. Vol. LVIII-III/IV, 2010. С. 521–532.

13. М. Волошин. «Голова Madame de Lamballe»: опыт анализа // XV Волошинские чтения. Сб. научн. ст. Симферополь, 2011. С. 80–88.

14. «Смертельная любовь» Р. Ивнева (К вопросу о знаковой и коммуникационной стратегии на «сломе» модернизма) // Чтение: рецепция и интерпретация. Сб. науч. ст.: В 2 ч. Ч. 1. Гродно, 2011. С. 31–37.

15. Функции «черного юмора» в лирике футуристов (предварительные заметки к теме) // Поэтика и риторика диалога. Сб. науч. ст. (к 60-летию Т. Е. Автухович). Гродно, 2011. С. 328–336.

ГЛАВА 1. АВАНГАРД: МЕЖДУ ПРАЗДНИКОМ И ТРАВМОЙ

1.1. КОНЦЕПЦИЯ ПРАЗДНИКА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

Футуристы рассматривали мир как поток бесконечных изменений, «энергичного становления»². Творчество как инобытие – основной объект эстетического освоения футуристов. Они яростно стремятся отринуть будничные порядки вещей для того, чтобы сыграть с читателем в сотворение мира – каждый раз иного.³ Поэт претендует на роль первотворца, независимо от того, какую роль он играет: Игрока/Создателя (А. Крученых), Председателя Земного Шара/Ученого-Поэта/Ребенка/Царя/Святого (В. Хлебников), нового Христа/Бунтаря-Хулигана (В. Маяковский). Поэт здесь всегда Герой и Жертва – во имя создания новых миров. И нередко эта новая/иная реальность выглядит как праздник, совершающийся на наших глазах, – в противовес реальности несовершенной и застывшей в привычных формах. В. Маяковский от лица своего лирического субъекта объявляет себя «чудотворцем всего, что празднично».

Каким видится этот праздник в творчестве В. Маяковского 1910-х годов?

«Кофта фата» (1914)

Не потому ли, что небо голубо,
а земля мне любовница в этой *праздничной* чистке,
я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо,
и острые и нужные, как зубочистки!

² Термин Р. В. Дуганова. См.: Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

³ Взгляды автора об эстетике авангарда подробно изложены: Тырышкина Е. Источник инспирации в авангарде// Russian Literature. Amsterdam. 2001. Vol. L (50). №3. С. 319-333; Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосибирск, 2002.

«Эй!» (1916)

Сорвем ерунду пиджаков и манжет,
крахмальные груди раскрасим под панцырь,
загнем рукоять на столовом ноже,
и будем все хоть на день, да *испанцы*.
Чтоб все, *забыв свой северный ум,*
любились, дрались, волновались.

Эй!

Человек,
землю самую
зови *на вальс!*
Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь,
чтоб, *исступленно царапая крыши,*
в небо карабкались души артистов.

«Следующий день» (1916)

Вбежал.
Запыхался победы гонец:
«Довольно.
К веселью!
К любви!
Грустящих к черту!
Уныньям конец!
<...>
Мадам, на минутку!
Что ж, что стара?
Сегодня всем целоваться.
За мной!
Смотрите,
сие – ресторан.
Зал зацвел от оваций.
Лакеи, вин!
Чтобы все сорта.
Что рюмка?
Бочки гора.
Пока не увижу дно,
изо рта
не вырвать блестящий кран...
Домой – писать.

*Пока в крови
Вино
и мысль тонка.
Да так,
чтоб каждая палочка в «и»
просилась: «Пусти в канкан»!*

«Флейта-позвоночник» (1915)

Память!
Собери у мозга в зале
любимых неисчерпаемые очереди.
*Смех из глаз в глаза лей.
Былыми свадьбами ночь ряди.
Из тела в тело веселье лейте.
Пусть не забудется ночь никем.
Я сегодня буду играть на флейте.
На собственном позвоночнике.⁴*

Основная черта такого рода праздника (хотя само слово «праздник» не всегда звучит, а только подразумевается) – состояние исступления, экстаза, предельного напряжения всех чувств. Это любовь, веселье, расточительство, восторг творчества, – порождение вселенского хаоса. Вино, танцы, снятие моральных табу – неперенные атрибуты праздника, растормаживающие подсознание, в результате чего происходит «снятие» личностных границ и превращение всех празднующих в единое экстатическое тело. Поэт (лирический субъект) – Герой и центральная фигура празднества, именно он – генератор хаотической энергии, бесконечного вихря творческих преобразований. Праздник подразумевает прорыв линейного обыденного времени, выход за рамки нормативного пространства.

В. Савчук пишет об этом так: «Праздник высвобождает силу, сокрытую от индивида, который не знает границ своего сознания и своего «я», открываясь всеединству в радости».

⁴ Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 тт. Т.1. М., 1955. С. 59, 102, 121–122, 199. Здесь и далее курсив мой (Е.Т.), кроме специально оговоренных случаев.

ном самозабвении. Календарные, аграрные, национальные и индивидуальные праздники играют роль силовых точек, в которых растворяется категориальная оболочка, разделяющая пространство и время. Праздник нарушает мерность ньютоновского исчисления их. Выпадая из календаря, праздничный день питается и сакральной радостью, и захватывающим дух перелетом к началу традиции, к моменту героических подвигов первопредка, и реальностью участия в разыгрываемых мифах или реальных событиях. Историческое время опрокидывается, субъективное трансгрессирует. Человек, уготовленный на тот или иной праздник, прежде чем вознестись, отождествляется с Богом, соучаствует в его подвигах и становится Героем»⁵.

В процитированных текстах В. Маяковского концепция праздника в целом укладывается в рамки праздничных архетипов, однако, всеединство обеспечивается не возвращением к истокам – фигура Поэта-футуриста, ведущего человечество за границы обыденного, нацелена только в будущее. Он узурпирует сакральные функции⁶.

«Человек» (1916–1917)

Черепу шкатулку вскройте –
сверкнет
драгоценнейший ум.

*Есть ли,
чего бы не мог я!*⁷

Авангардисты иногда были склонны все проявления своего эмпирического «Я» (от физиологических реакций и

⁵ Савчук В. Пульс праздника. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/feast.html> (Дата обращения: 14.08.2008.)

⁶ Нужно сказать, что, несмотря на декларации своей творческой мощи, лирический субъект (alter ego автора) признается, что творящая сила природы постоянно бросает ему вызов: «Я, златоустейший, чье каждое слово душу новородит, именовит тело, говорю вам: мельчайшая пылинка живого ценнее всего, что я сделаю и сделал!» «Облако в штанах» (1914–1915).

⁷ Маяковский В. Указ. соч. С. 247–248.

процессов до поведенческих) изначально манифестировать как «иное». «Сакрализация» телесных проявлений поэта – «земного Бога» носит откровенно эпатирующий характер.

Кто целовал меня –
скажет,
есть ли слаще *слюны моей сока*.
Покоится в нем у меня
прекрасный
красный язык.
<...>
Наконец,
чтоб в лето
зимы,
воду в вино превращать чтоб мог –
у меня
под шерстью жилета
бьется
необычайнейший комок.
Ударит вправо – направо свадьбы.
Налево грохнет – дрожат миражи.
Кого еще мне
Любить устлать бы?
Кто ляжет
пьяный,
ночами ряжен?

«Кофта фата» (1914)

Женщины, любящие мое мясо, и эта
девушка, смотрящая на меня, как на брата,
закидайте улыбками меня, поэта, –
я цветами нашью их мне на кофту фата!⁸

По сути дела для обретения «себя-иного» и приобщения к чуду предлагается все та же трансформированная евхаристия, вкушение тела и крови Бога, на роль которого претендует лирический субъект-Поэт. При этом нужно учитывать, что особая сила воздействия этих художественных

⁸ Маяковский В. Указ. соч. С. 248, 59.

текстов объясняется во многом таким приемом как пронизанность границ текста. Автор как субъект повествования постоянно настаивает на близости к автору эмпирическому, биографическому.

Авангардисты стремятся к постоянному перешагиванию от реальности условной к реальности данной, и поэт постоянно колеблется в своем образе от фигуры живущей к фигуре сконструированной; он то и дело различными приемами прорывает рамку условности. Делается это и за счет непосредственного обращения к читателю, а также за счет постоянных внеэстетических, психологических уловок, когда читатель вынужден вовлекаться в пространство воображаемого со всей эмоциональной силой (от негодования и ярости до сочувствия герою, восхищения им и т.д.).

В. Савчук выделяет три стадии праздничного алгоритма: «Являясь прямым наследником ритуала, праздник впитал все его наиболее действенные свойства, его логику развития: рост хаоса, неопределенности, тревог, усталости и абсурда, трагизма; затем, слияние с ними (хаосом и неопределенностью): исступление, смех, танец, торжество низа, отказ (переворачивание) от установленных норм, запретов и табу – пищевых, моральных, идеологических, эстетических, религиозных, – травестизм ролей и полов; вслед затем воскрешение природного и социального Космоса, цикла, порядка, нормы, целесообразности и полезности».⁹

У Маяковского можно обнаружить все три этапа:

1) рост хаоса, усталости, абсурда, трагизма:

Трагедия «Владимир Маяковский» (1913)

Придите все ко мне,

кто рвал молчание,

кто был

Оттого, что петли полдней туги...

⁹Савчук В. Указ. соч.

«Флейта-позвоночник» (1915)

Все чаще думаю –
*не поставит ли лучше
точку пули в своем конце.*
Сегодня я,
на всякий случай,
даю прощальный концерт.

«Война и мир» (1915–1916)

Никто не просил,
чтоб была победа
родине начертана.
*Безрукому огрызку кровавого обеда
на черта она?!¹⁰*

Собственно первые четыре части этой поэмы всецело посвящены картинам войны как бессмысленного убийства, которые затем сменяются воскрешением из мертвых и все-ленской идиллией всеобщей любви.

2) слияние с хаосом: исступление, смех <...> отказ (переворачивание) от установленных норм, запретов и табу – примеры экстатического веселья с совокупности с нарушениями моральных норм уже приводились (см. выше), но кульминационный момент праздника нередко представляет собой апофеоз веселья в сочетании с жестокостью.

Трагедия «Владимир Маяковский» (1913)

В. Маяковский:

*Ищите жирных в домах-скорлупах
и в бубен брюха веселье бейте!
Схватите за ноги глухих и глупых
и дуйте в уши им, как в ноздри флейте.
Разбейте днища у бочек злости,
ведь я горящий бульжник дум ем.
Сегодня в вашем кричащем тосте
я овенчаюсь моим безумием.*

¹⁰ Маяковский В. Указ. соч. С. 154, 199, 227.

Граненых строчек босой алмазник,
взметя перины в чужих жилищах,
зажгу сегодня **всемирный праздник**
таких богатых и пестрых нищих.

«Облако в штанах» (1914–1915)

Идите, *голоденькие,*
потненькие,
покорненькие,
закишии в блохастом грязненьке!

Идите!

Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!

<...>

Чтоб флаги трепались в горячке пальбы,
как у каждого *порядочного праздника* –
выше вздымайте, фонарные столбы,
*окровавленные туши лабазников.*¹¹

Безумие здесь священное, оно ведет к уничтожению косной плоти, к разрушению замкнутых границ. «Кровавая» тема также возникает не случайно: «Среди моря безудержного веселья, ликования подлинной праздничности непослушания, торжественности растраты и безумия обратим внимание на то место праздника, где он вершиться: точку кульминации праздника – наиболее экзотичную, наиболее захватывающую, в прямом и переносном смысле точку высшего экстаза и... кровопролития. Как связан праздник с кровью, как он «питается» ею и как сам он наполняет живительной влагой устоявшиеся и застывшие формы тел? <...> Кровеносная природа праздника работает в режиме «смерти-рождения», «здесь» и «сейчас»: впервые для того, кто посвящается, и заново тому, кто инициирует. Но посвящение не бывает без заклания привычного и повседневного. Смерть интеллекта, нормы, повседневных форм чувственности, представлений о пространстве-

¹¹ Маяковский В. Указ. соч. С. 188.

времени и введении в особый мир с его необычными ритмами, звуками, красками и запахами, со сжатым в точку первособытия миром, обладающим всем простором, всей энергией обновления».¹²

Заметим, что «священную» агрессию, как одну из отличительных примет праздника у Маяковского, кульминацией которого является непременно «кровопролитие», невозможно объяснить только с позиции прямолинейно психоаналитической¹³ («компенсация подростковых комплексов»). Неслучайно акцентируются именно эти, архаические стадии праздника. Происходит обращение к глубинам подсознания (агрессия как инстинкт, снятие моральных табу, единение на уровне архаики вне культуры) – прежде, чем перейти на ступень единства в гармонии, нужно окунуться в стихию хаоса: «В архаической жертве нет жестокости, нет неправды. Ибо «лишь там, – зорко подмечает В. В. Розанов, – где субъект и объект – одно, исчезает неправда».¹⁴ Здесь затрагиваются глубинные структуры психики, за счет чего строится более плотное взаимодействие с адресатом. Чтобы стать «иным», что является целью каждого праздника, нужно «убить» и «умереть».

«Кровь» в цитируемых текстах В. Маяковского – кровь, прежде всего, символическая, это жертва во имя иного, творческого мира, для чего и происходит заклинание «косной плоти». А, кроме того, сам Поэт – это всегда священная Жертва, провидец и безумец, готовый отказаться от своего сегодняшнего «Я» во имя другого, героического «Я», которое рождается заново в акте смерти/бессмертия.

¹² Савчук В. Указ. соч.

¹³ Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. Филологический роман. М., 1993; Жолковский А.К. Прогулки по Маяковскому // А.К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

¹⁴ Цит. по: Савчук В. Кровь и культура. СПб., 1995. С. 68.

Трагедия «Владимир Маяковский» (1913)

<...>

*я вам открою
словами
Простыми, как мычанье,
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги.
Я вам только головы пальцами трону,
и у вас
вырастут губы
для огромных поцелуев
и язык
родной всем народам.
А я, прихрамывая душонкой,
уйду к моему трону
С дырами звезд по истертым сводам.
Лягу,
светлый,
в одеждах из лени
на мягкое ложе из настоящего навоза,
и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза.¹⁵*

Ради единства преображенного человечества герой – «Владимир Маяковский» должен принести себя в жертву, «перелить» свою творческую силу в этого «человека будущего», созданного по образу и подобию самого лирического субъекта – Поэта (человек будущего полностью преобразится: «новая душа», «губы – для огромных поцелуев»; стихия любви здесь маркирована словом «губы», которому в лирике В. Маяковского всегда противопоставлен «рот» – лишь поглощающий пищу, и, наконец, этот человек будет понимать всех, говоря на «языке, родном всем народам»).

Принятие на себя вины мира лирическим субъектом во имя будущего чудесного обновленного бытия – устойчивый мотив в творчестве В. Маяковского.

¹⁵ Маяковский В. Указ. соч. С. 154.

«Война и мир» (1915–1916)

Кровь!

Выщеди из твоей реки

хоть каплю,

в которой невинен я!

<...>

Вытеку срубленный.

и никто не будет –

некому будет человека мучить.

Люди рождаются,

настоящие люди,

бога самого милосердней и лучше.

«Облако в штанах» (1914–1915)

И когда,

приход его

мятежом оглашая,

выйдете к спасителю –

вам я

душу вытащу,

растопчу,

чтоб большая! –

и окровавленную дам, как знамя.

«Флейта-позвоночник» (1915)

В праздник красьте сегодняшнее число.

Творишь,

распятью равная магия.

Видите –

гвоздями слов

прибит к бумаге я.¹⁶

Символ крови довольно частотен в лирике Маяковского. Как замечает В. Савчук: «...символ связывает прочной связью то, что не связывается рассудком...»¹⁷ Этот телесный символ, глубоко укоренившийся в культуре и одновременно – в нашей нервной, физиологической памяти,

¹⁶ Маяковский В. Указ. соч. С. 232-233, 185, 208.

¹⁷ Савчук В. Кровь и культура... С.32.

обеспечивает нерациональную коммуникативную общность автора/адресата, где автор эксплицирует свою близость лирическому герою.

3) воскрешение природного и социального Космоса, цикла, порядка, нормы, целесообразности и полезности.

Последняя – гармонизирующая стадия праздничного алгоритма представлена, пожалуй, только финалом поэмы «Война и мир» (1915–1916), но эта гармония – плод субъективного фантазма автора/лирического субъекта:

*Не поймешь –
Это воздух,
цветок ли,
птица ль!
И поет,
и благоухает,
и пестрое сразу, –
но от этого
костром разгораются лица
и сладчайшим вином пьянеет разум.*

*<...>
Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь –
там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа.*

*Не видишь,
Прищурилась, ищешь?
Глазенки – щелки две.
Шире!
Смотри,
мои глазища –
всем открытая собора дверь.*

*Люди! –
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейтесь в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек –
придет он,
верьте мне,
верьте!¹⁸*

Эта идиллическая утопия существует только в воображении Поэта, а гармония всеобщей любви – не плод воскрешения природного и социального космоса, а авторская «проективная модель». К тому же, чудо «народного единения» – это еще не итог, не кульминация праздника, а предварительный этап – апофеозом подлинного праздника должно стать пришествие «нового» и «свободного» человека, того, в которого может превратиться любой, под воздействием преобразующей силы лирического субъекта (человечество должно «причаститься», войти в собор, являющийся метафорой «божественного тела» – тела Поэта).

Структура, функции, значение праздника в ранней лирике В. Маяковского определяются во многом архаическими архетипами. Центральное значение приобретает мотив искупительной жертвы умирающего/воскресающего Бога, обеспечивающей наступление «земного рая новых людей». Однако утопия всемирного братства, где царит всеобщее ликование, и «Христос играет в шашки с Каином», является авангардистским проектом, – место Христа занимает лирический субъект «Владимир Маяковский» (для авангарда характерна манифестация снятия границ между лирическим и эмпирическим субъектом), провозглашающий

¹⁸ Маяковский В. Указ. соч. С. 240, 241-242.

себя источником трансцендентного. При этом ритуальная жертва – смерть лирического субъекта, должна привести к преобразению миропорядка, где смерти больше не будет. В авангарде снимается дихотомия тленной плоти и бессмертного духа, – бессмертным становится тело, воскрешаются все умершие в своем телесном облике, и всем находится место на вечном празднике любви и благоденствия. Парадокс этой конструкции заключается в том, что ради торжества преобразенной творческой плоти должна быть убита плоть низменных инстинктов и страстей.

В самом праздничном алгоритме акцентируется экстатическое веселье, жестокость, агрессия, – то, что называется стадией «хаоса». Стадия идеального финала, гармонии, «космоса» – редуцируется. Это можно объяснить эстетикой авангарда, где основной ценностью является постоянное динамическое изменение мира, становление как процесс. «Праздник преобразования» втягивает в свое пространство – обращение к глубинам подсознания адресата за счет архаической символики крови, раны, жертвы обеспечивает более плотную эстетическую коммуникацию. Цель этого «праздника преобразования» – рождение «нового человека», в идеале подобного лирическому герою-Поэту, творящего иное бытие по своим собственным законам.

1.2. МОТИВ ТРАВМИРОВАННОГО ТЕЛА В ПОЭЗИИ РУССКОГО АВАНГАРДА 1910-Х – НАЧАЛА 1920-Х ГОДОВ

Основная интенция авангарда – создание искусства, которое «проламывает» границы реальности. Достигается это различными нарушениями привычных конвенций искусства, нарушениями эстетических и этических ожиданий. Адресата нужно выбросить на неведомую землю – туда, где с особой силой переживается встреча с таким произведением, которое ставит в тупик: если это искусство, – что же назвать первичной, не-конвенциональной реальностью?

Архетипические модели жертвоприношения – одни из самых устойчивых и сильнодействующих в культуре с их символикой раны и крови. Эти модели эксплицированы в авангардистских текстах мотивикой-метафорикой травмированного тела. Самый действенный способ ощутить себя живым – испытать боль, самый действенный способ единения автора с адресатом – заставить последнего сострадать первому (и, чем тоньше и неопределеннее граница между автором эмпирическим и лирическим субъектом, тем сильнее будет это сочувствие).

И действительно, и В. Маяковский, и Р. Ивнев выстраивают ситуацию болезненной коммуникации, у А. Крученых эта ситуация инверсируется и пародируется. Его лирический субъект подвергается бесконечному количеству увечий, но этот субъект репрезентируется как существо принципиально иной, лишь частично антропогенной природы с чертами потустороннего и механического:

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
Во рту раскаленная клею облатка
и в глазах никакого порядка
Публика выходит через отпадающий рот
А мысли сыро-хромающие – совсем наоборот
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ!¹⁹

Картины «жуткого насилия – расчленения» на самом деле, и актуализируют связь с литературой и культурой, и – «острачают» ее. Вне референций, без привязки к телу агрессия становится лишь агрессией языка, творящей весь хаос. Лирический субъект Крученых – это фигура, лишенная целостности, это единство и многообразие в одном лице, универсум, творящийся в процессе многочисленных насильственных трансформаций. Агрессия знаменует

¹⁹ Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 94. Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография, пунктуация и графика оригинала.

снятие границ индивидуального – общего, являясь, по сути дела метаморфозой в творческом мире художника-авангардиста, где смерти нет:

Упрямый и нежный как зеленый лук
Из своей перепиленной глотки
Построю вам ПОВИВАЛЬНЫЙ ЗАВОД!

*

Я пошел в ПАРОВУЮ ЛЮБИЛЬНЮ
Где туго пахло накрахмаленным воротничком.
Растянули меня на железном кружиле и
стали возить голым ничком.
Вскакивал я от каждого прикосновенья
Как будто жарко ляпали СВИНЦОВЫМ ВАРЕНИКОМ!
Кивнули – отрубили колени
А голову заШили В ЮБКИ БАЛОН ...

*

Каждый день, встречая в подъезде
Моего захудалого двойника –
я порывался его нащупать.
Он был увертлив –
Кричал дворнику: из него чучело набейте!
И тыкал палкой в мои залежные глаза.

*

Я прожарил свой мозг на железном пруте
Добавляя перцу румян и кислот
Чтобы он понравился, Музка, тебе,
больше, чем размазанный Игоря Северянина торт.

*

Чисто по-женски нежно и ласково
Она убеждает, что я талант
Что меня по меню положат на стол
И будут все как лучший ужин захлебываясь лакать
Вагага изысканных жевак
Набросится на мою телячью ножку.²⁰

²⁰ Крученных А. Указ. соч. С.100, 105, 106, 109, 110.

Актуализация традиции идет за счет отсылки к устойчивым символам и архетипам раны и жертвы – даже в контаминациях каннибализма и евхаристии, но нагнетание варварских агрессивных действий вне референций дает эффект остранения – обнажения «пустотности» в данном контексте устойчивых культурных смыслов (материя плоти исчезает, уступая место материи языка). При том, что насилие все возрастает и варьируется в самых изощренных формах, нет ни одного указания на физиологические реакции, на боль, страдания, ужас. Лирический субъект и мир в его лице претерпевают череду травм – совершается обряд жертвы ради творчества без границ, ради иного искусства, претендующего на статус иного бытия, у Крученых мотивика-метафорика травмы носит откровенно игровой характер, семиозис побеждает мимесис.

Маяковский не порывает окончательно с принципами мимесиса и его телесная мотивика строится как на образах гипертрофированной витальности и жизненной силы, так и на образах телесной травмы, отчасти переадресованной читателю. В данном случае, он еще не отходит от традиций старшего символизма (декаданса), где именно травматический опыт питает авторскую креативность. Как пишет В. Савчук: «Боль составляет ядро памяти»²¹, и уклониться от удара-пореза словом, которое стремится за границы рамки текста, за границы конвенций искусства, невозможно, – включаются механизмы воображения-памяти, которые связаны не только с культурой, но и с физиологией. Все те же мотивы, которые у Крученых проигрываются в иронически абсурдистском ключе, у Маяковского звучат трагически серьезно. Лирический субъект Маяковского вживается в роль нового Христа-Поэта, принимающего на себя грехи мира и искупающего и свою вину за несовершенство миропорядка; он совершает подвиг самозаклания ради будущей утопии царства всеобщей любви и творчества. Если энергия разрушения подана у Крученых как по-

²¹ Савчук В. Кровь и культура... С.32.

зитивная, дарующая мгновенную новизну метаморфоз, то у Маяковского эта энергия амбивалентна: мировой хаос – однозначное зло, но при этом и источник творческой силы поэта:

Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою дольней.
Это душа моя клочьями порванной тучи
в выжженном небе на ржавом кресте колокольни!

*

...с живого сдирая шкуру,
жру мира мясо.
Тушами на штыках материки.
Города – груды глиняные.
Кровь! Выщеди из твоей реки
Хоть каплю, в которой невинен я!

*

В праздник красьте сегодняшнее число
Творись, распятью равная магия.
Видите – гвоздями слов прибит к бумаге я.²²

Символика крови обеспечивает единство переживания автора и реципиента: «Символ таит в себе... опыт единого языка, тела, мысли и чувства».²³ Физиологические коннотации здесь только намечены: «В праздник красьте сегодняшнее число» – красный цвет – цвет крови, но он эстетизируется, и метафора остается в основном визуальной; «гвоздями слов прибит к бумаге я» – здесь распятие понимается как муки творчества, слово как орудие и оружие имеет богатую литературную традицию. За привычный символический ряд крови, раны, плоти выходит «мясо». Мясо – это знак распада целостности тела, полной потери человеческого (по христианской традиции тело – это храм), знак попрания культуры, знак смерти как таковой. Но в метафо-

²² Маяковский В.. Указ. соч. С. 48, 232, 208.

²³ Савчук В. Указ. соч. С. 30-31.

ре «С живого сдирая шкуру, жру мира мясо» – «мира мясо» не поддается идентификации как физиологическая реальность. Можно привести еще один пример в этой связи:

Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными клочьями человеческого мяса²⁴.

Здесь эстетизация ужасного в совокупности с усиленным натуралистическим эффектом дает почувствовать особое напряжение между культурным и телесным дискурсами.

Все «травмирующие» метафоры не только натуралистичны, но и акцентированы на звуковом уровне, на уровне моторики звукоизвлечения. Кровь, рана, жертва предстают у Маяковского в своих подчеркнуто телесных коннотациях и обеспечивают эффект единства с адресатом, единства страдания, причем такого, где полное изживание и выпевание травмы уже невозможно. Однако гиперболическая театральность, зрелищность, кинематографическая масштабность и литературная изощренность:

Простоволосая церковка бульварному изголовью
припала, – набитый слезами куль, –
а у бульвара цветники истекают кровью,
как сердце, изодранное пальцами пуль.²⁵

еще обеспечивает целостность культурного дискурса, хотя внутри него уже чувствуется напряжение, по которому намечается трещина – между культурой, которая превращает тела в знаки и дарует бессмертие, и полным хаосом телесного разрушения, боли, тления и абсолютной смерти, с которым индивидуум никогда не сможет примириться и никогда не сможет осознать. Но при этом именно тело в своей физиологической данности в ситуациях прорыва

²⁴ Маяковский В. Указ. соч. С. 64.

²⁵ Там же. С. 72.

границ (боль, страдание, отвращение) становится знаком истинного бытия, реальности как таковой – в противовес условности искусства.

Актуализация физиологической реальности тела (особенно на уровне осязания, касания, обоняния, – т.е. тех ощущений, которые, в отличие от зрения и слуха, не являются потенциально эстетическими, а напротив, – уводят в противоположную сторону) насколько это возможно в лирике – ведет к еще большему расшатыванию границ между литературой как бессмертным телом культуры и телом как таковым, существование которого не может быть полностью «схвачено» дискурсом: «В осязании, в телесности растворяется рефлексирующее сознание и связанная с ним культура».²⁶

В лирике Р. Ивнева мы сталкиваемся с такими примерами символических структур, в которых напряжение между переживаниями тела и возможностью их означивания нарастает до крайних пределов.

Поэзия Р. Ивнева занимает особое, пограничное место в литературном процессе начала 20-го века – имажинизм, к которому он формально принадлежал (с некоторыми перерывами)²⁷, является довольно эклектичным направлением, усвоившим 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 конвенциональности, лавирование между реальностью эстетической и вне-эстетической) – с авангардистами. Этот автор заставляет читателя включать все механизмы воображения, связанные с различными каналами чувств:

²⁶ Беспалов О. В. «Я» человека в антиномии культурного и неотрефлексивированного бытия // *Метаморфозы творческого «Я» художника*. М., 2005. С. 160.

²⁷ Савченко Т. К. Имажинисты Рюрик Ивнев, Иван Грузинов, Николай Эрдман, Матвей Ройзман // *Русский имажинизм. Теория. История. Практика*. М., 2003. С. 231-234.

Короткого, горького счастья всплеск,
Скрип эшафота.
Пьяных и жестких *глаз* воровской *блеск*,
Запах крови и пота.
Что ж ты *не душишь* меня,
Медлишь напрасно?
Может быть Судного дня
Ждешь ты, о друг мой несчастный?
Горек и страшен плод
Нашей недолгой любви.
Песня, что бритва. Весь рот
От этих песен *в крови*.²⁸

Уста пристегнув к стремени,
Летим, как рыбы на привязи,
Как будто кусок, из времени
С мясом и кровью вырезанный.²⁹

Любовь, любовь, так вот она какая –
Безжалостная, темная, слепая.
Я на нее гляжу, как на топор,
Который смотрит на меня в упор.
И вижу кровь и слышу запах душный
Безумью лишь, да ужасу послушный.³⁰

Пахнет рыбой и палубой мытой
И веревками крепко скрученными.
Я в душе своей, как в земле изрытой
Копошусь руками измученными.
Кружевная и нежная кожа
Бурой кровью и слизью измазана.
Не отнимешь ли веру, о Боже,
Что Тобою негласно указана?³¹

Тело у Ивнева – постоянно подвергается физическим мучениям, оно буквально искромсано, изрезано – или гниет заживо:

²⁸ Ивнев Р. Солнце во гробе. М., 1921 (без пагинации).

²⁹ Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С.299.

³⁰ Ивнев Р. Указ. соч.

³¹ Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 433.

Так человек, сознание сохранив,
Гниет – и видит черной раны стержень
И черных лепестков крутой извив,
И знает, что для ада он труслив,
И что от Бога он отвержен.³²

Все душевные терзания предельно овнешнены и во-
ображение отсылает читателя к собственному телесному
опыту через автореферентные знаки касания и обоняния.
Кровь у Ивнева предстает и как символ святости, и как сим-
вол порока, и всегда воссоздается ее запах, цвет и конси-
стенция. Основная интенция Ивнева в его раннем творче-
стве – трансляция травмы.

Авангард обнаруживает разрывы между культурной
и телесной реальностями в самой структуре текста, де-
монстрируя бессилие искусства постигнуть и запечатлеть
то, что не поддается целостной рефлексии и означиванию.
Но авангард демонстрирует и новые формы искусства, где
ведущим принципом является втягивание адресата в текст.
При этом нарушаются общепринятые эстетические конвен-
ции, а целостность эстетического переживания осложня-
ется сильными негативными эмоциями, которые не могут
быть окончательно переработаны и оцельнены. В результа-
те подобной стратегии проблематизируется само понима-
ние искусства (его границы и функции), адресат вынужден
конструировать это понимание заново.

³² Конница бурь. [Сб.1]. М., 1920. С. 14.

ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ В. МАЯКОВСКОГО

2.1. ЭСТЕТИКА ШОКА В ЛИРИКЕ АВАНГАРДА

Опыт неклассического искусства 20-го века – это, прежде всего, опыт особого рода трансгрессии, «жеста, который обращен на предел» (М. Фуко). Самим актом творчества моделируется «ситуация запрета, когда некий предел мыслится в качестве непреодолимого в силу своей табуированности в той или иной культурной традиции»³³. Авангард находится в русле данной стратегии, переходя за грань дозволенного в поисках неведомого, адресуя читателю травму несовершенного бытия и – намечая пути к пугающей и манящей свободе. Здесь возникает конкретная проблема, – что происходит с читателем/слушателем при восприятии авангардистского текста.

С тех пор, как была опубликована известная статья М.Шапира «Что такое авангард?»³⁴, где он писал о том, что именно прагматика в авангарде выходит на первый план и является определяющей в авангардной эстетике, а затем появилась книга В.И. Тюпы³⁵, где, в свою очередь, в несколько иной терминологии пояснялось, что неклассическая художественность 20-го века характеризуется, прежде всего, как ориентированная на чужое сознание, а автор выступает в роли режиссера, организующего коммуникативное событие, казалось бы, нет уже смысла возвращаться к извест-

³³ Можейко М.А. Трансгрессия // История философии. Энциклопедический словарь. Минск, 2002. С.1103.

³⁴ Шапир М. Что такое авангард? // Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С.3-9.

³⁵ Тюпа В.И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX-го века. Самара, 1998. См. также: Ивановщина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.

ным истинам. Пользуясь различными метаязыками, все исследователи пишут о том, что восприятие авангардистского произведения – это шок, характерная реакция – отторжение, реципиент подвергается агрессии как этической, так и эстетической: «Кругозоры моей и любой иной субъективности... принципиально несовместимы, в коммуникативном событии они взаимно отвергаются, освобождаясь при этом от груза авторитарности и обретая суверенную свободу самоутверждения»³⁶. Но можно ли ограничиться лишь констатацией того факта, что авангардист в ходе эстетической коммуникации любит еще одним своим произведением – шокированным адресатом? Достаточно ли сказать, что адресат уходит не успокоенным и просветленным, а взбудораженным?

Каковы механизмы формирования столь парадоксальной коммуникации? Будем рассматривать ситуацию, когда мы имеем дело с художественным текстом, не лишенным эстетической модальности, так как заумь в чистом виде не порождает эстетических переживаний. В авангарде стихия и порядок встречаются в лице автора и адресата, нарушение привычных этических и эстетических норм воспринимается адресатом как угроза личностной и социальной целостности, и хотя бы на мгновение, он оказывается в пустоте, в состоянии ценностного разрыва.

Однако сама «демонстрация силы» автором-авангардистом как на содержательном уровне (нарушение ценностных табу), так и на формальном (экспрессия звука как «жеста», ритма, мимики и т.д.³⁷) может вызывать не только сильные негативные эмоции (о чем уже много написано), но и реакции совершенно противоположные – восхищение избытком бурлящей энергией и состояние изумленной заворуженности стихией. В этом случае автоматически и бессознательно адресат оказывается в позиции добровольного

³⁶ Тюпа В.И. Указ. соч. С.16-17.

³⁷ Бобринская Е. Жест в поэтике русского авангарда // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. Сб. материалов научн. конф. СПб., 1998. С.49-62.

мгновенного подчинения автору. Чаще всего в этом случае можно говорить о характерном сочетании противоположно направленных эмоций: сознательного возмущения и бессознательного восхищения.

Наиболее примечательный момент восприятия такого рода – это колебание между отторжением и приятием, между негодованием и радостным изумлением, и фокус в том, что текст провоцирует одновременно обе эти реакции и на уровне содержания, и на уровне формы. Противоположность реакций (в сочетании сознательного и бессознательного) и порождает состояние адресата, которое стандартно определяется как шок. В этой связи возникает проблема соотнесения указанного состояния с традиционным катарсисом. Л. С. Выготский писал о том, что переживание мучительных эмоций (классический вариант – страх и сострадание) в конце концов гасится, снимается переживанием эстетической формы, а эстетические эмоции разрешаются в катарсисе, происходит разрядка, завершение, обретается личностная целостность.³⁸

Страх и сострадание – это две основные эмоции, которые в искусстве в результате сложных превращений приводят к эстетическому потрясению и состоянию, называемому катарсис. И хотя страх и сострадание можно объединить на основе «негативности» (мучительные аффекты), но в основе своей они скорее противоположны друг другу. Страх заставляет остро ощутить границы своего бытия (в том числе и физического), человек нацелен на избегание всего того, что грозит ему ущербом и гибелью. А сострадавая, мы готовы на жертвы ради других, забывая о себе. Именно с помощью этих эмоций – очень сильных и разнонаправленных, можно взломать личностные границы адресата (в искусстве это происходит не напрямую, аффекты возни-

³⁸ Выготский Л. С. Психология искусства. Минск, 1998. С. 240. Обзор литературы по проблеме катарсиса см.: Литвиненко Н.А. Некоторые аспекты проблемы катарсиса // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Материалы международной научной конференции. В 2 ч. Ч. 1. Смоленск, 2004. С. 15-26.

кают и разрешаются в воображении, но интенсивность их не оставляет сомнений). Уклониться от эмоционального вовлечения довольно сложно (если не невозможно) – искусство апеллирует к универсальным человеческим сущностям. Катарсис по своей природе восходит к ритуально-мистериальной практике, – для того, чтобы перейти на более высокую ступень духовного развития, вернуться иным в иной мир, нужно «умереть», пройдя через испытания³⁹. Общий архетип катартического механизма – символическое приобщение к священной жертве погибающего-воскресающего Бога: страх взламывает личностные границы, лишая субъекта индивидуальности, а сострадание к безвинно мучаемому герою заставляет адресата забыть о себе, испытать единение в порыве самоотречения – пусть воображаемого. И, в конце концов, выйти за пределы материального бытования, пережив единство с духовным универсумом. Такова природа классического трагического катарсиса. Существует также точка зрения, согласно которой, любое произведение искусства обладает своей катартической природой по закону эстетической коммуникации, своим способом эстетического завершения текста, где все этические моменты должны быть оцельнены (героика, трагизм, идиллика, юмор и т.д.)⁴⁰. Но связка «трагический катарсис – комический катарсис» остается центральной в этой типологии.

Структура классического трагического катарсиса может существенно деформироваться, и на первый план выдвигаются либо этические моменты, либо психофизиологические. В данном случае речь не идет о высоком искусстве, перед нами – либо мелодрама (вызвать сочувствие к персонажу, как будто он существует в первичной реальности), либо – триллер, где главное – психологическая встряска (испытание страха/ужаса и облегчение от ощущения

³⁹ Флоренская Т.А. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности // Психологические механизмы регуляции социального поведения. М., 1979. С.151–174.

⁴⁰ Тюпа В.И. Аналитика художественного. М., 2000. С. 153-154.

дистанции от происходящего, переживание удовольствия своей защищенности).

Этот вариант катарсиса, где эмоция страха имеет, прежде всего, первичную психологическую природу, возможен в относительно «чистом» виде в театре, отчасти – в кино. При чтении художественной литературы трудно испытать животный ужас и бурную радость избавления от него – слишком ощутима эстетическая дистанция и условность знакового материала.

Однако мы можем испытывать неприятные ощущения при чтении художественного текста⁴¹, если перед нами разворачиваются картины, связанные с агрессией во всех ее проявлениях. Даже условный художественный язык, если он вызывает негативные физиологические ассоциации, не может оставить кого-либо равнодушным, так как уязвляемая телесность в этом случае перестает быть объектом «незаинтересованного созерцания»:

<...>

крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.

Страх с чисто психологической точки зрения – это тягостная эмоция по поводу возможной боли (любого физического ущерба вплоть до смерти); если сказать обобщенно – мучительное душевное состояние, вызываемое грозящей опасностью и чувством собственного бессилия перед ним.

Страх метафизический – это страх бессубъектности, все, что грозит индивидууму взламыванием его/ее структуры личности, картины мира, ценностной целостности, внезапным нарушением привычных границ, «индивидуального ритма»⁴², – пугает не меньше, чем страх физической боли, и по сути дела, эти эмоции едины, различаясь

⁴¹ О формировании эстетического отношения как присутствия/отстранения см.: Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. М., 2004. С.85-93.

⁴² Липавский Л. Исследование ужаса // Логос. Философско-литературный журнал. 1993. №4. С. 85.

в одном: сущность метафизического страха амбивалентна – он есть «симпатическая антипатия и антипатическая симпатия» (С. Кьеркегор). Страх представляет собой влечение и в то же время отвращение к предмету страха – «ничто, которое осознается как искушение нарушить запрет» (Ж.-П. Сартр). Итак, с одной стороны, существует стремление к самосохранению – физическому и ментальному, и страх нарушить природные и культурные нормы; а с другой, – стремление к преодолению всяческих табу (страх, о котором писал Ж.-П. Сартр, – перед самим собой и собственной свободой).

При обращении к авангардистскому творчеству с его мощными механизмами воздействия на чужое сознание, мы обнаружим неравновесную структуру катарсиса, где часть эмоций, связанных со страхом и отвращением, не могут быть оцельнены и подвержены эстетической переработке («Отталкивает то, что никак не поддается апроприированию...»)⁴³, а адресат волей-неволей оказывается перед экзистенциальным выбором – поддаться искушению нарушить запрет и оказаться в ином измерении – одиноким и свободным, как автор, на границе бытия и культуры, и приобщиться к неведомому или остаться тем же, кем и был – человеком застывшей мертвой культуры, где длится и множится только известное.

Автор-авангардист стремится своей творческой волей заместить/выдавить наличное бытие с его несовершенным миропорядком, стремится стать разнообразием и всеединством в одном лице, он творит реальность заново, где не действует привычная мораль и привычные ценности⁴⁴. На этом пути он выращивает в себе Другого и Других, ему

⁴³ Смирнов И.П. Роман: сема и сема // Wiener Slawistischer Almanach. Band 54. 2004. С.326.

⁴⁴ Подробнее см.: Тырышкина Е. От декаданса к футуризму – логика эстетической эволюции (русская литература конца 19-го – начала 20-го века) // Slavia Orientalis. Krakow. 1999. № 4. С. 537-548; Тырышкина Е. Источник инспирации в русском литературном авангарде (1910-е – 1920-е гг.); Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов...

не тождественных и здесь он неминуемо обнаруживает-продуцирует монструозную ипостась своей субъектности (творческое/эстетическое как вне-моральное). В данном случае высказывания И. П. Смирнова о природе монструозного можно отнести и к авангарду в полной мере: «Человеческое всегда мыслилось человеком в тесной связи с монструозным... Субъект создает второй мир, замещающий данный, наличный. ... «Я» двойственно: равно и не равно себе. «Я» находит в себе Другого в конечном счете, *Другое субъектного*, которое и есть чудовищное»⁴⁵ <Курсив И. П. Смирнова>.

Е. Бобринская охарактеризовала принципы эстетической коммуникации в авангарде следующим образом: «Футурист – как человек особого типа поведения и мироощущения – часто утверждает себя через негативные и разрушительные действия, через жесты борьбы и агрессии, провоцирующие прямое столкновение с реальностью вне опосредующих культурных оболочек. <...> С этой точки зрения знаменитые скандалы ... следовало бы рассматривать не просто как эпатажные шоу для привлечения внимания публики и прессы, но и как – недоступный в рамках чисто эстетических – способ приближения к «глубинной реальности человека», раскрывающейся лишь в пограничном и травматическом опыте».⁴⁶ Однако сам механизм восприятия такого рода искусства, где адресату приходится обрести *свой* травматический опыт в пограничной ситуации экзистенциального выбора, остается неопианным.

Рассмотрим три варианта формирования эстетической реакции, каждый из которых являет особый катартический механизм, далекий от завершения и целостности. Здесь возможны различные сочетания на уровне содержания и формы, где наблюдаются неснимаемые противоречия: 1) «кошунственное-страшное», которое завершается как тра-

⁴⁵ Смирнов И. П. Эволюция чудовищного (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. 1999. №3. С. 304.

⁴⁶ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 76.

гизм, осложненный неуничтожимым отвращением/шоком («Несколько слов о себе самом») 2) «страшное (отвратительное)/кощунственное/смешное», которое завершается как ирония, но адресат не в состоянии остановиться на какой-либо точке зрения, отдельные этические моменты все же не поддаются «оцельнению» («А все-таки»); 3) «страшное/смешное», которое завершается как комическое с точки зрения художественного целого (это и есть «черный юмор»), реакция здесь смеховая, но заставляющая вздрогнуть над предметом смеха, таким образом, наблюдается расслоенность этой реакции («Кое-что по поводу дирижера»).

2.2. «НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СЕБЕ САМОМ» (1913)

Стихотворение В. Маяковского «Несколько слов о себе самом» начинается фразой, породившей гневные отклики современников и вызвавшей бурную полемику в критической и научной литературе на долгое время, она общеизвестна: «Я люблю смотреть, как умирают дети».

Ю. Карабчиевский писал, что от этой фразы «горбатится бумага» и такого «никакой человек не мог бы написать ни при каких условиях, ни юродствуя, ни шутя, ни играя – разве только это была игра с дьяволом». А. Гольдштейн защищает В. Маяковского, предавшего огласке «точку зрения» литературы: «старая культура тоже очень любила смотреть, как умирают дети: смертями невинных детей переполнено мировое искусство, а прошлое столетие сделало из этой темы свой фирменный специалитет – Диккенс..., народолюбцы-идеологи, замороженные трупики-гробики у передвижников...».⁴⁷ Стихотворение начинается с лобового приема, все осложняется еще и откровенным заголовком. Конечно, искушенный читатель скажет, что это намеренный эпатаж, автор бросает вызов культуре 19-го – начала 20-го века, которая эксплуатирует архетип страдающего-умирающего дитя как основу для «фальшивой мелодрамы».

⁴⁷ Анализ этой дискуссии см.: Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004. С.111-112.

Однако в этой связи нужно учитывать обращение к традиции не только 19-го веку, но и к ближайшему прошлому культуры – к символизму, в частности, к И. Анненскому. Его известное стихотворение «Тоска припоминания» («Кипарисовый ларец», «Трилистник тоски») заканчивается строками:

<...>

Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.⁴⁸

«Кипарисовый ларец» был издан в 1910-м году, влияние Анненского на Маяковского ни у кого не вызывает сомнений, хотя последний был склонен к ироническим выпадам в сторону своего предшественника:

«Надоело» (1916)

Не высидел дома.
Анненский. Тютчев. Фет.
Опять, тоскою к людям ведомый,
иду в кинематографы, в трактиры, в кафе.⁴⁹

Первым, кто заметил «перекличку» Маяковского и Анненского, был С. Бобров.⁵⁰

К настоящему времени уже сложился свой сюжет «оправдания» с разных точек зрения позиции лирического героя этого скандального стихотворения, где на первое место выходит значимость литературной борьбы (отталкивание не только от отечественной, но и западноевропейской литературной традиции). А. Флакер в своей статье «Я люблю смотреть, как умирают дети» подробно проанализировал позицию В. Перцова, указавшего на полемику Маяковского с французским католическим поэтом Жаммом.⁵¹

⁴⁸ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 107.

⁴⁹ Маяковский В. Указ. соч. С.112.

⁵⁰ Развороченные черепа. СПб., 1913. С.7.

⁵¹ Флакер А. «Я люблю смотреть, как умирают дети» // А. Флакер. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С.101.

За Перцовым последовал Харджиев, хотя его «защита Маяковского» строилась на других основаниях: «Неожиданная начальная фраза об умирающих детях... в свое время вызвала упреки в «аморальности». Упреки эти объясняются полным непониманием социальной основы и идейного задания вещи. Это горький сарказм поэта, перед глазами которого не раз проходили похоронные процессии («гроба том»), поэта, который знает непрерывное чередование радостных и сумеречных эмоций («прибой смеха за тоски хоботом»)⁵². Н. Харджиев полагал, что «Несколько слов обо мне самом» и «Тоска припоминания» могут быть сближены на основе «общности темы» – у Анненского – «бессонница одинокого поэта», у Маяковского – «одинокий поэт ночью на улице большого города».⁵³ Общность темы, действительно, имеет место, но о ней – чуть ниже. Апелляция к «социальной основе» и «идейному заданию» не может быть признана вполне корректной и адекватной, даже с учетом повышенного прагматического потенциала авангардистского текста, все же речь идет не о газетной статье или о публицистическом памфлете, а о художественном произведении, анализ которого ведется с точки зрения эстетического целого. В этой связи следует вспомнить и мнение Л. Кациса, утверждающего, что поэт в данном случае занимает «место Бога», наблюдая смерть безгрешных, и, следовательно, заслуживших райское блаженство, детей.⁵⁴ В данном случае автор «защиты Маяковского» также не учитывает специфики искусства, содержательности поэтической формы.

Итак, «Тоска припоминания» И. Анненского посвящена не столько «одиночеству», сколько природе творчества и роли поэта. Поэзия творится вдали от людей:

⁵² Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 198.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Кацис Л. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004. С. 136.

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно...⁵⁵

Творчество – не только высший дар, это прорыв в иное бытие, иную реальность, не имеющую ничего общего с реальностью жизни. Этот дар не только избрание, но и проклятие:

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячат...⁵⁶

Иллюзорная гармония рождается на границе – жизни и искусства, чтобы через мгновение напомнить о себе лишь «мутно-черными пятнами». «Плачущие дети» в контексте этого стихотворения – знак высшей ценностной реальности в мире, она врывается в ночной мир творчества, напоминая о неслиянности поэзии и жизни, и о возвращении туда, где стихи представляются лишь наваждением. Здесь нет и следов веры в символистское преображение мира словом. Между поэзией и бытием зияет разрыв. Поэт занимает свое место в этом разрыве, становясь существом иной природы, за что приходится платить большую цену, – эстетическая деятельность требует в определенный момент выхода из этического пространства.

Маяковский подхватывает и развивает тему особого избранничества поэта. Помимо «Тоски припоминания» И. Анненского из ближайшего литературного контекста очевидны отсылки к его же «Третьему мучительному сонету»:

Но я люблю стихи
и чувства нет святей –
так любит только мать,
и лишь больных детей.⁵⁷

⁵⁵ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 107.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Там же. С. 81.

Метафора «стихи – дети» также прочитывается у Маяковского в качестве иронической реплики своему знаменитому предшественнику, но полемический порыв автора перерастает рамки литературной борьбы. В одной из последних публикаций, посвященных этому скандальному стихотворению, предлагается рассматривать «Несколько слов о себе самом» с учетом художественного целого всего цикла «Я», где упомянутая метафора является центральной.⁵⁸

Однако провокация – именно как прием, расшатывающий границы художественного текста, типична для авангарда. Да и все раннее творчество В. Маяковского, не только это стихотворение, было точно характеризовано А. Флакером: «В своем мироздании Маяковский становится возвышенным, но автошарж и автоцинизм и впредь сопровождают его пророческий образ».⁵⁹

Деятельность авангардистов сводится к постоянно-му перешагиванию от реальности условной к реальности данной, и поэт постоянно колеблется в своем образе от фигуры живущей к фигуре сконструированной; он то и дело различными приемами прорывает рамку условности, как Буратино острым носом – бумагу, с нарисованным на ней очагом. Делается это не только за счет непосредственного обращения к читателю, но и за счет постоянных внеэстетических, психологических уловок, когда читатель вынужден вовлекаться в пространство воображаемого со всей эмоциональной силой. Лобовой прием начала стихотворения обнажает такую ценностную позицию, на которую сложно отреагировать сразу и непосредственно только как на эстетическую реальность. Имморализм, цинизм, монструозность, – этические и моральные оценки выходят на первый план. Лирический субъект («Поэт») репрезентирует себя как некое чудовище, находящееся за границами всех этиче-

⁵⁸ Морева Ю.С. Еще раз о «детях» Маяковского (К проблеме интерпретации стихотворения «Несколько слов обо мне самом») // Новый филологический вестник. №1 (20). М., 2012. С. 118–123.

⁵⁹ Флакер А. «Я люблю смотреть, как умирают дети»... С. 106.

ских норм. Первая и непосредственная реакция читателя – изумление, отвращение, дистанцирование.

«Вы прибоя смеха мгlistый вал заметили /за тоски хоботом?» – эти строчки, вероятно, являются попыткой обработать предыдущую фразу в ироническое, игровое высказывание, но деструктивный аффект слишком силен, чтобы его можно было снять с помощью эстетической условности и ввести в рамки иронии (пусть даже и позднеромантической с ее всеразрушающим пафосом). Даже читатель, улавливающий иронический намек, не может избавиться от эмоциональной реакции негодования, вызванной первой строкой стихотворения. А дистанцироваться полностью тоже невозможно – с этого момента текст начинает втягивать читателя/ слушателя в «плотную» коммуникацию с лирическим субъектом, который мимикрирует под эмпирического автора. Если первая строка риторически обнажена, то все последующие представляют собой густую вязь метафор с семантикой смерти и бурной агрессии, направленной на Поэта, и его ответной агрессии – всему миропорядку.

А я –
в читальне улиц
так часто перелистывал гроба том.
Полночь
промокшими пальцами шупала
меня
и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.⁶⁰

Здесь Поэт предстает одиноким, страдающим, и страдание его будет возрастать, кульминируя в последних строках, а в финале наступит апогей этих мук и полная безысходность. Субъект превращен в объект, будучи поставлен в один предметный ряд, в пассивно-страдательную позицию. В этом фрагменте читатель, оправившись от негодования,

⁶⁰ Маяковский В. Указ. соч. С. 48.

вынужден сострадать или пока еще продолжать недоумевать. Расшатывание миропорядка и наступление хаоса означено дальнейшей динамизацией стиха и высокой степенью речевой экспрессии, где каждое слово вызывает не только символические, но физиологические ассоциации. Одиноким голосом Поэта взывает к солнцу, оставаясь без ответа (типичный трагический диалог).

Я вижу, Христос из иконы бежал,
хитона оветренный край
целовала, плача, слякоть.
Кричу кирпичу,
слов иступленных вонзаю кинжал
в неба распухшего мякоть...⁶¹

Крик-обращение подобен удару ножа; это крик наносящего ответный удар безличной и грозной материи. Особая экспрессивность достигается с помощью такого приема как внутренняя рифма и метатеза в словах «кричу кирпичу». Происходит экзистенциальная и энергетическая битва Поэта с силами самого мироздания, один на один, с предрешированным исходом. Энергетика страдания-битвы подчиняет себе адресата (и возможно оскорбляет его чувства, если он – верующий, ведь «Христос из иконы бежал»). Обращение к солнцу, когда мир уже Богом оставлен, это обращение к самому закону природы, к несменяемому порядку вещей. Последний фрагмент – взывание о милости, когда казнь-распятие уже совершается. Поэт – трагический герой, приносящий себя в жертву, и одновременно отданный на растерзание самой жизнью, где ему нет места. Вопль о помощи («сжался хоть ты и не мучай») в сочетании с метафорами телесных мук втягивает читателя в тесную коммуникацию, так как включает не только эстетические, но и невольные физиологические ассоциативные ощущения. Метафорика ущербности мира и рас/терзания тела-души Поэта нарас-

⁶¹ Там же.

тает к концу стихотворения. Последняя строфа – парафраз библейского «Для чего Ты Меня оставил?»⁶²

Солнце!
Отец мой!
Сжался хоть ты и не мучай!
Это тобою пролитая кровь моя льется дорогою
дольней.
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни!
Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалой мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!⁶³

В финале соединяются трагический пафос и гибельный восторг. Это гибель ради чего-то, что больше, чем «я» Поэта, подвиг трансцендирования. Последняя строфа производит ударное впечатление и сострадание лирическому субъекту обеспечено. Казалось бы, катастрофа (по Л. С. Выготскому) снимает противоречия, все совершилось по классическим канонам трагического катарсиса – эмоции земного порядка отступают на задний план, уступая чувству возвышенного, мистического, разрядка совершается ради иного, еще неведомого, что внушает восхищение и трепет.

Все так, только цельности произведенного эффекта очень мешает первая строка. Поэт – это циник, монстр, ироник и страдающий новый Христос в одном лице. Текст заставляет вновь и вновь бегать по кольцу – от начала к концу и обратно, эстетической завершенности не получается. Вклинивается эмоция, которую нельзя снять ника-

⁶² Впервые замечено А. Флакером : см. Флакер А. Указ соч. С.103.

⁶³ Маяковский В. Указ. соч. С. 48–49.

кими приемами и в эстетический аналог не переплавить. Столкновение противоположных эмоций не разрешается окончательно, остается экзистенциальный зазор: адресат не может спонтанно и естественно идентифицироваться с героем⁶⁴, хотя в какой-то момент он попадает на крючок сочувствия почти бессознательно, механизм текста работает и на мощных энергетических захватах самой стиховой материи (ритм/звук). Трагизм как эстетическая эмоция, получающая свое разрешение, дополняется эмоцией внеэстетической и очень сильной, авторская ирония не перекрывает читательского негодования, недоумения, гнева, момент ценностного разрыва не может быть снят и переработан. Этот структурный дисбаланс заставляет вибрировать читательское восприятие снова и снова.

Итак, адресата заставляют снять запреты, нарушить табу, вызывая сочувствие к лирическому субъекту (монстру-пророку), мимикрирующему под эмпирического автора, и тем самым принять монструозность, хотя бы на мгновение. Сочувствие к «пророку» автоматически влечет за собой вину, адресат лишается внешней позиции по отношению к лирическому герою, эта «внутренняя» позиция осложняется невозможностью безболезненного перехода к позиции «внешней» – отвращения и гнева к «монстру». В целом наблюдается неустойчивость, незавершенность идентификационной позиции адресата и невозможность обрести эту устойчивость в принципе. Структура катарсиса в этом случае деформируется, часть переживаний остается незавершенной, эстетически непереработанной (то, что связано с отвратительным, кошунственным), часть – оцелянется по законам художественного творчества. Читатель/слушатель оказывается в ситуации «нарушения правил игры», он вынужден реагировать и воспринимать художе-

⁶⁴ О процессе идентификации/дистанцировании читателя см. концепцию Г.Адлера в сб.: Литературоведение ГДР о проблемах художественного воздействия и читательского восприятия (обзор научных публикаций) // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). М., 1983. С. 129–134.

ственный текст и как произведение искусства – вторичную условную реальность, и как реальность самого существования. Он оказывается между искусством и жизнью. Автор, заставляя адресата сочувствовать себе, – нарушителю всех норм, взламывает устойчивую структуру ценностей нестандартным образом, вбрасывает адресата в «экзистенциальную дыру», не показывая из нее выхода. Если перефразировать Аристотеля, то адресат становится подобным герою трагедии, «совершая преступление по неведению» (поневоле). Конечно, это «преступление» не того масштаба, но те же механизмы моральной коллизии.

Очевидно, что «Несколько слов о себе самом» манифестирует особое понимание места поэта в мире. И хотя здесь очевиден вызов культурной традиции, Маяковский парадоксальным образом сближается с Анненским в своем понимании поэта как существа пограничного, доводя до предела противоречия между сферами этического и эстетического. Но если И. Анненский еще творит по законам классического искусства, соблюдая конвенции художественного текста, то В. Маяковский их нарушает, заставляя адресата с помощью риторических механизмов самому ощутить разрыв между искусством и жизнью, и задаться неразрешимыми вопросами о природе творчества.

Именно катарсис делает искусство реальным⁶⁵, но катарсис неклассический, неравновесный, заставляет с особой силой ощутить не только действенность искусства, но и реальность собственного существования как особый миг остранения, когда приходится задаться вопросами, которые нужно решать самому адресату, без посторонней – авторской помощи: искусство ли это и что такое искусство? где проходят его границы? что разрешено и что позволено? и где же я и кто я? Приходится ощутить себя Другим по воле жестокого и ироничного автора. Нарушение всех культурных клише и канонов происходит поневоле – как результат

⁶⁵ Гладких Н.В. Проза Даниила Хармса: вопросы эстетики и поэтики: дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2000. URL: <http://gladkeeh.boom.ru/Kharms.html> (Дата обращения 12.05.2002)

следования по пути, казалось бы, указанным автором, и заводит в тупик, в топос «разрыва», где сорваны привычные маски с реальности. Адресату приходится заново «собирать» самого себя, мир, культуру.

2.3. «А ВСЕ-ТАКИ» (1914)

Итак, авангардистский текст порождает расслоенность эмоций, противоречивость переживаний, затрудняя процесс самоопределения адресата. Что же позволяет разрешить эту ситуацию? Чаще всего – смех, даже в том случае, когда произведение не содержит никаких комических моментов, и смех играет роль чисто защитного механизма, противостоящего разрушительному ценностному взрыву.⁶⁶ Но, если дело ограничивается лишь защитным смехом, то на этом коммуникация и заканчивается. Однако иногда авангардистский текст намеренно строится с использованием комических элементов. Этот текст сделан так, что, смеясь над произведением и его автором, адресат неминуемо смеется над самим собой (и его *заставили* засмеяться⁶⁷); комические ноты в тексте контрастируют с содержанием (нам предлагается смеяться над тем, над чем смеяться нельзя, не принято или же комический финал входит в сложное противоречие с трагическим началом). Испытав секундное облегчение (мнимое разрешение всех противоречий в восприятии) после смеховой реакции, опять придется задуматься и оказаться в ситуации ценностного выбора. Рассмотрим, каким образом выстраивается поэтапно

⁶⁶ По поводу различных функций смеха, в том числе и защитного см.: Гладких Н.В. Катарсис смеха и плача // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Томск, 1999. Вып. 6 (15). С. 88–92.

⁶⁷ Об освобождающей и одновременно насильственной природе смеха см.: Козинцев А.Г. Об истоках антиповедения, смеха и юмора (эюд о щекотке) // Смех: истоки и функции. СПб., 2002. С. 35. В авангарде наблюдается довольно отчетливая тенденция сдвига в область «черного юмора», где «насильственность» смеховой реакции еще более очевидна.

реакция адресата при чтении стихотворения, где общий иронический настрой формируется посредством быстрой и противоречивой «смены регистров».

Улица провалилась как нос сифилитика.
Река – сладострастье, растекшееся в слюни.
Отбросив белье до последнего листика,
Сады похабно развалились в июне.⁶⁸

В первой строфе лирический субъект живописует природу как явление физиологии – Эрос здесь не являет собой красоту греха и не предстает в манящих одеждах соблазна, это безликая трясина низкой материи. Метафоры: «река – сладострастье, растекшееся в слюни», «сады похабно развалились в июне», и главное – ударная, в первой строке «улица провалилась, как нос сифилитика» – может вызвать лишь негодование и отвращение. Адресат должен быть эпатирован: ему напомнили о тех явлениях, которые низводят всех и каждого до состояния животных; в поэзии сказано то, что о чем вслух не говорят, и такие темы – не для лирики. Непосредственного обращения к кому бы то ни было нет, но читатель должен уже в этот момент определиться – возмутиться причастностью к «низкой природе» или же присоединиться к лирическому субъекту в его отрицании такого мира. Очень не хотелось бы вписываться в предложенный пейзаж.

Я вышел на площадь,
выжженный квартал
надел на голову, как рыжий парик.
Людям страшно – у меня изо рта
Шевелит ногами непрожеванный крик.⁶⁹

Резкий контраст с предыдущей строфой составляет местоимение «я» как откровенное противостояние этому

⁶⁸ Маяковский В. Указ. соч. С. 62.

⁶⁹ Там же.

миру. Одинокый Поэт на площади среди непонимающей его толпы – отсылка к Заратустре⁷⁰. В этой строфе трагические и комические эффекты сочетаются – с одной стороны, перед нами муки трагического Поэта, с другой – откровенная игра в масочный карнавал (Поэт-трикстер). Люди – персонажи, населяющие мир, чуждый герою, но в котором он вынужден существовать, должны пугаться и сострадать ему. Однако адресат должен уловить двойственную эстетическую модальность: метафора «у меня изо рта шевелит ногами непрожеванный крик» строится как соединение высокого и низкого, ужасного и смешного. Шуточный каннибализм означает одновременно и рождение, и поглощение квазиантропоморфного существа, «крик» – это объективированный ужас лирического субъекта перед этим миром («непрожеванный крик»), возможно, также восходит к тому эпизоду в «Заратустре», где змея впивается в глотку пастуха и свисает у него изо рта⁷¹). Здесь очевидна авторская интенция жажды сочувствия-понимания наряду с равноценной готовностью превращения происходящего в игру. Лирический субъект репрезентирует себя как страдающего/играющего.

Но меня не осудят, но меня не облают,
как пророку, цветами устелят мне след.
Все эти, провалившиеся носами, знают:
я – ваш поэт.⁷²

Здесь прямо говорится о роли Поэта – мессии, пророка, мученика, не прибегая к сложным иносказаниям. Окружающие его изначально виновны, так как принадлежат природе, текучей, бесформенной материи. Лирическому герою не место среди них, но он с ними. «Я – ваш поэт» – это знание дано тем, кто «с провалившимися носами», то есть плоть

⁷⁰ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ф. Ницше. Сочинения в 2 тт. Т. 2. М, 1990. С. 8-13.

⁷¹ Там же. С. 113-114.

⁷² Маяковский В. Указ. соч. С. 62.

от плоти «низкого мира». Налицо прямой выход за пределы текста, обращение к предполагаемому эмпирическому адресату, а эмпирический автор и лирический субъект сближаются в лице Поэта. Поначалу неясно, кто же «они» и кто «вы». Если «они» – низы этого мира, то «вы», находящиеся за пределами текста, – люди официальной высокой культуры.

«Они» понять его не в силах, им дано лишь наблюдать его неясное и величественное существование. Они знают, что он – для иного мира, для иных читателей. «Я – ваш поэт» – самая знаменательная фраза в стихотворении, она откровенно апеллятивна и выделена ритмически. Герой напрямую взывает к пониманию, к единению. То, что было раньше, временно снимается (многослойность отворачивания, смеха, жалости), налицо серьезность позиции оратора, который делает великодушный жест. И так, что делать адресату, которого уже отделили от тех, что с «провалившимися носами»? Остаться в позиции неприсоединения и непризнания Поэту, который «протягивает» ему руку? Даже, более того, признается, что служит ему! Но присоединиться – значит оказаться в одной компании с париями, которые благоговейно признали его высшим существом, – очень неуютно и двусмысленно. А в третьей строфе становится окончательно ясно, что цена признания – унижение, и придется подвергнуться оскорблениям.

Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!
Меня одного сквозь горящие здания
проститутки, как святыню, на руках понесут
и покажут Богу в свое оправдание.⁷³

Первая фраза в этой строфе «Как трактир, мне страшен ваш страшный суд!» обращена вовне текста (опять-таки – «реплика в сторону», так же, как и «Я – ваш поэт»). Поэту нет места в этом мире, париям страшен его «непрожеванный крик», а ему – страшен «страшный суд» хранителей

⁷³ Там же.

культуры. Поиск «идеального адресата» оказывается безрезультатным: низы (с «провалившимися носами») признают величие и особую роль Поэта, но понять его творения неспособны, верхи – люди высокой культуры, вершат над ним «страшный суд», не признавая и не желая его понять. «Горящие здания» – конечно, аллюзия на К. Бальмонта, укол в сторону изящной словесности, тех, кто ее представляет и считает образцом. Герой взывает напрямую к идеальному читателю, который поймет и оценит, одновременно декларируя неспособность понимания и невозможность кого бы то ни было занять эту позицию.

Непонятый Поэт – сакральная жертва во имя оправдания существования грешной человеческой природы. Но пафос последних двух строк этой строфы трудно воспринимать всерьез на фоне отсылки к литературной традиции символизма и невольного комизма ситуации (столкновение откровенной условности и квазизжизнеподобия на уровне лирического сюжета, где продажные женщины несут поэта на руках). Столкновение трагического пафоса в начале строфы и смеховых эффектов в ее конце опять-таки нарушают читательские ожидания и вызывают недоумение – остается неясным, какую же идентификационную позицию следует занять?

И Бог заплачет над моей книжкой!
Не слова – судороги, слипшиеся комом;
И побежит по небу с моими стихами подмышкой
И будет, задыхаясь, читать их своим знакомым.⁷⁴

Казалось бы, идеальный адресат найден – это Бог. Полемическое заглавие «А все-таки» – это ответ на реакцию тех, кто творит «страшный суд» над Поэтом здесь на земле, а Бог «все-таки» приемлет его жертву. Но это только один смысловой слой. Комическая интонация все же доминирует в этой строфе. Бог – представлен в двух ипостасях: как сочувствующий и всепонимающий читатель, и как пар-

⁷⁴ Маяковский В. Указ. соч. С. 62.

дыйный двойник себя самого. Налицо и этический выпад в сторону религиозной аудитории.

Эстетический способ завершения художественного целого по отношению ко всему стихотворению можно определить как иронию (размежевание Поэта и мира). Ирония предполагает формирование субъективного ценностного центра в противовес данному изначально. Если мир с его устоявшимися ценностями добра, красоты, блага, однозначно отвергается героем, то собственные ценности творческий субъект предлагает в двусмысленной манере, являясь то в обличье нового Христа – трагического Поэта, то балаганного шута, и лирический герой лавирует между этими позициями. Сама эта двойственность приводит читателя в замешательство, при том, что автор активно вовлекает адресата в текст как в сильное эмоциональное поле, в коммуникацию, где важны непосредственные реакции, маркирующие позицию согласия-присоединения или отвержения. Этому способствует и стратегия выхода за пределы текста (сдвигание «рамки» текста, мимикрирование лирического субъекта под эмпирического автора) с последующим «возвращением».

Читателя постоянно провоцируют испытать сочувствие, жалость и демонстрируют неспособность понять высокие истины, доступные лишь поэту, а как только он ловится на крючок человечности («я – ваш поэт»), гневно бичуют; жаждут признания и оскорбляют, и, в конце концов, превращают все сказанное в шутку – и вновь заставляют вернуться к началу текста, к его заглавию, ища разгадку этой игре, но завершить этот процесс мешает парадоксальное лавирование автора между трагическим пафосом и комизмом.

Смеховой итог – только ловушка, здесь так же, как и в «Несколько слов обо мне самом» адресата заставляют снять запреты, вызвать сочувствие к лирическому субъекту – «монстру-пророку»; реакция осложняется тем, что при этом заставляют засмеяться (или улыбнуться) над тем, над чем обычно смеяться не принято. Механизм все тот

же – вовлечь адресата в коммуникацию, по принципу «навязывания вины» (ощутить себя «монстром») за невольное нарушение привычных этических норм, тем самым, актуализировав «особое» положение Творца, далекого от мира застывших догм.

В целом наблюдается неустойчивость, незавершимость идентификационной позиции адресата и невозможность обрести эту устойчивость в принципе (принцип осцилляции). Балансирование на грани этики/эстетики, сближение фигур эмпирического автора и лирического героя интенсифицирует и проблематизирует коммуникацию. Базовые основания такой коммуникации – культурная прапамять, архаические мифологемы, – и физиологические маркеры. Герой Маяковского – занимает позицию умирающего/воскресающего божества и плоть его сакрализована. Читатель же «отодвинут в тень» как существо «низкой природы» или же представитель застывшей «мертвой культуры», в любом случае, неспособный к творчеству. Выстраивается оппозиция «Я-Творец» – и Другие как неразличимая человеческая масса/мясо.

Автор играет с адресатом в игру, где первый всегда доминирует и выигрывает, а второй – обречен на поражение. Но это только на первый взгляд. Стратегия здесь более сложная, чем прямолинейное унижение. Результатом парадоксальной коммуникации становится формирование «общности» как «соучастия в преступлении» – читатель поневоле сам становится нарушителем моральных устоев, подобно лирическому герою, сочувствуя ему и/или восхищаясь его дерзостью и талантом. Но эта «общность» не уравнивает читателя с героем, а разводит их еще больше. Поэт оказывается «вне закона» – по ту сторону добра и зла, аморальным, непонятым, одиноким – и недосягаемо величественным. Адресат, поневоле оказавшись соучастником «ниспровергателя» моральных и эстетических клише, остается наедине со своим недоумением и еще более виноватым, с вопросами, на которые не получает прямых ответов от автора.

Но у читателя всегда есть шанс «преображения». Авангардистский текст предполагает не только резкое неприятие или осуждающий смех; первичный шок, испытываемый адресатом (который может быть впоследствии преодолен или же нет), может смениться не только недоумением или негодованием, но и радостью, восторгом освобождения от различных табу. Читателю показывают два пути – косности (его настоящее) и свободы – будущее в лице автора. Первый шаг «к просветлению» связан с довольно болезненной процедурой расставания с «мертвыми догмами».

Когда автор «загоняет» адресата в коммуникативную ловушку, он показывает начальную точку творческого процесса. Воспринимающий текст в конечном итоге оказывается там, где автор был в начале – в том же «провале» между жизнью и искусством. Переход из этического пространства в эстетическое – это нулевая точка отсчета при «сотворении мира». И оплачивается этот переход довольно дорого, – нужно стать существом иной природы.

2.4. ФУНКЦИИ «ЧЕРНОГО ЮМОРА» В ЛИРИКЕ ФУТУРИСТОВ

Т. В. Казарина, несомненно, права, когда пишет о том, что «творчество футуристов не нуждалось в комическом, поскольку преодолевало противоречия реальности иным способом – уничтожая их с помощью метаморфозы, художественного превращения разрозненного в единое, противоречивого – в целостное...»⁷⁵.

Иное дело – авангард более позднего времени, например, творчество «лианозовцев» в этом отношении дает куда более обильный материал для исследования⁷⁶. Изучение общих тенденций функционирования «черного юмора» в авангарде – это некая сверхзадача, которую не решить без

⁷⁵ Казарина Т.В. Функции комического в прозе Даниила Хармса. URL: <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kazar1.html> (Дата обращения 10.02. 2008)

⁷⁶ Холин И. Жители барака. М., 1989.

обращения к футуристической стадии, где можно говорить лишь об отдельных прото-явлениях.

Ответ на вопрос – почему из всех видов комического авангард тяготеет именно к «черному юмору»? – очевиден в связи с установкой на шокирование адресата. Однако на ранней стадии этот шок обеспечивался в большей степени откровенными провокациями, вызывающими нередко не смех, а негодование⁷⁷.

Обращение к комическому становится типичным для авангарда, начиная со второй его стадии (творчество «обэриутов»): «...граница между жизнью и творчеством, казалось бы, уже отменённая деятельностью первых авангардистов, проступила у них с новой отчётливостью и снова потребовала художественного осмысления, в том числе и комического»⁷⁸. Самая репрезентативная в этом отношении работа – диссертация Н. В. Гладких, посвященная прозе Д. Хармса⁷⁹, где, в частности, анализируются механизмы формирования читательской реакции в связи с дисгармоничным сочетанием семантики горестного/ужасного и синтактики смешного.

Явление «черного юмора» как теоретическая проблема исследовалась А.Г. Козинцевым в широком контексте генезиса и функций смеха⁸⁰. Известный антрополог считает, что «черный юмор» вырастает из архаической смеховой культуры, его механизмы и функции практически не меняются. Если сформулировать кратко, то концепция А.Г. Козинцева выглядит следующим образом: *напряжение, необходимое для создания эффекта «черного юмора», подразумевает столкновение двух интерпретаций: 1. по-*

⁷⁷ Шапир М. Что такое авангард?//Русская альтернативная поэтика. М., 1990. С.3-6.

⁷⁸ Казарина Т. В. Функции комического в прозе Даниила Хармса...

⁷⁹ Гладких Н. В. Проза Даниила Хармса: вопросы эстетики и поэтики...

⁸⁰ Козинцев, А. Г. Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: Трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах // Смех: Истоки и функции. СПб., 2002. С. 200–208.

верхностной, подразумевающей «буквальное» прочтение с особым вниманием к содержанию, в результате чего читатель либо сочувствует «жертве», либо ужасается и негодует 2. *глубинной*, основанной на внимательном отношении к структурным элементам формы и улавливающим «правила игры»: «Отличительная черта традиционного (архаического и народного) комического искусства, а равным образом и современного черного юмора, состоит в том, что конфликт между двумя интерпретациями приобретает тут максимальную остроту. Нарушаются самые сильные табу <...> Ясно, что при этом и средства для подрыва поверхностной интерпретации должны быть не менее сильны. В сущности все они служат одной цели: превратить существование в фарс, дегуманизировать персонажей, превратить их в марионеток и тем самым вывести из-под юрисдикции морального суждения. Эти средства относятся либо к фабуле, либо к манере повествования (словесного или пластического). <...> смех в таких случаях вызван не черствостью, а сознанием того, что все происходит «понарошку»... Следует добавить: именно эмоциональная отзывчивость (при временном и игровом ее отключении) и рождает смех, которого не было бы, если бы отключать было нечего. Верно, впрочем, и то, что сильная отзывчивость затрудняет переключение восприятия в игровой план. Поэтому для наилучшего эффекта требуется некоторый оптимум эмоциональной отзывчивости и оптимум «черноты» материала. <...> Это неустойчивое равновесие и есть главный механизм черного юмора»⁸¹.

Смех снимает все табу и временно выводит читателя за границы культуры. В этом случае, как полагает А. Г. Козинцев, происходит деформация знака, означаемое «рассыпается»: «Юмор же враждебен референции. Он не только не противостоит метаотношению, но возникает именно благодаря метаотношению. Нам смешно не вопреки тому,

⁸¹ Козинцев, А.Г. Фома и Ерема... С. 202, 207–208.

что «не на самом деле», а «потому что не на самом деле». Перед нами *незнак, который притворялся знаком*⁸².

Обратимся к провокативным фигурам русского футуризма: А. Крученых, Д. Бурлюку, В. Маяковскому и выясним, что представляют собой тексты, которые, на первый взгляд, отличаются признаками «черного юмора», и насколько они вписываются в модель, описанную выше.

1. На первый взгляд, в лирике Крученых можно найти «страшные сюжеты», заканчивающиеся комической пуантой:

Я пошел в ПАРОВУЮ ЛЮБИЛЬНЮ
Где туго пахло накрахмаленным воротничком.
Растянули меня на железном кружиле
и стали возить голым ничком.
Вскакивал я от каждого прикосновенья
как будто жарко ляпали СВИНЦОВЫМ
ВАРЕНИКОМ!
кивнули – отрубили колени
а голову заШили В ЮБКИ БАЛОН.
.....
и вот развесили сотню девушек
ВЫБЕЛИТЬ ДО СЛЕЗ НА
СОЛНЦЕПЕКЕ
а в зубы мне дали обмызганный ремешок
чтоб я держал его пока не женюсь не безбокой
только что вытащенной
ИЗ МАЛИНОВОГО варенья!...1919⁸³

Абсурдность «лирического сюжета» очевидна – герой переживает свои смешные и жутковатые «приключения» в сложном гибридном пространстве «публичного дома-прачечной». Авторский семиозис нацелен лишь на свободную игру вне привычных референций. Слишком очевидна нелепость этого жуткого насилия – расчленения. Лирический субъект выступает в роли Игрока-Трикстера, играющего

⁸² Козинцев, А.Г. Человек и смех. СПб., 2007. С. 161.

⁸³ Крученых А. Указ. соч. С. 105.

по своим спонтанным, постоянно меняющимся правилам, создавая собственную реальность – вне природы и культуры. Этот Игрок (что подтверждается и общим контекстом сборника «Лакированное трико») предстает в виде химерического тела, где сочетается человеческое, нечеловеческое, сверхчеловеческое, естественное и искусственное, посюстороннее и потустороннее. По отношению к такому «телу» все агрессивные манипуляции становятся манипуляциями как таковыми по его переконструированию.

Здесь агрессия знаменует снятие границ индивидуального – общего, порождая процесс бесконечных метаморфоз в творческом мире Крученых, где смерти нет, а есть лишь бесконечный динамический процесс постоянных превращений. Нагнетание варварских агрессивных действий вне референций дает эффект остранения – обнажения «пустотности» в данном контексте устойчивых культурных смыслов (материя плоти исчезает, уступая место материи языка). Графические акценты (разница в шрифтах) повышают индекс условности, автор заставляет читателя разглядывать печатный лист, его внешний облик оставляет определенную визуальную метку в памяти. Читатель вынужден заниматься разгадыванием интеллектуальной загадки – как это сделано и с какой целью.

Крученых выстраивает свою художественную реальность вне зависимости от этического пространства; культура и природа в равной степени «остраняются» в его лирике, а за означаемым нет привычного означаемого («рассыпаться» нечему в виду антиреферентивной авторской установки). Сочувствовать некому, негодовать нет смысла, соответственно об эффекте «черного юмора» говорить вряд ли уместно, несмотря на видимое сочетание ужасного и смешного. Дегуманизация и деформация знака – основные принципы строения текста, балансировать между эмоциональной и игровой отзывчивостью не приходится, баланс сдвинут в область игры изначально самим автором.

2. У Д. Бурлюка заслуживает внимания следующее стихотворение:

Серые дни
ОСЕННИЙ НАСОС
мы одни
Отпадает нос.
Серые дни
Листья = хром (желтая
дешевая краска)
Мы одни
Я хром
Серые дни
Увядание крас
Мы одни
Вытекает глаз.
Осенние утешения 1914⁸⁴

Стихотворение смотрится как явная пародия, причем одновременно – как на жанр элегии в литературе, так и осеннего пейзажа в живописи. Пародируется типичная «лирическая ситуация» – свидание осенью на фоне увядающей природы, где это увядание переведено в картину буквального телесного «распада» лирического героя. Очевидно, что отсылка на содержательном уровне строится, прежде всего, не на уровне первичной реальности, а на уровне вторичной реальности искусства – искусства штампов, мертвых форм, по отношению к которым автор занимает ироническую позицию. Обыгрываются оба механизма восприятия текста как литературного и графического.

Традиционная перекрестная рифмовка усиливается трехкратным рефреном – «серые дни», рифмующиеся с «мы одни» (пресловутая музыкальность романтиков и символистов). Используется и лексическая метка возвышенного стиля – «увядание крас». Эта пародийная эпигонская модель «оживлена»/разрушена «вторжением» лирического субъекта, являющего своим обликом резкий контраст

⁸⁴ Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб., 2002. С.172.

по сравнению с ожидаемым образом влюбленного и/или романтического мечтателя-скорбника. «Хромота» и «вытекающий глаз», хотя и указывают на диалог с культурой прошлого и настоящего (внешность Байрона – и стихотворение Маяковского «Адище города» 1913 г.), но при этом отсылают к физиологической реальности, которая входит в противоречивые отношения с вторичной символизацией. «Отпадающий нос» является одновременно и знаком предметности, искусственности (т.е. герой – это кукла), и знаком шокирующей «низкой» физиологии.

Все построено на обнажении приема: строка «ОСЕННИЙ НАСОС» выделена, как и у Крученых, графически, при помощи прописных букв, – абсурдное словосочетание «остраняет» «лирическую ситуацию», так как вызывающе антиреферентивно. Строка «Листья = хром» (желтая дешевая краска) на знаковом уровне являет собой еще в большей степени смешение символов и икон. Здесь автор не только открыто переводит внимание читателя на визуальный уровень восприятия, но и комментирует свой же текст/картинку – как это сделано и при помощи чего (метауровень).

При всей откровенной условности текста, где намеренно обнажены «конструктивные швы», единственная деталь, которая откровенно «выламывается» за рамки символизации, несмотря на литературные реминисценции (отсылки к Маяковскому) – это «вытекающий глаз».

Финальный комический пуант основан на контрасте и неожиданности, но «вытекающий глаз» мешает чисто игровому восприятию. В стихотворении Бурлюка финальная пуанта становится самым сильным местом стихотворения не только по своему положению. Герой стихотворения, сам по себе являющийся чисто конвенциональным конструктом, «изготовленным по образцу», внезапно «оживает» за счет травматической детали. И так как тело в данном случае не является эксплицитно химерическим образованием, как в лирике Крученых, то и отделаться окончательно от

телесных ощущений невозможно. Это связано и с автобиографическим контекстом – Бурлюк лишился левого глаза в детстве и носил стеклянный.

Эффект контраста финала и всего текста стихотворения как раз основан на столкновении «пустотных» знаков и знака, получающего референтивную функцию, включающего миметические механизмы. Можно поморщиться, можно посочувствовать, – и это уже выход за рамки дегуманизации. А последняя строка «Осенние утешения» как раз и создает пресловутое напряжение между эмоциональной и игровой отзывчивостью.

Восприятие современников Д. Бурлюка и тех, кому известно о его увечье, осложняется неустранимым этическим моментом, что по большому счету нарушает «правила игры». Те, кто не посвящен – воспринимают лишь текст так таковой. Совершается ли здесь выход за рамки культуры в область природы, согласно концепции А.Г. Козинцева?

В данном случае комическое разрушает культуру «мертвых форм», и вызов здесь не этический, а эстетический (как и полагается в любом пародийном произведении). Однако есть и дополнительное приращение в финале стихотворения, когда возникает «миметический прорыв» и, действительно, приходится временно выйти за рамки морали (или остаться в них). И этот текст уже чуть ближе к «черному юмору», чем крученыховский.

3. В. Маяковский. «Кое-что по поводу дирижера» (1915)

В ресторане было от электричества рыжо.
Кресла облиты в дамскую мякоть.
Когда обиженный выбежал дирижер,
Приказал музыкантам плакать.

И сразу тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба – изловчившись – в сытую морду
ударила горстью медных слез.

Еще не успел он, между икотами,
выпихнуть крик в золотую челюсть,
его, избитые тромбонами и фаготами
смяли и скакали через.

Когда последний не дополз до двери,
умер щекою в соусе,
приказав музыкантам выть по-зверьи –
дирижер обезумел вовсе!

В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал – раздутым удвоенный,
мечется в брюхе плач.

Когда наутро, от злобы не евший,
хозяин принес расчет,
дирижер на люстре уже посиневший
висел и синел еще.⁸⁵

В. Маяковский не порывает открыто с миметическими принципами. При всей условности «энергетического поединка» между филистерами и музыкантами (вольно или невольно Маяковский продолжает и трансформирует традицию романтизма в ее гофмановском варианте) воспринимать происходящее лишь как марионеточную игру невозможно. В данном случае мы сталкиваемся с таким сюжетостроением, где ситуация игры накладывается на ситуацию жизнеподобия (агрессия-безумие-смерть) и говорить о чисто игровом восприятии вряд ли корректно.

С одной стороны – есть безликие, неразличимые персонажи-едоки (масса-мясо, слепая, жующая плоть), с другой – «обиженный» дирижер и музыканты, которым «приказано плакать». Этот «плач» оборачивается физическим насилием, – единственный способ соприкоснуться с миром музыки, для тех, кто не способен ее услышать. Если в первых строфах музыкальная агрессия может прочитываться

⁸⁵ Маяковский В. Указ. соч. С. 90.

как метафорическая: «труба – изловчившись – в сытую морду ударила горстью медных слез», «еще не успел он, между икотами, выпихнуть крик в золотую челюсть, его, избитые тромбонами и фаготами смяли и скакали через», при том, что метафора у Маяковского всегда овеществленная (звук – удар), то апофеозом этого «музыкального» нападения на мир сытых становится сцена, где метафора теряет черты иносказания и двойного плана, и символический знак перерастает в иконический, в описание зрелища как такового, и зрелища довольно жуткого:

В самые зубы туше опоенной
втиснул трубу, как медный калач,
дул и слушал –
раздутым удвоенный,
мечется в брюхе плач.

В конце предыдущей строфы есть мотивация содеянного:

<...>
приказав музыкантам выть по-зверьи –
дирижер обезумел вовсе!

Безумие подается двояко – это метафорическое безумие людей искусства, возжелавших быть услышанными косной материей, и жизнеподобное безумие дирижера, включенное в этот контекст. Противостояние косной материи и музыки превращается в роковой поединок, заканчивающийся гибелью не только едоков, но и дирижера. Здесь также возможна трактовка в нескольких аспектах – столкновение миров искусства и косной материи как метафорический акт их экзистенциального противостояния и полной невозможности совместного существования, а смерть дирижера может быть истолкована как самоубийство того, кто лицезрел плоды своего безумия (вне иносказаний), и даже как некий акт «героического самопожертвования» во имя торжества искусства.

Комический эффект в финале выстроен таким образом, чтобы снять напряжение игровой агрессии, и при этом – пополнить кумулятивный ряд увечий и смертей. Неожиданность, приводящая к смеху, заключается в том, что финальная смерть дирижера подана как чисто эстетический акт, длящийся во времени: «...висел и синел еще». Причем, этот эстетический акт выглядит как упорное продолжающееся противостояние, «пощечина общественному вкусу», продолжение битвы – даже за гранью, некая героика черного юмора, где персонаж ценой собственной жизни утверждает высшие ценности музыки-творчества.

Маяковский продолжает разрабатывать традицию «Поэта и толпы», хотя и в травестийном варианте, и ближайшим его предшественником в этом отношении был Гумилев с его «Волшебной скрипкой» 1907 г., который в свою очередь сделал посвящение Брюсову, имея в виду его стихотворение «Юному поэту» 1896 г.:

На, владей волшебной скрипкой,
посмотри в глаза чудовищ
И погибни славной смертью,
страшной смертью скрипача!⁸⁶

Опять же трудно не заметить, что стихотворение Маяковского представляет собой осуществление призыва П. Верлена «*De la musique / avant toute chose...*» в его футуристическом варианте («*Art poétique*» 1874).

Итак, центральной, сюжетообразующей является метафора «битвы» во имя «музыки». Референция «двоится» – с одной стороны выдержан миметический принцип, и потому возможен эффект эмоциональной отзывчивости (при том, что сцена предпоследней строфы выдержана в весьма «черных» тонах), с другой – текст отсылает к идеологической реальности футуризма, и может/должен прочитываться как иносказательный.

⁸⁶ Цит. по: Гумилев Н.С. Стихи и проза. Иркутск, 1992. С. 87.

Остается два принципиальных вопроса – оказывается ли читатель, в конце концов, за рамками культуры, и «все понарошку», и можно ли говорить о явлении знака, притворяющегося не-знаком?

Нужно заметить, что «превращение в фарс» проделано тонко, здесь нет явных абсурдистских деталей и откровенных меток условности формы, как это было у Бурлюка, и тем более – у Крученых. Условность задается не на фабульном уровне и не манерой повествования, а культурным контекстом. Те, кто с ним знаком и те, кто не осведомлены – могут реагировать по-разному – одни прочитывают метафорический смысл стихотворения, другие – нет.

Если все происходящее – лишь потасовка марионеток, то язык теряет свою референтивную функцию, но свести все к фарсу было бы некорректно в свете вышесказанного. Все – «понарошку», но при этом и всерьез. Серьезность заключена в идеологическом послые стихотворения, который не исчезает, а лишь упрочивается к финалу. И знак, притворяющийся не-знаком (означающее теряет свое означаемое), «надстраивается» более важным означающим, в котором в свернутом виде фактически изложена программа футуризма.

В финале абсурдная ситуация наслаивается на героическую и комическую одновременно. Перед нами метафорическая битва во имя высших ценностей, которая превращается на внешнем уровне в физическую потасовку, заканчивающуюся смертью всех участников. Эта «гора трупов» увенчивается визуальным пуантом – висящим и синеющим дирижером, – предметной точкой – или скорее восклицательным знаком, указующим на «высшую» истину.

«Черный» юмор в данном случае сохраняет свою архаическую природу (смерть как условие воскресения), но здесь особый вариант: смерть, как необходимое условие обновления, рождения иной реальности. И смеховая реакция не отменяет границы между неслиянными мирами едоков и музыкантов, а обозначает ее с особой резкостью.

Если «сытых» еще можно воспринимать как кукол, то безумного дирижера-садиста (!) трудно воспринимать только таким образом. Смерть превращает его в марионетку, одновременно делая героем.

Итак, стихотворение Маяковского во многом отвечает принципам, сформулированным Козинцевым относительно «черного юмора»: налицо напряжение, вызываемое лавированием между поверхностной и глубинной интерпретациями, есть основания говорить о деформации знака (с некоторыми оговорками), смеховая реакция выводит персонажей за границы моральной юрисдикции. Но... освобождаясь на время от определенных моральных установок («все понарошку»), читатель не может отделаться от мысли, что, тем не менее, – все всерьез. И вместо морали «сытых» ему предлагается мораль нового искусства и новых людей, попирающая все известные правила. Можно и нужно стряхнуть с себя груз «мертвой культуры», но в данном случае читателю не дают ненадолго отдохнуть и забыться, он вынужден определяться – на чьей он стороне. Этот идеологический привкус осложняет эффект «черного юмора», так как текст не дает незамутненной и искренней радости от нарушения табу.

Но и это еще не все: сама по себе реакция адресата, воспринимающего произведение любого жанра, выдержанного в рамках «черного юмора», реакция не целостная, она дает длительную вибрацию. Читатель смеется – и останавливается, ощущая, что преодолел запрет; комический катарсис осложнен этическим моментом. В стихотворении Маяковского баланс эмоциональной и игровой отзывчивости весьма проблематичен, так как трудно сказать в данном случае, что выдержан «оптимум черноты», и неравновесная катаргическая реакция претерпевает еще большую деформацию – остается неуничтожимая «защепка», не поддающаяся эстетической переработке.

ГЛАВА 3. ПРИНЦИПЫ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОММУНИКАЦИИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ РЮРИКА ИВНЕВА

3.1. ЛЮБОВНЫЙ АФФЕКТ В ЛИРИКЕ РЮРИКА ИНЕВА 1910-Х – НАЧАЛА 1920-Х ГОДОВ.

Рюрик Ивнев (настоящее имя – Михаил Ковалев) занимал особое положение в литературном процессе первой трети 20-го века, с одной стороны, развивая традиции декаданса, где творчество питается травмой, самоисживанием, и – авангардизма с его ярко выраженным «ударным» воздействием на чужое сознание, – с другой. Работа с «оглушающей», парадоксальной метафорой связывала его с соратниками по имажинизму, к которому он формально принадлежал. Но все же не образ, как было заявлено в имажинистских ранних манифестах⁸⁷, а переживание как «невыразимое», воплощенное в художественном языке и форме, – вот основное содержание лирики Ивнева 1910-х – начала 1920-х гг. Эротическое смятение, девинтанная (с точки зрения общепринятых моральных норм и христианской культуры) страсть ставит особые задачи перед автором: конструирование языка и художественной формы, выражающих то, для чего нет привычных форм выражения⁸⁸ и формирование коммуникации «понимания и сочувствия» в ситуации, традиционно воспринимаемой большинством как находящейся за рамками таковой.

⁸⁷ Манифесты и работы по теории имажинизма // Поэты-имажинисты., СПб. 1997. С. 7–42.

⁸⁸ Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М., 2007. С. 286.

Лирический сюжет

Если сказать коротко о переживании любви в лирике Ивнева начала 20-го века, то набор ключевых слов будет следующим: аффект, наваждение, одержимость, гипноз.

Ночная чайная

Голосом хриплым и пропащим
Он пел о нежности неземной.
Так вот она, любовь настоящая,
Пришла и сказала: иди за мной!
<...>

Заря еще не слепила очи,
Но я ослеп от глаз и губ.
И вот, прилепившись к толпе всклокоченной,
Иду – как дерево шло б на сруб.⁸⁹

Так вот она, смертельная любовь!
Благословенной проклятье.
Тускнеет разум, холодеет кровь,
И кожа падает, как платье.
<...>⁹⁰

Было бы закономерным предположить, что греховная страсть была связана в его творчестве с дьявольским соблазном, однако, несмотря на православное вероисповедание автора, настойчиво повторяется мотив страсти как фатума:

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

Видишь – под рясою
Кожи – в липкой крови –

⁸⁹ Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 303.

⁹⁰ Ивнев Р. Солнце во гробе. М., 1921 (без пагинации).

Черное, душное мясо
Черной и душевной любви.

*

Канатной плясуньей плясала
Судьба на тонком льду
И казалась мне черные зубы
Полоумной и дикой любви.
И душа моя вся трепетала,
Точно бабочка в пышном саду.
И гремели военные трубы
В раззолоченных сгустках, в крови.

Так любовь моя нисходила
В удручающих язвах ко мне,
И кивала мне черепом голым,
Будто сам одуванчик легка.⁹¹

Единственное исключение – позднее стихотворение 1931 г. «Такого потрясающего горя не видели ни Данте, ни Гомер», где соблазн «нашептывается на ухо» библейским змеем. Любовная ситуация в ранней лирике Ивнева – это всегда преступление, Эрос оборачивается Танатосом, а лирический герой обречен быть преступником и жертвой в одном лице. Если способы умерщвления конкретизированы, то самым типичным является убийство с помощью холодного оружия (нож, топор, бритва, гвоздь), реже удущения или удара:

Любовь, любовь, так вот она какая –
Безжалостная, темная, слепая.
Я на нее гляжу, как на топор,
Который смотрит на меня в упор.
И вижу кровь и слышу запах душный
Безумью лишь, да ужасу послушный.

*

Как сладко слушать и больно
Тугие шаги убийц.
В крови их теплые руки,
И губы у губ моих.

⁹¹ Там же.

Как сладок животный их запах,
Вкус крови и соли и сна.
Чего еще, Господи, надо
Душе закаленной моей?
Не розою ль темная язва
В мозгу моем диком горит,
И смрад моих чувств и желаний
Не кажется ль легче вина?

О темной, шершавой веревке
Убийц крутодушных прошу.
По смерти позорной и смрадной
В позоре и смраде томлюсь.⁹²

*

Опять пришла незваная любовь.
И, вспоминая горькое похмелье,
Я ей кричу: «Оставь в покое кровь,
Не лей обворожающего зелья».

Она ж, глуха, сжимает все сильнее
Мое изнемогающее сердце.
И вижу я – не совладаю с ней,
И чувствую, что некуда мне деться.

Склоняю голову покорно. Так быки
Удара ждут, не шевелясь, на бойне.
И песню лебединую тоски
Пытаюсь я в жару пропеть спокойно.

Но нет покоя и волненья нет.
Лишь судороги царствуют, как Цезарь.
Так сизый голубь бьется средь тенет.
Так в адском пламени кипит железо⁹³.

Но не только лирический герой подпадает под власть
слепой судьбы, и его возлюбленные – лишь медиумы, ору-
дие внешней силы:

⁹² Ивнев Р. Указ. соч.

⁹³ Ивнев Р. Избранное. Стихотворения и поэмы. 1907–1981.
М., 1985. С. 68.

Опускаясь все ниже и ниже,
Ползаю по сорной мостовой –

Ничего не знаю и не вижу,
Слышу только ровный голос твой.
Может быть, он мучает и губит,
Может быть, спасает он меня,
Топором куда попало рубит,
Сталью синеватую звеня.

Может быть, он исполняет волю
Высшую, не зная даже сам,
Так сухую ветку ветер в поле
Гонит по болотам и холмам. <...>⁹⁴

Стержневая мифологема лирики Р. Ивнева 1910-х – начала 1920-х гг. – мифологема страдающего Христа. Прямо и косвенно герой постоянно обращается к Богу, он одновременно видит себя и грешником, терзающим тело Христово, и – самим терзаемым Христом.

Вот она – темная повесть
Продавшего раны Господни.
Темная, липкая совесть,
Точно белье исподнее,
Оставленное в предбаннике.
<...>

*

<...>
Во имя какой, какой любви
Было искромсано тело Христа?

Не я ль это тело кромсал, как коршун.
Удавленник Иуда в моих зрачках.
Синевою губ перекошенных
Целую смерть в золотых очках.

⁹⁴Ивнев Р. Образ, временем сожженный. 1904–1981. М., 1991. С. 63.

*

От чар Его в позорной злобе
Я отхожу при свете дня,
Но Он, воскреснувший во гробе,
Он не отходит от меня.
Он здесь, в душе моей горбатой,
В ее животной теплоте.
Так и она людьми распята
С Ним вместе на Его кресте.⁹⁵

*

Вот когда выходит из мрака
Оплеванный и осмеянный Бог.
Очумелой, ослепшей собакой
Ты ползешь на его порог.
<...>
Весь в пыли и грязи придорожной,
Точно лист, я прижат к столбу.
Вот мой рай. Этот рай острожный
Выжжен в сердце моем и на лбу...
<...>⁹⁶

Позиция лирического героя двойственна: грех его не может быть прощен, но любовь показана как неотвратимый рок, безличная внешняя сила, полностью его поглощающая. И эта преступная страсть одновременно выступает в качестве испытания, данного Богом, а травматический опыт является почвой для творчества.

Так вот он гвоздь, сверлящий плоть мою,
Сулящий мне бессмертье и неволю.
Весь жар души я звуку отдаю,
Да синему безоблачному полю.⁹⁷

Парадоксальным образом упрочение христианского идеала невозможно без мук предательства. Преступление

⁹⁵ Ивнев Р. Солнце во гробе. М., 1921.

⁹⁶ Ивнев Р. Архангельск// Гостиница для путешественников в прекрасном. 1924. № 4. С. 9.

⁹⁷ Ивнев Р. Солнце во гробе...

лирического героя искупается готовностью добровольно уйти из мира, – совершить жертву во имя восстановления миропорядка, где ему нет места. В данном случае стадия отрешения-воспарения к иным мирам невозможна без предварительной стадии пре-ступания запретов. Сюжет однополой любви в ранней лирике Ивнева описывается в виде триады: одержимость – казнь/жертва – подвиг, что не только выявляет природу «ужасного» такой любви, но и позволяет герою примерить мученический венец, без преступления невозможно трансцендирование.

Текстопорождающая метафора «любовь – убийство» нередко реализуется через субметафору раны, а традиционная лирическая ситуация «раненого сердца» накладывается на сюжет крестных мук и распятия. Душевные муки в ранней лирике Ивнева предельно физиологизированы и овнешвлены:

Говорят – есть язва, чума,
А это что –
Когда сходишь от любви с ума
И делаешься скотом!
За кусочек тела когда
Бога своего предаешь
И на просьбу: – хлеба подай –
Камень рябой подаешь.

Я бы лизал языком
Твоего любимого пса,
Я бы оставил свой дом,
Я бы забыл небеса,
Или так надо, чтоб скот
Кончил концом скота,
Чтобы тяжелый пот литься не перестал.⁹⁸

Нужно заметить, что «травматическая» метафора сплошь и рядом не держит равновесия. Прием «травматической метафоры», особенно в качестве финального пу-

⁹⁸ Ивнев Р. Стихи о любви. М., 2008. С. 14.

анта, выводит лирического героя за пределы моральной юрисдикции, так как зрелище физического страдания включает морализирование:

<...>

Так человек, сознание сохранив,
Гниет – и видит черной раны стержень
И черных лепестков крутой извив,
И знает, что для ада он труслив,
И что от Бога он отвержен.⁹⁹

*

<...>

Ты можешь откусить себе язык,
И напороться на холодный штык,
И мертвым броситься на дно колодца,
Но каменная тень не шелохнется.¹⁰⁰

*

<...>

Песня как бритва – весь рот
От этих песен в крови.¹⁰¹

Проблема художественного языка

Любовный аффект как комплекс эмоций, психических и физиологических реакций является сложным объектом эстетического освоения. Рюрик Ивнев стремится описать страсть трояко, постоянно меняя стратегию означивания, где сочетаются: бедный, затертый традиционный язык любви, поток пустотных знаков, провоцирующий автоматическую инерцию восприятия; язык, тяготеющий к образительности, представляющий собой перевод символического в иконическое, создавая некий запоминающийся предметный или телесный образ, который дополняется практически всегда обращением к сфере чувств, не толь-

⁹⁹ Конница бурь. [Сб.1.] Стихи. Есенин. Мариенгоф. Герасимов. Орешин. Клюев. Рюрик Ивнев. М., 1920 (без пагинации).

¹⁰⁰ Ивнев Р. Избранное. Стихотворения и поэмы. 1907–1981. М., 1985. С. 89.

¹⁰¹ Ивнев Р. Солнце во гробе...

ко зрения и слуха, но и осязания, обоняния, вкуса, т.е. тех чувств, которые не поддаются полной семиотической обработке¹⁰², телесных ощущений и переживаний, неприятных или мучительных (запах крови, пота, мочи; язвы, пытки, боль, нехватка воздуха; хруст костей и т.д.).

Способы означивания демонстрируют качание между символическим, иконическим, гаптическим¹⁰³ на очень малых участках текста. Но в связи с разными способами эстетический «обработки» реальности при переходе от одной стратегии означивания к другой возникают смысловые «зазоры».

Коммуникативный сценарий¹⁰⁴

Здесь разыгрывается особый сценарий интимизации, предельной искренности, но интимизация особого рода, – это не разговор на одном языке («поэт – поэту или ценителю-эсперту»), как это было принято в символизме, и не третирование адресата, как это было в авангарде. Здесь лирический субъект демонстрирует сценарий самообнажения. Интимизация оборачивается провокацией, испытанием адресата, которому брошен вызов и привычные механизмы самоидентификации деформированы. Вариант сближения героя с читателем по рецепту «он мал и мерзок, но – иначе» строится путем моделирования его двойственной позиции (преступник и сакральная жертва в одном лице), а неоднозначная реакция адресата обеспечивается за счет формирования/осложнения трагического катарсиса эмоциями, окончательно неощелъняемыми эстетическими средствами (от-

¹⁰² Баак Ван Й. О поэтике тела как локуса в мире (на материале произведений Бунина)//Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 2004. Band 54. С. 287.

¹⁰³ Термин «гаптический» традиционно связывается с непосредственным телесным контактом, но здесь он толкуется расширительно (включаются все физиологические ощущения).

¹⁰⁴ Коммуникация выстраивается за счет образа автора, сконструированного в тексте (имплицитный автор), а читательская реакция моделируется самим текстом (имплицитный читатель).

вратительное, кощунственное). Здесь остаются некие «непереводимые» метки «застревания» в травме.

Если автору невозможно добиться понимания с точки зрения общепринятой морали, то можно создать ситуацию, когда его герой окажется и одним из падших, и одновременно – вознесенным на такую высоту, что взирать на него можно лишь с чувством, не поддающимся описанию словами, так как имя ему – Возвышенное. У Ивнева возвышенное и непристойное идут всегда рядом, и выразить охватившее любовное смятение можно лишь таким языком, который бы передал состояние аффекта:

«Современный дискурс любви пытается разом высказать и идеализацию, и ошеломление, присущие любовному чувству: возвышенное есть то, что не является ни объектом, ни субъектом <...>. Письменный эротизм – это функция вербального напряжения, это «межеумок знаков». Поскольку метафора – это знак из-бытия, небытия, она достигает апогея и завершенности в подвешивании смысла»¹⁰⁵.

Модернизм и его преодоление

Лирика Р. Ивнева – явление пограничное по отношению к модернизму. Здесь уже наблюдается сдвиг в область неомодернизма, которому А. Житенев дает следующие характеристики: «В нашем понимании определяющим признаком «неклассического художественного сознания» является принципиальный отказ от «финализма» – от всех «ставших» и «готовых» форм самоидентификации, культурного сознания, художественной практики. <...> Неомодернизм снимает последнюю «телеологическую» устремленность культуры, постулируя принципиальную незавершимость любого миропреображения. Глобальные житнетворческие проекты невозможны в нем не в силу отказа от трансцендуза, а в силу того, что всякое «плавление жизни» возможно

¹⁰⁵ Кристева Ю. Дискурс любви//Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 103, 104. Ю. Кристева выстраивает свои наблюдения на материале западной литературы, но они функциональны и относительно лирики Р. Ивнева.

только здесь и сейчас, и результаты его не выходят за рамки этого *hic et nunc*»¹⁰⁶.

Модернистская традиция в ранней лирике Рюрика Ивнева сказывается в трактовке роли художника как сакральной жертвы, а неомодернистские черты проявляются в отказе от идеи безграничной власти художника, способного своей магической силой «преобразить» реальность, при том, что трансцендентное не только возможно, он переживается каждый раз заново на субъективном уровне автором/геро-ем и адресатом, если он считывает все текстовые маркеры. Но обеспечивается этот переход за счет нарушения религиозных и моральных норм, и ценностная деформация отражается в художественной форме и коммуникативной стратегии. Коммуникация проблематизируется: лирический герой (чья близость биографическому автору очевидна¹⁰⁷) выбирает для себя двойственную позицию «грешника – сакральной жертвы», обреченного на ритуализированное «самоистязание», и, в результате «ценностного разрыва», адресат оказывается в ситуации смоделированной «экзистенциальной драмы».

3.2. «ТАК ВОТ ОНА – СМЕРТЕЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ...» (1919)

Так вот она – смертельная любовь,
Благословенное проклятье.
Тускнеет разум, холодеет кровь,
И кожа падает, как платье.

И кости – вот уже – обнажены,
Омыты гнойной поволокой.
И чувства все на злобе сожжены
Любви слепой и однобокой.

¹⁰⁶ Житенев А.А. Поэзия неомодернизма. СПб., 2012. С. 5. Концепция А. А. Житенева выстроена на материале поэзии второй половины 20-го века – начала 21-го, однако, истоки неомодернизма восходят к более раннему периоду.

¹⁰⁷ Ивнев Р. Дневник. 1906–1980. М., 2012.

Так вот он гвоздь, сверлящий плоть мою,
Сулящий мне бессмертье и неволю.
Весь жар души я звуку отдаю,
Да синему безоблачному полю.¹⁰⁸
1919

Травма несовершенного бытия преодолевается в модернизме творческим порывом, однако, этот утопический проект «преобразования жизни искусством» ко второй половине 1910-х годов претерпевает значительные изменения. Например, лирика раннего В. Маяковского хотя и укладывается в рамки этого проекта, но уже намечается сдвиг к его деформации («Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Я и Наполеон», трагедия «Владимир Маяковский», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» и др.). Мотивика/метафорика травмированной телесности создает напряжение внутри дискурса:

Громоздящемуся городу уродился во сне
хохочущий голос пушечного баса,
а с запада падает красный снег
сочными клочьями
человечьего мяса.¹⁰⁹

Разрыв, непреодолимая граница между бессмертной культурой и реальностью существования человека как существа телесного и смертного, становится центральной проблемой искусства на сломе модернизма. В ранней лирике Р. Ивнева эта проблема актуализируется с особой силой.

Ситуация, ставшая темой лирики Ивнева, вырывается за рамки готового дискурса. Все влекущее, греховное, ужасное не умещается в пределах известных этических норм и языковых формул. Эта запретная страсть требует своего выражения, чтобы читатель мог ощутить одновременно силу, трепет, неотвратимость желания, ужас преступления

¹⁰⁸ Ивнев Р. Солнце во гробе...

¹⁰⁹ Маяковский В. Указ. соч. С. 64.

и – саму невозможность найти адекватные слова для того, что в принципе не может быть вербализовано. И автор находит сильные и парадоксальные приемы при «переводе» переживания в эстетическую форму.

Существует несколько известных общекультурных моделей телесности, среди которых модель христианского тела является одной из самых общеупотребительных: бренная плоть «очищается» путем аскезы, а распятие – знак высшего подвига, священной жертвы, телесное уязвление ведет к духовному прозрению. Парадоксальным образом в этом стихотворении метафора распятия раскрывается через метафору любви-убийства, актуализируемую на уровне лирического сюжета.

Контекстные смыслы первой строки формируются за счет инверсирования штампа «бессмертная любовь», таким образом, «смертельная любовь» сохраняет память «оригинала», первичной метафоры, и значения наслаиваются друг на друга по принципу компрессии.

Метафорический ряд первой строфы практически весь состоит из поэтических штампов: «благословенное проклятье», «холодеет кровь», несложного иносказания «тускнеет разум» (по аналогии с высказыванием – «слабеет разум»). Самого сильного эффекта поэт добивается в последней строке этой строфы за счет опять-таки несложной перестановки элементов в устойчивом сравнении «платье, как кожа».

Привычное словосочетание «слабеет разум» заменено метафорой, где актуализируется значение слова «свет». Происходит пересечение двух смысловых полей и последующая редукция одного из элементов: «тускнеет разум» – «тускнеет свет» – «свет разума». Контекст, языковая память уплотняет смысл метафоры, потеря способности рационально мыслить дополняется значением наступающей слепоты, гаснущего света – в результате слабости, болезни, тяжелого известия (ср.: «Свет в очах померк (потух)'). Эта имплицитная слепота будет актуализирована во второй строфе («слепая любовь»).

Метафорический ряд тяготеет к предметности, материальности, «разум» встроен в цепочку явлений телесного ряда. «Холодеет кровь» – в данном контексте эта метафора функционирует и в переносном, и в буквальном прямом значении, подсвечивается двойными контекстами: одно из значений связано с ситуацией опасности и страха («стынет кровь в жилах»), другое отсылает к семантике болезни, старости, приближении смерти («кровь не греет меня»).

Буквальный, прямой смысл высказывания выходит на первый план за счет последующей метафоры, акцентирующей телесность как таковую: «и кожа падает, как платье». Телесность подана как вещная субстанция – потому и «разум», и «кровь» в этом контексте «опредмечены». Сильный эффект последней метафоры этой строфы состоит в неожиданности механизма не столько языковой инверсии, влекущей за собой приращение-изменение смысла (как это было в «смертельной – бессмертной любви»), сколько в инверсии мировоззренческой: культура (платье) спадает в буквальном смысле слова под натиском природы-смерти. И кожа становится чуждой, своей и не своей, знаком инаковости. Самое близкое, защитное одеяние и неотъемлемая часть тела становится временным и ненадежным покровом. Повтор этого мотива можно встретить в том же сборнике Р. Ивнева в стихотворении 1920 г. «Шерстяные иглы смерти...», которое заканчивается такими строками:

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

Во второй строфе разворачивается «микросюжет» обнажения-раздевания в предельном, парадоксальном варианте. Само по себе обнажение – это снятие условностей, освобождение от знаков культуры, переход в область природы; одновременно это действие-ритуал для эротического сближения, воплощения телесного желания.

Обнажение же мертвого тела является частью похоронного обряда с последующим омовением и переодеванием, когда тело превращается в знак.¹¹⁰ Само действие раздевания и в том, и в другом случае влечет за собой перемену статуса – живого или мертвого тела, это жест трансгрессии. Но в данном контексте эти культурные смыслы совмещены, наложены друг на друга. Эротическая метафора «сбрасывания одежд» доведена до апогея, когда «раздетыми» уже оказываются кости – с них снята плоть, а единственным покровом будет «гнилая поволока» – тонкая пленка распада тканей. Здесь значение «смертельной любви» разворачивается как последовательное, поступенчатое разыгрывание сценария желания, имплицитно несущего в себе стремление к смерти.

Граница между жизнью и смертью не проведена, живое и мертвое неразличимы в метафорической целостности текста и абсолютно лишены признаков субъектности. Здесь живое=мертвое тело подлежит раздеванию, омовению водой и облачению в саван/ пелены; от кожи и плоти освобождаются кости – эротическая знаковость совмещена со знаковостью танатографии, причем, первая доведена до предела, до логического тупика («бесстыдство обнажения»). Заметим, что это «освобождение» от тела происходит исключительно как подчинение безличной внешней силе (смертельная любовь как рок). Омовение, поданное как одновременное одевание («омыты гнилой поволокой») – это кощунственное «очищение-одевание» мерзостью. Здесь раздевание как метафора утоления физической страсти – это снятие культуры, морали, веры, за которым – абсолютная скверна, переход всех границ, отвращение в чистом виде.

Особое напряжение смысла достигается приемом смыслового эллипсиса – в тексте не сказано ни слова о страсти, желании, любовных объятиях. Тело оказывается мгновенно захваченным любовью как работой смерти. Ста-

¹¹⁰ Ямпольский М. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 182.

дии любви! в контексте первой и второй строфы последовательно указывают на трансформацию тела от умирания – к гниению и полному распаду (тускнеющий разум, холодеющая кровь, спадающая кожа, обнаженные кости, «гнойная поволока»). Любовь – безличная роковая разрушительная сила, нечто ужасное и отвратительное, чуждое Иное, вторгающееся в область человеческого. Ущербность подобной «любви» очевидна:

И чувства все на злобе сожжены
Любви слепой и однобокой.

(наложение штампов «слепая любовь» и «однобокий взгляд» на события, проблемы и т.д.). Эта «слепая любовь» объективируется, «чувства» предстают в своем материализованном обличье и сжигаются «на злобе», подобно тому, как что-то сжигается на (в) огне. Имплицитное клише «огонь любви»:

В крови горит огонь желанья
Душа тобой уязвлена...¹¹¹

в данном случае содержит в себе и «огонь злобы» («сжигает ненависть, зависть, злоба», «гореть злобой»).

Итак, «смертельная любовь» – это «благословенное проклятье», как заявлено в первой строфе. «Смертельность» и «проклятье» в полной мере раскрываются в первых двух строфах. В третьей, последней, к этим двум синонимическим метафорам добавляется еще одна. Первый стих первой строфы закольцован с первым стихом последней строфы: «Так вот она – смертельная любовь» – «Так вот он гвоздь, сверлящий плоть мою». Один и тот же указующий жест превращает эти высказывания в тождественные. Окончательный смысл «рассыпанной» в тексте метафоры-оксюморона «любви-смерти» раскрывается полностью

¹¹¹ Цит. по: Пушкин А. Сочинения / Под ред. В. Томашевского. Л., 1936. С. 380.

в последней строфе, где проясняется, в чем состоит «благословенность».

Любовь, таящая в себе опасность, угрозу, несущая в себе смерть, в третьей строфе приравнена к физической пытке, где муки тела явлены с предельной интенсивностью и где совершенно очевидны аллюзии на распятие Христа. Только в последней строфе появляется лирический субъект, идентифицирующий себя с Христом, терпящим крестные муки и одновременно претерпевающим проклятье «слепой любви». Безличная трясина физической страсти, с одной стороны, поглощает и уничтожает его, а с другой – возносит на недостижимую высоту.

Уже здесь можно обнаружить точку единства и точку бифуркации, единство смысла, которое стягивает начало и финал стихотворения, – это разрушение плоти, и предельная визуализация телесных мук. Но эротический подтекст «смертельной любви», на первый взгляд, входит в противоречие с «гвоздем, сверлящим плоть мою». Это неснимаемое противоречие дополняется объединяющим смыслом «благословения». Обреченность «греху» оказывается неким промыслом, где видение истины дается лишь через уязвление плоти, а энергия травмы дарует творческие силы: «Весь жар души я звуку отдаю». Творческое духовное «бессмертье» и земная «неволя» не отменяют друга друга – антитеза, заложенная в центральной метафоре «смертельной любви» и сохраняется, и снимается последними строками стихотворения. «Жар души» составляет антонимичную пару с «огнем» «любви-злости», он не уничтожает и не сжигает, а превращается в «звук» и растворяется в беспредельном пространстве «синего поля». «Синее поле» – по всей вероятности представляет собой контаминацию поля и неба, где земное и небесное сопрягаются («звук», т.е. творчество, – явление обоих миров).

Очевидно, что Р. Ивнев в своей стратегии означивания, как правило, сопрягает два типа знаков – языковые штампы, автоматически формирующие единое языковое поле,

и знаки с «прозрачной» референциальностью, активизирующие нервно-телесный опыт читателя на его базовом, физиологическом уровне. Происходит погружение в некую безличную общность за счет разнонаправленных, но объединяющих стратегий. Язык как готовая данность, задает соответствующую инерцию «скольжения по поверхности», но автор тут же «переключает регистр» и погружает читателя в миметическую реальность. Подобная стратегия приводит к особому эффекту структурного напряжения.

В конце стихотворения происходит возврат в символический план языка и культуры – по контрасту с телесной знаковостью, тяготеющей к визуализации, иконичности, «взламывающей» символические структуры вторжением в область отвратительного, которое не может быть окончательно переработано и переведено в эстетический знак: «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»¹¹². Однако «жар души» не отменяет «гнилой поволоки», а сложным образом сочетается с ней. Налицо контраст знаковых кодов – совмещаются два противоположных понятийных ряда. Текст держит читателя в напряжении за счет постоянных «сбоев» читательского ожидания.

Эта «осцилляция» демонстрирует как бессилие готовых языковых структур, так и силу деформированной, химерической структуры, где на «стыках» возникают «зияния», именно эти «зияния» являются «значимой пустотой».

Семиотическая «обработка» эмоций в художественном творчестве, как правило, приводит к тому, что эмоция интериоризируется в мир культуры, чтобы в дальнейшем, уже как знаковая реальность, в результате катартических переживаний, стать достоянием духовного мира читателя, обеспечивая выход в пространство универсальных ценно-

¹¹² Кристева Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. Харьков – СПб., 2003. С.39.

стей. Однако возможна противоположная стратегия, экстериоризация эмоции, «перевод» душевных переживаний в план травматических ощущений, не поддающихся окончательной эстетической переработке. Именно такую стратегию избирает Р. Ивнев в противоположность классической традиции.

Ивнев в своем диалоге с читателем достигает особого единения, основанного, с одной стороны, на эффекте автоматического узнавания (языковые штампы), с другой – на культурной памяти (христианский миф), но отвращение, испытываемое читателем перед картинами телесного распада («Резкое чувство неприятия мертвого тела в о о б щ е... что сам ты потенциально есть свой собственный труп»)¹¹³ создает сильное вне-эстетическое переживание и обеспечивает особую «общность довербальности»¹¹⁴. Подобной общности хотелось бы избежать. В такой ситуации неминуем разрыв в ходе мыслей, «резкая приостановка семиотизации окружающей среды». Для такого состояния нет ни понятий, ни слов. Картина мира рассыпается, границы размыкаются, длительность и целостность бытия нарушаются. Восстановление его в прежних границах уже невозможно, оно пугает своей травмирующей реальностью¹¹⁵.

Заметим, что пугающая натуралистичность отталкивает, но адресат испытывает не только отвращение, но и притягательность страшного, читатель находится между определенными идентификационными позициями, в состоянии напряжения – между отвращением и состраданием к лирическому субъекту, переживающему муки распятия, влечением к страшному/запретному и переживанием трепета встречи с запредельным, не поддающимся вербализации.

Эти разнонаправленные стратегии обеспечивают эффект парадоксальной коммуникации, балансирующей на грани условности и реальности. Читателю в финале стихот-

¹¹³ Мастерская визуальной антропологии 1993-1994. М., 2000. С.117.

¹¹⁴ Там же. С.75.

¹¹⁵ Мазин В.А. Между жутким и возвышенным // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998. С.176.

ворения уготована встреча с «Я-себе-не-тождественным» – без указаний «механизмов сборки». Искусство и религия лишь отчасти гармонизируют пугающий жизненный хаос, на который так настойчиво указывает Р. Ивнев, заставляя читателя взглянуть в «лицо ужасу». Автор не только переживает травму несовершенного бытия, он переадресовывает ее читателю, – если страдание и смерть нельзя окончательно «переработать» в эстетический знак, то его можно облегчить (?), разделив с другими. Таким образом, формируется особое коммуникационное поле, где сопрягаются границы эстетического/этического.

3.3. «ШЕРСТЯНЫЕ ИГЛЫ СМЕРТИ...» (1920)

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.
1920¹¹⁶

На примере стихотворения «Шерстяные иглы смерти...» можно проследить, каким образом читатель втягивается коммуникацию особого рода, где отчасти нарушаются

¹¹⁶Ивнев Р. Солнце во гробе...

правила «незаинтересованного созерцания».¹¹⁷ 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:

¹¹⁷ 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 отношение самоценного чувствования: он может восприниматься теперь как таковой, поскольку не интересует нас немедленно и непосредственно. Объект отличается от прочих вещей этого мира устранением прикосновения и бескорыстным созерцанием. Появление это бескорыстности (незаинтересованности) обуславливается прежде всего понятием неосязаемого. <...> неосязаемое (устранение соприкосновения) является условием появления «эстетического» объекта: образа или мелодии...» См.: Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного. М., 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». См.: Баак Ван Й. Указ. соч. С.287.

«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 настигает, 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»¹¹⁸, но и механизмы мистериального приобщения к «не-

¹¹⁸ 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». См.: Ямпольский М. Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004. С.42, 43.

осимволиченности», «до-словности»¹¹⁹, 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», щеко-чущие мозг), раны («солнце, которое «входит в сердце, как нож»), обнажения-вскрытия («мясо любви» под «рысою 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.¹²⁰

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, выводят в сферу телесности как таковой, подключая соответствующие внекультурные, 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 актуали-

¹¹⁹ О. В. Беспалов рассматривает культуру с точки зрения процесса символизации и возможности/невозможности перевода в знак дословности (до-языковое состояние культуры). См. Беспалов О.В. Указ. соч. С. 156–157.

¹²⁰ В данном случае значение выделенных метафор коррелирует с общекультурными, рассмотренными О. Матич. См.: Матич О. «Рассечение трупов» и «срывание покровов» как культурные метафоры // Новое литературное обозрение. 1994. №6. С. 139–150.

зирован слишком явно прямой смысл словосочетания (мозг как ткань, орган тела), подчернута физиологическая составляющая за счет определения «разбухший», то есть увеличившийся в объеме за счет впитывания жидкости.

Мучительность «щекотки – иглоукалывания» 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».¹²¹ Шипящие по всему тексту связывают воедино шерстяные (иглы) – щекочат – разбухший (мозг) – душное (солнце) – нож – не уйдешь – видишь – душное (мясо) – душной (любви). Окаzionale 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, символическое».¹²² Однако «душное солнце» расшатывает изнутри знаковую, условную реальность, актуализируя физиологический подтекст: «желтое, душное солнце» коррелирует с «черным душным мясом черной и душной 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 (приращение кровью-вином

¹²¹ Беспалов О. В. Указ. соч. С. 160.

¹²² Ямпольский М. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. М., 2004. С. 191.

и плотью-хлебом); с другой – «липкая кровь» и «мясо»¹²³ (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 душное мясо/ Черной и душевной 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» культуры/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 душное мясо» – это переход в область не-осимволической телесности как таковой, в область отвратительного, захваченности чуждым. Отвратительное – это потеря субъектности, «индивидуального ритма»¹²⁴; это то, что, будучи чуждым «иным», является твоим, частью тебя, и границу провести невозможно: «Отвратительное. Оно отброшено, но с ним невозмож-

¹²³ Само слово «мясо» выглядит чужеродным в религиозном и поэтическом дискурсе начала 20-го 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...»).

¹²⁴ Липавский Л. Исследование ужаса. М., 2005. С. 25.

но расстаться и от него невозможно защититься так, как от объекта»¹²⁵. В последнем стихе происходит возврат в пространство дискурса, от однозначности сниженной телесности («мясо») к многозначности языка («любовь»), но остранение, «обнажение швов» этой конструкции очевидно. «Липкая кровь» – рождает однозначную ассоциацию, здесь не может быть никаких разночтений, – метафора «черной и душной любви» прочитывается не только через символику языка, но и через вне-символические механизмы телесного миметического вживания (тело как единая сущность и единое поле эмоций и физиологических реакций). «Черное, душно-мясо черной и душной 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».¹²⁶ 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.

¹²⁵ Крестева Ю. Силы ужаса... С. 39.

¹²⁶ Рикер П. Метафорический процесс как познание, изображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С.426.

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».¹²⁷

Эстетический принцип «незаинтересованного созерцания» оказывается поколеблен, когда в эстетическую эмоцию вклинивается физиологическая вибрация чисто телесных переживаний – объективированная, отзеркаленная нашим воображением, но все же – уводящая 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 переживания метафоры.

¹²⁷ Саразин Ф. «Mapping the Body»: история тела между конструктивизмом, политикой и «опытом» // Новое литературное обозрение. 2005. №71. С. 61.

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. Р. Деринг-Смирнова и И. П. Смирнов указывали на такой характерный для авангарда прием¹²⁸, 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», направленном к затекстовой аудитории (обобщенный адресат), и с обращением во втором лице единственного числа – «видишь», адресованному «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

¹²⁸ Деринг-Смирнова И. Р. и Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем// Russian Literature. Amsterdam, 1980. VIII. С. 414.

и едкой / Ты никуда не уйдешь» и читатель становится со/участником любви-преступления.

Обращение «Видишь» в третьей строфе еще более размывает условность эстетической реальности и еще более втягивает имплицитного/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 с отвращением и страданием.

Совпадение позиций эсплицитного 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, данном 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 неназванным «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 искусства¹²⁹ адресат испытывает катарсис, происходит эстетическое оцельнение. В неклассической художественности 20-го века 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. Эстетическая цельность произведения дарует читателю пребывание в бессмертии культуры, а «втягивание» в поле соматики, в тех проявлениях, которые остаются за границами культурного дискурса, актуализируют 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.

¹²⁹ О функционировании эстетических категорий классики (мимесис, катарсис, трагическое и т.д.) и нон-классики см.: Бычков В. В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопросы философии. 2003. №№10, 12.

3. 4. «КОРОТКОГО, ГОРЬКОГО СЧАСТЬЯ ВСПЛЕСК...» (1921)

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей. 1835¹³⁰

А. Мариенгофу
Короткого, горького счастья всплеск.
Скрип эшафота.
Пьяных и жестких глаз воровской блеск.
Запах крови и пота.

Что ж ты не душишь меня?
Медлишь напрасно?
Или же Судного дня
Ждешь ты, о друг мой несчастный?

Горек и страшен плод
Нашей недолгой любви.
Песня, что бритва – весь рот
От этих песен в крови. 1921¹³¹

I. Принципы означивания

1. Песня как врачевание и как травма. «Форма и сила»
Известное стихотворение Е.А. Баратынского «Болящий дух врачует песнопенье» образует с приведенным текстом Р. Ивнева антонимичную пару. В одном случае – страдание «выпеваётся», – объективируется и дистанцируется, превращаясь в эстетический знак, в другом – принципы озна-

¹³⁰ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С 115.

¹³¹ Ивнев Р. Солнце во гробе...

чивания подвергаются трансформации, и текст становится «орудием травмы».

Как отмечает О. Аронсон: «Когда мы говорим (пишем) о любви у нас есть готовый набор формул – мы знаем, как об этом нужно писать, и как следует чувствовать – набор готовых представлений». ¹³² Ситуация, ставшая темой лирики Ивнева, вырывается за рамки готового дискурса: преступная страсть не имеет права на существование в рамках христианства (в отличие от М. Кузмина, который выстроил свою апологию «избранности» и создал «непротиворечивую» религиозную концепцию). ¹³³

Любовный аффект, реальность телесности, приобрести к которой можно только посредством миметического вживания, выламывается за рамки любой формы: «Форма в принципе противостоит мимесису, который руководствуется не принципом формальной упорядоченности или гармонии, но принципом прямого отражения реальности, которая может быть хаотичной и безобразной». ¹³⁴ В данном случае автор «гармонизирует» то, что противится гармонизации по своей природе. Контраст содержательного и формального уровней очевиден, но как же автору удается создать форму, запечатлевшую следы этого «невыразимого» как энергетического поля?

Теоретический аспект этой проблемы сформулирован М. Ямпольским: «Репрезентация же дается нам в основном как пространственное образование, в котором деятельность подавлена, вытеснена и представлена в виде некой завершенной и относительно неподвижной структуры, которую легче всего можно описывать в категориях формы. Сила и действие, заключенные в языке, трансформируются в форму, которая лучше всего описывается как картина. Дерри-

¹³² Аронсон О. Указ. соч. С. 286.

¹³³ Тырышкина Е.В. «Синайский патерик» в «Крыльях» М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) // Евангельский текст в русской литературе XVIII –XX вв. Петрозаводск, 1994. С.300–307.

¹³⁴ Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., 2007. С. 373.

да пишет о «нейтрализации» силы «посредством формы»: «Благодаря схематизму и более или менее явному при внесению пространственного измерения, мы обозреваем на плоскости и с большей свободой лишившиеся своих сил поле».

... Форма вытесняет силу.

Преодоление же фикции репрезентативного присутствия предполагает обнаружение в репрезентации следов ее конструирования, иначе говоря, деятельности».

2. Авторская деятельность и «следы конструирования». «Готовый курс» и семиотизация телесности

Метафора «Короткого, горького счастья всплеск» – включает механизмы привычных ассоциаций, это пример типичного языкового штампа (короткое счастье/горькое счастье). Языковой штамп – пример пустотного знака. С его помощью строится языковая общность всех носителей, автора и читателей, штамп принадлежит всем. Он прочитывается одинаково, это метка застывшей, «мертвой формы». Язык как готовая данность, задает соответствующую инерцию, но далее читательское ожидание нарушается. И автор погружает читателя уже в миметическую реальность: «скрип эшафота», «... глаз воровской блеск», «запах крови и пота» (слух, зрение, обоняние) – предельно скупое и прямолинейное. Референция трактуется однозначно – ситуация моделируется за счет отсылки к физиологическому опыту, который в данном случае у всех один и тот же. Выстраиваются негативные ассоциативные ряды, где истолкование возможно лишь по пути прямого понятийного значения, вне индифференции.

Происходит погружение в некую безличную общность за счет разнонаправленных, но объединяющих стратегий (как уже было замечено ранее) где ключевую роль играют: 1) знаки, стремящиеся «сжаться» до сигнификата, автоматически формирующие единое языковое поле и 2) знаки с «прозрачной» референциальностью, активизирующие

нервно-телесный опыт читателя на его базовом, физиологическом уровне.

Но особый эффект достигается в том случае, когда указанные противоположные принципы означивания используются на уровне единой конструкции, что наблюдается в третьей строфе, являющую собой сложно построенную метафору.

Первая ее часть «горек и страшен плод нашей недолгой любви» – это трансформированный «сплав» двух традиционных метафор 1) горький плод и 2) плод любви. «Горький плод» ассоциируется со знанием как вкушением (поедание «плода»); «плод любви» связывается с эротическими коннотациями (рождение «плода»). Однако сочетание этих штампов «растормаживается» с помощью слова «страшный». Здесь инерция устойчивых языковых и культурных ассоциаций нарушается. Референция страшного/ужасного весьма неопределенна. Это некая пугающая, значимая пустота. Метафора «горький плод любви» сама по себе не несет ничего нового, указывая лишь на сферу опыта, познания. «Страшный плод любви» эксплицирует эротическое как монструозное – называемое, непредставимое, но существующее.

Здесь сталкиваются две противоположные сферы – чисто умозрительная, «схватываемая» традиционным дискурсом, и та, что выламывается и за рамки культуры, и за рамки природы, на стыке рождается новый смысл – тревожно-неуловимый, пока следующая строка не актуализирует парадоксальное приращение смысла: «горьким и страшным плодом любви» является «песня». «Песня», в данном случае, – это то, что «рождается», «вкушается» и ... калечит. «Песня» сравнивается с бритвой (предельное опредмечивание и реализация дискурса «ранящего/убивающего слова»).

Структура сложной метафоры последней строфы негомогенна: первая ее часть «Горек и страшен плод / Нашей недолгой любви» функционирует на уровне символических механизмов, вторая «Песня, что бритва. Весь рот / От этих

песен в крови» тяготеет к иконическим – к изображению словом, при этом, заключительная метафора «песня, что бритва...» становится еще и своеобразным индексом, меткой травмы.

Парадокс заключается в том, что «ранящее, разящее слово» – это плод творчества, вдохновленного страданием, которое не переплавляется окончательно в эстетический знак. «Песня» рождается как результат душевной муки, но мука показывается как нечто внешнее, как доступная всем для обозрения кромсаемая плоть – «зрелище травмы» запускает по кругу механизм травмирования словом. Уязвляемая телесность даже в таком «отзеркаленном» варианте не может быть объектом «незаинтересованного созерцания», включаются механизмы воображения-памяти, которые связаны не только с культурой, но и с физиологией. Страшное не может быть адекватно семиотизировано, не поддается окончательному переводу в эстетический знак, и произведение искусства продолжает нести в себе следы «заражения» чуждым «иным».

«Стихи, растущие из сора» в данном случае не преодолевают и не преобразуют окончательно телесно-душевный хаос в космос искусства. Если обратиться к основному корпусу стихотворений конца 1910-х – начала 1920-х гг.¹³⁵, то становится очевидным, что на содержательном уровне лирический субъект Р. Ивнева – всегда двойственная «конструкция»: «преступная страсть» – это встреча с собой-иным, где я не тождественно самому себе. Эта встреча – встреча с собой-монстром, она одновременно и манит, и ужасает. И. П. Смирнов отмечает: «Христианство, в отличие от античности, сделало чудовищное полностью устранимым из нашего бытия, окончательно побеждаемым.

¹³⁵ Ивнев Р. Солнце во гробе. М., 1921; Ивнев Р. Золото смерти. М., 1916; Ивнев Р. Самосожжение. СПб., 1916; из современных изданий см.: Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С.432–435; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания/ Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М., 2000. С. 185–187; Поэты-имажинисты. М.-СПб., 1997. С.291–305.

Апокалипсис обещает всеистребление монструозности.»¹³⁶ Ивнев, будучи христианином, страшится своего чудовищного «Другого», однако, вдохновение подпитывается энергией травмы – в результате встречи с «Другим». На формальном уровне след монструозности запечатлевается как некое «повреждение», деструкция – и с точки зрения означивания, и с точки зрения читательского восприятия.

3. Символическое, гаптическое, визуальное

Метафора «Песня, что бритва, весь рот от этих песен в крови» не держит равновесия: иносказательность отходит на второй план, а на первый выдвигается первичное значение слова «бритва» и все поле значений, связанных с ним. Изрезанный бритвой, окровавленный рот как результат «пения», перевешивает все ассоциации, связанные со словом «песня» (произведение искусства, стихи, звук, мелодия, музыка). Все, что связано с кровью, раной, травмой, напоминает о той общности, о которой читатель предпочитает не вспоминать – о том, что и он/она – всего лишь уязвимая безликая плоть, обреченная физическим страданиям, смерти, полному исчезновению: «Все что ни есть первосуть органического бытия воспринимается нами с особой интенсивностью, но в то же время вызывает реакцию отращения. Оно соприкасается с пределом восприятия и отторгается. <...> Красный – это один из самых интенсивных цветов, он обладает повышенными сигнальными свойствами, он оказывает «шоковое» воздействие на нашу психофизиологическую конституцию. Каждый раз, когда наносится рана, когда жизнь повергается риску, – появляется кровь интенсивно-красного цвета. Может быть, красный – цвет крови – и воспринимается нами столь прекрасным и интенсивным, что он связан с агрессией и угрозой существования. <...> Страх быть убитыми и тайная жажда убийства столь в нас сильны, что парализуют, как только мы видим

¹³⁶ Смирнов И. П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др)... С. 303.

нечто липкое-влажное. Мы всеми силами пытаемся избежать зрительного зрительного контакта с влажным-органическим-телесным. Липкое-влажное из нашей утробы переносит нас в царство смерти.»¹³⁷

«Бритва» и «рот... в крови» – указывают именно в этом направлении, а «песня» – в противоположном: творчество и искусство есть область вечного, нетленного, бессмертного, прекрасной гармонии. Высшая точка напряжения/разрыва – переход от предпоследней строки к последней, где метафора «рассыпается», и финальный «пуант» основан на зрелищной доминанте, на изображении кромсаемой кровоточащей плоти. Визуальные и гаптические эффекты «взламывают» символическую структуру.

Семиотическая «обработка» эмоций в художественном творчестве, как правило, приводит к тому, что эмоция интериоризируется в мир культуры, чтобы в дальнейшем, уже как знаковая реальность, в результате катартических переживаний, стать достоянием духовного мира читателя (а эстетическое потрясение становится в таком случае и телесным переживанием), обеспечивая выход читателю в пространство универсальных ценностей. Именно в этом случае «страдание выпевается», – то, что имел в виду Баратынский в своем известном стихотворении, и о чем он писал Плетневу «...Мне жаль, что ты оставил искусство, которое лучше всякой философии утешает нас в печалих жизни. Выразить чувство, значить разрешить его, значит овладеть им. Вот почему самые мрачные поэты могут сохранять бодрость духа».¹³⁸

Однако возможна и другая, противоположная стратегия, экстерииоризация эмоции, «перевод» душевных переживаний в план чисто физических, травматических ощущений, не поддающихся окончательной эстетической переработке, в результате чего, знак «травмы» продолжает оставаться таковым, оставаясь полностью непереводимым

¹³⁷ Нитч Г. Визуальное чувство театра О. М. // Художественный журнал. 1998. №19–20. С. 27.

¹³⁸ Баратынский Е.А. Указ. соч. С.615–616.

из сферы природы в сферу культуры. Именно такую стратегию избирает Р. Ивнев в противоположность классической традиции.

Налицо прием «переключения регистров» <термин М. Ямпольского> – «арабесочное» качание между различными принципами означивания, с целью «впрыскивания жизни» в «готовый» дискурс. Столкновение стершегося знака (языковой штамп) с гаптическими метками заставляет вспыхивать то, что угасло и оживает в контексте «заражения» новым значением. Но «впрыскивание жизни» здесь особого рода, – жизни, уже чреватой распадом, трепещущей в объятиях смерти.

Образуется деформированная, химерическая структура, где на «стыках» возникают «зияния», – «раны» текста, схваченные за края, стянутые – не до конца, именно эти пустоты, невидимые знаки означают/указывают на «невыразимое» (невербализуемые аффекты запретной страсти, героика трансцендирования). «Следы конструирования» запечатлены в разрывах, в напряжении преодолеть эти разрывы.

II. Формирование читательской реакции

1. Границы текста

После первой строфы, настраивающей читателя на включение в некое безличностное поле единения, но за счет контрастных приемов означивания (по способу художественного высказывания – это медитация «в маске» повествования), вторая строфа – представляет собой диалог.

И в этой строфе лирический субъект (сближенный с биографическим автором) обращается к адресату (имя которого указано в посвящении) в форме безответных риторических вопросов. Казалось бы, здесь нет ничего специфического, подобные обращения к конкретным лицам типичны и в дружеских, и в любовных посланиях. Специфической является ситуация предельной шокирующей

откровенности. Текст размыкается, эстетические границы оказываются проницаемы, – читатель становится «соглядатаем». Ему оказывается высшая степень доверия, граничащая с бесстыдством. Если читатель придерживается традиционной морали и, тем более, верующий, то реакция его предсказуема, она может быть только негативной. Но, как станет очевидно чуть позже, эта не единственная идентификационная позиция, которая ему уготована.

Художественный текст стремится к «подлинности», точнее, ее имитации, и «прорыв к действительности» осуществляется уже за счет нарушения эстетических конвенций, а не за счет сочетания знаков с полярными деформациями структуры, как в первой строфе. Здесь используется прием, наподобие «реплики в сторону» со сцены, нарушающий привычные конвенции художественной условности (рамки текста).

«Ты» – это А. Мариенгоф. К нему обращаются «друг несчастный», диалог построен как цепь риторических вопросов, где «другу» отводится роль судии, имеющему право вершить наказание. Но «несчастливым» он назван не случайно: в отличие от лирического субъекта, сознающего свою вину и готового к добровольному наказанию («казни»), «друг» не способен увидеть истину – ужас своего положения как соучастника преступления. Судьба лирического субъекта «Ивнев» описывается как архетипически жертвенная, где очевидны христианские, эсхатологические проекции. И эта позиция сразу же возносит его на недостижимую для простых смертных высоту. Лирический субъект – грешник и сакральная жертва в одном лице; «зрячий» – в противовес «слепому» – «несчастному другу». И читатель автоматически попадает уже не в «бытовую» ситуацию «соглядатайства», он становится участником ритуала жертвоприношения, где можно испытать (в дополнение к праведному негодованию) сострадание и трепет возвышенного.

«Ударный» – «новеллистический» финал демонстрирует опять-таки бессилие готовых языковых структур

и невозможность оценить ситуацию с позиции привычных этических норм.

2. Архетипический сюжет

В стихотворении Р. Ивнева ситуация «запретной» любви проигрывается на уровне архетипического сюжета: преступление, за которым неотвратимо следует наказание, прасюжетный слой отсылает к мифологеме Страшного Суда. Привычные моральные оценки в свете христианской традиции (безусловная греховность лирического героя) входят в противоречие с эмоциональной реакцией читателя, перед которым герой предстает не только преступником, но и жертвой, самоистязанию которой не видно конца. Самоуничжаясь, герой самовозвышается. Преступник – и существо высшего порядка. Преступление ставит лирического субъекта на место изгоя и героя одновременно. Героическая миссия проявляется и в нарушении/дерзновении нарушить миропорядок, и в добровольном принесении себя в жертву ради его восстановления. Жертвенная роль подсвечивается контекстом всего сборника, куда входит это стихотворение, – истязаемое, кромсаемое тело – это, прежде всего, тело Христа: «Сущность жертвы – в предельной искренности, в святости, в абсолютной достоверности трансцендентной реальности для жертвы и участников ритуального жертвоприношения, в ее значимости в качестве самого эффективного способа как стабилизации и сохранения существующего порядка и устройства жизни, так и в плане ее преобразования»¹³⁹.

Но жертва эта напрасна. Здесь обнажается фатальная невозможность восстановить мир в прежних границах даже ценой жертвы. Это трагизм без просветления.

¹³⁹ Савчук В. В. Жертва. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/offer.html> (Дата обращения: 20.03. 2007.)

3. Идентификационные позиции

Читатель испытывает противоречивые чувства – жалость, сострадание, отвращение (связанное как с неприятием этического плана – нарушение героем общепринятой морали, так и с чисто физиологическими реакциями – «запах крови и пота», «бритва», «рот в крови»); текст агрессивно указывает на уязвимость/смертность, на физиологическую природу человека – на то, о чем предпочитают не говорить и даже не думать. Настойчивое напоминание о всеобщей участи безликой страдающей плоти автоматически объединяет и лирического субъекта, столь близкого эмпирическому автору, и читателя. Эта позиция уравнивания «в страдании». И здесь не может быть ни судящих, ни судимых. Последний пуант текста намеренно провокативен – зрелище физической травмы исключает этические оценки. Текст агрессивен, такая натуралистичность отталкивает читателя, но он испытывает не только отвращение, но и притягательность страшного, и чувство возвышенного – некий трепет преклонения перед высшим, которому нет названия. Читатель в своих реакциях находится всегда где-то между определенными идентификационными позициями, в состоянии напряжения – между отвращением и состраданием, влечением к страшному/запретному и переживанием трепета встречи с Возвышенным.

В данном случае страшное и возвышенное имеют точку пересечения. В. А. Мазин рассматривает общность возвышенного и жуткого, функционирующих как отдельные категории, здесь они сближены¹⁴⁰. Точнее, можно говорить о страшном/ужасном (жуткое – предел страшного, и, в отличие от него, не может быть явлено). Следуя за В. А. Мазиным, можно отметить несколько особенностей восприятия возвышенного/страшного: невозможность членораздельного речевого реагирования, противоречивость, разнонаправленность реакций – возвышенное восхищает и ужасает; страшное отталкивает и манит, «приводя чув-

¹⁴⁰Мазин В.А. Указ. соч. С. 168–188.

ства в смятении»: «Амбивалентность в ее внутренней неразрешимости не позволяет остановиться, удостовериться, обрести покой, не позволяет редуцировать некое состояние к уже-бывшему тому-же-самому. <...> На это время субъект утрачивает себя в деиндивидуации: «Она <картина> вызывает испуг, травмирует своей реальностью: картина реальна, субъект мертв».¹⁴¹ Все вышеизложенное относится к первичной реальности, эстетическая дистанция при восприятии художественного текста снимает остроту реакций, но логика остается той же.

Разнонаправленность читательских реакций, невозможность занять определенную идентификационную позицию в ситуации «проницаемости» рамки текста приводит к взламыванию ценностной картины мира читателя. Это «крушение» этических и эстетических норм – совершенно необходимый этап с точки зрения формирования катарсиса, но в данном случае структура классического катарсиса подвергается деформации.

4. Катарсис: его виды, функции, структура

Нужно развести понятия эстетического катарсиса, даруемого встречей с искусством, и катарсиса как психической реакции облегчения и разрядки в бытовой ситуации. И в том, и в другом случае неминуема хотя бы кратковременная «смерть субъекта» в ситуации размыкания границ миропорядка, разрывов его целостности и длительности.

В случае эстетического переживания и в случае неэстетического переживания (чисто физиологических реакций) – выходы из этих разрывов разные, противоположные по своему направлению. Из физиологического неприятия – выйти можно, только путем физического дистанцирования, чтобы вернуться к себе, в свою телесную неизменную целостность. Любое напоминание об опасности раны-боли-смерти включает механизм идентификации на уровне миметического вживания. Это способ напомнить

¹⁴¹Мазин В. А. Указ. соч. С. 172, 176.

человеку о его брэнной (вне-личностной) природе, тело – мое и не-мое, самость и инаковость. Реальность тела вне готовых символических структур, вне морали, вне культуры вызывает желание отвернуться, отбросив художественный текст, вызывающий неприятные ассоциации и настойчиво напоминающий о том, что не поддается эстетической «возгонке». Хочется вернуться к себе прежнему, в своих неизменных границах. Текст провоцирует такую реакцию, т.е. «бытовой» катарсис, но ею не исчерпывается.

Если проанализировать читательскую реакцию с точки зрения формирования эстетического катарсиса, то необходимо выявить, что же сохраняется, и в чем проявляются структурные деформации.

Е. В. Улыбина, развивая теорию Л. С. Выготского, понимает катарсис как совокупность следующих характеристик:

1. «Призрачность чувств при катарсисе – их избыточность по отношению к контексту обыденной жизни обеспечивает их безопасность, нейтрализует содержащийся в них регулятивный компонент, предотвращая поведенческую реакцию».

2. Эстетическое переживание позволяет: «Построить дополнительную реальность, значимую, но безопасную. Такое «бескорыстное» переживание совершает внутреннюю работу, преобразуя эти чувства <...> чтобы обобщенный опыт был присвоен и пережит как интимно-личный».

3. «Катарсис позволяет сделать личным отраженный в искусстве общественный опыт, расширяя способность человека переживать глубокие и сильные чувства».¹⁴²

Однако в данном случае автор создает дополнительную реальность, в которой читателю неуютно. Она, конечно, безопасна до известной степени, но нельзя сбрасывать со счетов намеренную травматичность текста, индивидуальный душевный опыт здесь транспонируется в опыт физической боли, – возможно ли культурное «расширение»

¹⁴² Улыбина Е.В. Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004. С. 254–255.

такого опыта? Или же происходит «сужение горизонта» до физиологического, природного уровня?

4. «Произведение искусства, вызывая эстетический катарсис, производит двойную работу – создает переживание и одновременно обеспечивает возможность понимания...»¹⁴³

Переживание создается, однако, процедура понимания затруднена. Все, что связано с травмированием тела (даже в «отзеркаленном» литературном варианте) инстинктивно отталкивает адресата, – чтобы понять, нужно присвоить, но читатель не может не сопротивляться в этом случае «присвоению». Страшное/отвратительное (и возвышенное!) парализует наши способности к рефлексии, но тем самым создается почва для общности всех и каждого, это отсылка к довербальности.¹⁴⁴

5. «Важнейшим элементом, обеспечивающим возможность преобразования, является несовпадение эмоций читателя (зрителя) и эмоций персонажей, построение дистанции по отношению к тому, о чем говорится в художественном тексте. <...> Не имея в самом себе точки, с которой может быть узвано переживание, (зритель) читатель находит эту точку во вне, в пространстве текста. <...> Сохранение дистанции является обязательным условием катаргического эффекта. Дистанция должна быть не только между автором и зрителем (читателем), но и между чувствами героев и чувствами зрителя (читателя)... Искусство и позволяет получить представление о себе, наделенное значением и смыслом, связанными, но не совпадающими между собой, оставляющими зазор для размещения субъекта»¹⁴⁵.

В данном случае наблюдается двойственный эффект: чувства читателя и героя различны, но они сближены, почти едины в финале текста, дистанция очень сокращается в конце стихотворения.

6. «Процесс взаимодействия личности с искусством, проявляющийся в эффекте катарсиса, рассматривался Вы-

¹⁴³ Там же. С. 258.

¹⁴⁴ Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994. М, 2000. С. 75.

¹⁴⁵ Улыбина Е. В. Указ. соч. С. 260.

готским как вариант процесса интериоризации культурно-исторического опыта, приводящего к преобразованию природного, натурального уровня психики и построению высшего, культурного».¹⁴⁶

Культурный опыт говорит о том, что целостность ценностного универсума достижима. Тенденция к экстериоризации эмоций налицо, здесь природное окончательное не изгоняется, скорее, актуализируется. Природный уровень психики не преобразуется, а соседствует с культурным опытом.

Деформация катартической структуры очевидна. В результате, нанесение эмоционального ущерба сочетается с эстетическим приращением при полярной разнонаправленности этих векторов.

Бессмертие даруется религиозным опытом, в культуре бессмертие обеспечивается переводом в знак. А психосоматический опыт в данном случае напоминает лишь о страшном, о всеобщем и индивидуальном физическом страдании, и все ассоциации нацелены на негативное ударное воздействие на все каналы чувств: память-переживание боли, вид и вкус крови. Песня как изрезанный бритвой рот – это слишком сильная, лобовая, запретная метафора, чтобы остаться только в пространстве языка. Развязка здесь мнимая – не в разрешении, просветлении, снятии аффектов (жалость-сострадание, физическое неприятие), не в осознании греховности героя, его раскаянии и приобщении к Высшему ценой добровольного наказания, а в постоянном воспоминании-повторении катастрофы, пытки. Боль, облекшаяся в слово, вызывает боль, не выпеается, и это – финальный пуант!

5. Парадоксальная коммуникация

Разнонаправленные аффекты – сочувствия/жалости и отталкивания/отвращения создают горизонталь «человеческой, слишком человеческой» близости автора/лирического субъекта и читателя; а трепет преклонения, переживание

¹⁴⁶ Там же. С. 263.

трансцензуса – образуют вертикаль, где читатель будет занимать нижнюю позицию, а лирический субъект – верхнюю, недостижимую. В финале стихотворения все эти аффекты накладываются друг на друга, и читатель оказывается в состоянии напряжения между противоположными позициями, испытывая кризис идентификации. Читателю уготована встреча с «Я-себе-не-тождественным» – без указаний «механизмов сборки».

Интенция автора очевидна, чтобы переадресовать травму несовершенного бытия, нужно вызвать сильную ответную реакцию у читателя, создать общность всеми средствами. Люди – страдающие существа, из плоти и крови, виновные и невинные одновременно. И лирический субъект, чья близость к эмпирическому автору откровенно маркируется, – один из них. Таким образом, формируется такое единство, которого читателю хотелось бы избежать. Когда читатель возводит границу, негодую по этическим соображениям, ему показывают терзаемую плоть, которая есть и он сам, и здесь уже автоматически формируется самая плотная общность – общность довербальности. Эта коммуникация отторжения/втягивания носит насильственный характер, но вырваться из этого круга невозможно. Символическая кровь не только склеивает и цементирует это единство, но и разделяет автора и читателя, ведь текст – это жест удара-пореза, и – одновременно сама незаживающая рана, и шрам-индекс, указующий на нее.

Произведение искусства рождается как результат «преступления» – восприятие строится на механизмах «общей вины»: и лирический субъект и читатель совершают «преступление поневоле», первый – являясь жертвой рока, второй – сострада «монстру» и/или преклоняясь перед ним. Создается парадоксальное коммуникационное поле, где силовые линии притяжения-отталкивания, скрещиваясь, вызывают эффект «короткого замыкания»: «Восприимчивость имеет отношение к тому, что мы не в состоянии присвоить, к шоку, к аффекту, вместе с которыми в «наш» мир

входит другой...».¹⁴⁷ Адресату уготована коммуникативная ловушка, следуя по пути, указанному автором, он оказывается в топосе «разрыва», приходится и себя поневоле ощутить Другим, выброшенным за привычные границы и рамки («экзистенциальная драма» с открытым финалом).

Творчество Р. Ивнева конца 1910-х – начала 1920-х годов формально определяется как имажинистское. Выше было отмечено, что травматический опыт, питающий авторскую креативность, во многом роднит Ивнева со старшими символистами, а дискурсивная стратегия, предполагающая особого рода взаимодействие с адресатом (разрушение границ конвенциональности, лавирование между реальностью эстетической и вне-эстетической) – с авангардистами.

Описанная выше стратегия означивания и коммуникации подтверждает этот тезис и напрямую работает на основную задачу авангардиста: «Творчество по Маяковскому – реанимация истончившейся в интеллектуальных потугах реальности, восстановление ее полнокровия, полновесности, многокрасочности».¹⁴⁸ И для Маяковского, и для Ивнева реальность – это, прежде всего, тело. Однако, если для первого тело – это чаще всего «радостная физиология»¹⁴⁹, то для второго – добыча смерти. Самое сильное переживание – боль как знак содрогания на границе. Ивнев эксплуатирует мнемонический потенциал боли.

В декадансе боль и страдание – инструментарий для вхождения в инобытие,¹⁵⁰ а «развоплощенная», «прозрачная» форма предполагает «возгонку» всего материального (тело выносится за скобки), у Ивнева сохраняется тот же механизм трансцендирования, но при этом форма несет на себе печать телесности.

¹⁴⁷ Аронсон О. Указ. соч. С. 113.

¹⁴⁸ Казарина Т.В. Указ. соч. С. 154.

¹⁴⁹ Это утверждение носит самый общий характер, влияние старшего символизма на творчество В. Маяковского – предмет отдельного исследования.

¹⁵⁰ Об эстетике декаданса (старшего символизма) см.: Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов... С.20–32.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сделанные здесь наблюдения касаются только контекста раннего творчества этих авторов: Маяковский в после-революционный период следует позднеавангардистской эстетике, и творит уже в рамках социального заказа, слово становится манипулятивным инструментом по созданию «нового общества и нового человека». Творчество Маяковского этого времени во многом подчинено прагматическим задачам перестройки жизни по неким волюнтаристским моделям, где сам он видит себя «ассенизатором и водовозом, революцией организованный и призванный»: искусство подчиняется утилитарным принципам – конструированию идеального общественного тела по законам социалистической утопии.

Ивнев во второй половине 1920-х годов переходит на позиции неотрадиционализма, которому остается верен до конца своих дней, он много пишет, много переводит, публикуется, но неразрешимые этические коллизии в их модернистской/неомодернистской огласовке остаются в прошлом, что объясняется многими причинами – реалии советской жизни заставляли приспособляться и играть по правилам, и терзания по поводу собственной греховности и несправедности с точки зрения христианской морали, обсуждение религиозных проблем навсегда исчезают из его дневников и художественного творчества.

Итак, раннее творчество Маяковского и Ивнева вписывается в модернистскую парадигму в ее переходной стадии. Проект «преображения» мира и человека посредством магической власти творческой личности еще не потерял своей актуальности, но претерпел значительные изменения. Провокативные интенции и того, и другого автора нацелены на проблематизацию привычных этических и эстетических категорий в ситуации ценностного кризиса.

И Маяковский, и Ивнев бросают вызов своему адресату, хотя делают это по-разному и цели у каждого свои. Провокация первого демонстративна, и лирический герой,

столь близкий самому автору, открыто третирует адресата, нередко переходя к откровенным оскорблениям (что особенно шокировало публику при устных выступлениях). Однако стратегия самоутверждения за счет унижения слушателя/читателя, уязвления чужого сознания – лишь один аспект подобной коммуникации (трансформация известной традиции Поэта и толпы). Другой аспект – это страстное стремление к пониманию и состраданию и осознание невозможности этого чисто человеческого единения. И в этой ситуации Маяковский «навязывает» читателю позицию «нарушителя морали», вызывая сочувствие к своему герою, нарушающему все возможные табу, но эта «точка схождения» оказывается ловушкой, – тут же следует разрыв, когда адресата «отодвигают в тень», и герой с высоты взирает на весь мир. Однако коммуникативная ловушка – это и возможность гипотетического преобразования адресата, превращения в творческую личность, в идеале – Поэта, явленного в лице лирического героя. Преобразование посредством творчества, где нет никаких готовых эстетических и моральных норм, – единственный путь наверх для футуриста. Маяковский унижает, дразнит, провоцирует, и все же неявно показывает выход (для тех, кто способен увидеть).

Ивнев, на первый взгляд, следует противоположной стратегии, тяготея к камерности, дневниковой исповедальности, разыгрывая сценарий доверительной коммуникации. Но эта доверительность граничит с бесстыдством самообнажения, учитывая ту же близость лирического героя и биографического автора. Интимизация оборачивается провокацией, адресат поневоле становится свидетелем/соглядатаем. У Ивнева искусство «питается» неизбежными страданиями. Творчество возносит Поэта над грешной землей, но связь с ней порвать невозможно. «Ужас тела» рождает музыку «песни», они не существуют друг без друга.

Ивнев, как и Маяковский, «навязывает» читателю позицию «вины-соучастия» также за счет сострадания к «герою-монстру», но при этом формирует травматическое

единство, указывающее на то, что человеческая природа греховна и тленна, а Поэт – обречен быть одним из смертных, не способным сопротивляться року, однако, духом он способен возноситься на недостижимые высоты. У Маяковского – Поэт – существо иной природы, чья плоть изначально сакральна, а проблема дуализма тела и духа в его творчестве снята. Однако декларативность этой позиции осложняется вторжением «человеческого, слишком человеческого» – страстным стремлением быть услышанным и признанным.

Но и с учетом этих различий, нельзя не выделить типологически общие приемы выстраивания коммуникативной стратегии в лирике Маяковского и Ивнева. Восприятие произведения искусства подразумевает баланс присутствия-отстранения: испытываются сильные чувства, но осознается конвенциональность созданной знаковой реальности. В данном случае этот баланс «реального-символического» нарушается, на что работают такие приемы, как: сама фигура субъекта художественного высказывания, микрирующая под биографического автора, риторика страдания и шокирования, вовлекающая читателя в плотную парадоксальную коммуникацию (неоцельняемый эстетическими средствами эмоциональный «остаток», осцилляция идентификационных позиций), в результате чего мы имеем эффект «вибрации» восприятия на границе этического/эстетического; наконец, динамизация формы, где ощутимы «следы конструирования», и, как следствие, усилена иллюзия «присутствия» автора.

Намеченные здесь стратегии креативно-рецептивных механизмов, где особое место занимает неклассический катарсис с его неснимаемым противоречием этического и эстетического, а травма несовершенного бытия – необходимое условие творчества, становятся весьма распространенными в литературе, театре, кино, акционистском искусстве 20-го века.

**ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ МИРА
В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ АВАНГАРДЕ
(ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИЯ
МОДЕЛИ «ТЕЛО-ХРАМ»)**

Понятие храма раскрывается, как правило, с помощью тройкой семантики: 1) сакральность – высшие религиозные ценности, внеположные субъекту; 2) ритуал, в ходе которого обретается и переживается особое состояние души после «встречи с иным»; 3) духовное совершенствование, трактуемое как иносказательное строительство – «возведение храма» (словосочетание является устойчивым, подразумевает как прямой, так и метафорический смыслы). Посещение храма предполагает слияние с Божественным началом, где посредником является священнослужитель, облеченный благодатью.

В культуре функционируют устоявшиеся метафоры, которые не будучи уже специфически религиозными, актуализируют и специфицируют вышеуказанные смыслы, например, «храм веры», «храм любви», «храм искусства», «природа-храм».

С точки зрения общей семиотической модели «человек-вселенная (универсум)» возможны перекодировки между частями человеческого тела, элементами космоса, деталями дома – эта логика строится на метонимической общности существования как обживания и уподобления, где единичное коррелирует с множественным, часть – с целым. Структура символических замещений напрямую зависит от соответствующих ценностных ориентиров. Как пишет А.К. Байбурин, следуя логике этой схемы, дом может быть «развернут» в мир и «свернут» в человека: «Столь высокой моделирующей способностью могут обладать только те объекты, которым приписаны сущностные свойства мира, прежде всего способность обозначать его центр, каковой наделены, например, город, храм, алтарь. Причем,

если в храме сознательно воплощался образ вселенной, то в жилище мир повторялся скорее всего неосознанно...»¹⁵¹

Семиотическая модель храма строится как модель мироздания с четко выраженной иерархией высокого-низкого, земного-небесного, мироздания, которое может быть «свернуто» в «точку» человеческого тела, где плоть (тленная) и дух (бессмертный) коррелируют с упомянутой выше дуальной схемой: «Не знаете ли, что тела ваши суть храм живущего в нас Святого Духа, Которого имеете вы от Бога, и вы не свои? Ибо куплены вы дорогою ценою. Посему прославляйте Бога и в телах ваших и в душах ваших, которые суть Божьи»¹⁵².

При этом храм символизирует и самого Христа, Божественное тело: «...Иисус сказал им... разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали Иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его? А он говорил о храме Тела Своего»; «Ныне радуюсь в страданиях моих за вас и восполняю недостаток в плоти моей скорбей Христовых за тело Его, которое есть Церковь»¹⁵³. Христос как храм символизирует святость бессмертного духа, явленную в земной жизни.

Исходя из предложенных семиотических положений, предлагается рассмотреть функционирование модели «тело – храм» (вариант модели «человек-универсум») на материале русского литературного авангарда (поэзия В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Крученых), где происходят значимые изменения в самой структуре этой модели, меняется ее ценностное «наполнение». Смена аксиологического кода может быть проанализирована на основе сохранения/трансформации троичной структуры понятия «храм» (сакральность, ритуал, духовное совершенствование) с учетом значения и функций устойчивых метафор.

¹⁵¹ Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л., 1983. С. 7.

¹⁵² Новый Завет. Первое Послание к Коринфянам. Гл. 6. Ст. 19-20.

¹⁵³ Новый Завет. Евангелие от Иоанна. Гл. 2. Ст. 21–22; Послание к Колоссянам. Гл. 1. Ст. 24.

И. В. Маяковский: «тело-храм-идиллический универсум»

У В. Маяковского символика храма как традиционных культурно-религиозных ценностей, внеположных субъекту, как правило, раскрывается через ряд антропоморфных метафор сниженного характера, где эти ценности откровенно профанируются:

Полночь
промокшими пальцами щупала
меня
и забитый забор,
и с каплями ливня на лысине купола
скакал сумасшедший собор.¹⁵⁴

Уличные толпы к небесной влаге
припали горящими устами,
а город, вытрепав ручонки-флаги,
молится и молится красными крестами.
Простоволосая церковка бульварному
изголовью
припала, – набитый слезами куль, –
а у бульвара цветники истекают кровью,
как сердце, изодранное пальцами пуль.¹⁵⁵

Отрицая существование Бога, несоответствующего нравственному абсолюту, поэт устами своего лирического героя провозглашает иной храм – храм собственного тела как храм веры и любви.

<...>
Смотри, –
мои глазища –
всем открытая собора дверь.

Люди! –
любимые,
нелюбимые,

¹⁵⁴ Маяковский В. Указ. соч. С. 48.

¹⁵⁵ Там же. С. 72.

знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек – придет он,
верьте мне,
верьте!¹⁵⁶

Пространство здесь моделируется следующим образом: тело – собор (глаза – двери) – земной шар – утопический идиллический универсум (Новый Эдем). Тело лирического субъекта, чья близость биографическому автору постоянно акцентируется, здесь становится моделью храма как центра мироздания. Субъект узурпирует ценности мира, становясь единственной реальностью. Его тело принадлежит только ему самому – в условиях смерти Бога или его свержения не может быть и речи ни о теле, ни о духе как о божественном даре. Хотя внешний мир еще существует у В.Маяковского как отдельное пространство, субъект стремится к абсолютному доминированию, к тому, чтобы границы мира совместились с границами его тела¹⁵⁷.

Что касается структуры понятия «храм», то, несмотря на манифестацию субъектом своей богоборческой позиции, эта структура во многом традиционна, хотя и наблюдается определенный сдвиг: сохраняется семантика сакральности, ритуальности действия (вход в собор и дальнейшее преобразование). Но ритуал этот необходим другим, не лирическому субъекту. Меняется и семантика духовного совершенствования (процессуальность метафорического «возведения храма») – тело творящего субъекта – это уже Божественное тело как идеал. Общепринятая в христианской культуре дуальная схема плоти и духа по отношению

¹⁵⁶ Маяковский В. Указ. соч. С.241–242.

¹⁵⁷ Такие пространственные структуры описываются И. Р. Деринг-Смирновой и И. П. Смирновым как конгруэнтные. См.: Деринг-Смирнова И. Р. и Смирнов И. П. Указ. соч. С. 418–419.

к герою в данном случае снимается – творящий субъект здесь претендует на бессмертие, причем, бессмертие телесное, прежде всего. Инобытие, даруемое Богом, здесь производится самим субъектом. По этому поводу существуют весьма определенные высказывания известных деятелей авангарда: «Трансцендентное во мне и мое... Нам не нужно посредника – символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)» А.Крученых.¹⁵⁸ «И не станем ли мы тогда народом божичей, сами горевея вечностью, а не пользуясь лишь отраженным? <...> Мы не должны быть нищи близостью к божеству – даже отрицаемому, даже лишь волимому»; «Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» В.Хлебников.¹⁵⁹

«Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. <...> Тот, на которого возложится служение религиозного духа, – являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная. Церковь – движение, ритм и темп – ее основа» К.Малевич.¹⁶⁰

Основная идея, объединяющая всех трех известных авторов, – это производство инобытия на субъективном уровне, когда художник не нуждается во внешних источниках «подключения» к Высшему. Итак, сущностный и ценностный центр мира в авангарде начинает смещаться в «центр» тела творящего субъекта. Маяковский еще связывает свои субъективные ценности с вне-положными ему религиозными. На связь с традицией указывают и принципы

¹⁵⁸ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. Под ред. В.Маркова. Munchen, 1967. С. 70-71.

¹⁵⁹ Хлебников В. Творения. М., 1987. С.581, 37.

¹⁶⁰ Малевич К. О поэзии // К.Малевич. Собрание сочинений в 5 тт. Т.1. М., 1995. С. 145.

построения пространственной модели мира, где структура социума иерархична:

Ваш сын прекрасно болен!
Мама!
У него пожар сердца.
Скажите сестрам, Люде и Оле, –
ему уже некуда деться.
Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, как голая проститутка
из горящего публичного дома.
<...>
На лице обгорающем
из трещины губ
обугленный поцелуишко броситься вырос.

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос!

Обгорелые фигурки слов и чисел
из черепа,
как дети из горящего здания.
Так страх
схватиться за небо
высил
горящие руки «Лузитании».¹⁶¹

Сложная пространственная метафора «тело – дом – церковь – город – земной шар», где «церковка сердца» является ценностным и телесным центром, восходит к традиционным построениям. Однако коннотации «сердце – любовь» в христианской культуре всегда связаны с областью духовной. Иерархия земного – небесного, телесного – духовного напоминает о себе лишь в качестве смыслового

¹⁶¹ Маяковский В.В. Указ. соч. С.180-182.

«реликта» – иерархия у Маяковского в данном случае основана не на противопоставлении верха и низа, а на противопоставлении центра – периферии (эта же логика верна и в иерархии отношений более общей модели «тело (собор) – идиллический универсум», где тело лирического субъекта является центром мироздания по отношению к «реликту» внешнего, несовершенного мира).

2. В. Хлебников: «тело – идиллический универсум»

У В. Хлебникова общая модель «человек – универсум» выглядит куда более масштабной, чем модель мира Маяковского.

Я, носящий весь земной шар
На мизинце правой руки –
Мой перстень несслыханных чар, –
Тебе говорю: Ты!
Ты вспыхнул среди темноты.
Так я кричу крик за криком,
И на моем каменеющем крике
Ворон священный и дикий
Совет гнездо и вырастут ворона дети,
А на руке, протянутой к звездам,
Проползет улитка столетий!
Блаженна стрекоза, разбитая грозой,
Когда она прячется на нижней стороне
Древесного листа.
Блажен земной шар, когда он блестит
На мизинце моей руки!¹⁶²

Модель тела как утопического идиллического универсума встречалась и у Маяковского, но там необходимым ценностным центральным звеном был храм (собор, церковь), значение которого традиционно указывает на высшие ценности – вне субъекта, пусть лишь в качестве «остаточного элемента». У Хлебникова это звено отсутствует – тело поэта-творца как таковое аккумулирует все сакральные

¹⁶² Хлебников В. Указ. соч. С.463.

ценности. Для В. Хлебникова ориентация на сакральное как вне-положное нехарактерна: земной шар и универсум в целом – это продолжение его тела. Субъект знаменует актом своего существования блаженство всего сущего, ибо он сам – воплощенная благодать. Здесь нет уже даже реликтов иерархии пространственной модели мира, нет уже и понятия центра – периферии, все равноценно прекрасно в единстве целостности.

Если у Маяковского внешний мир – другие должны были преобразиться, т. е. стать подобием лирического субъекта-поэта, в конечном итоге, то у Хлебникова это преобразование уже свершилось, оно данность, его тело – это Новый Эдем:

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Граждане и гражданки
Меня – государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон.¹⁶³

Модель «человек – универсум» у Хлебникова всецело ориентирована на тело творящего субъекта, уже ставшего (а не борющегося за эту позицию, как у Маяковского) олицетворением всех ценностей. Структура стягивается в одну точку, которая априорно является множественностью. Но и в случае манифестированной структурированности, как в приведенном фрагменте, частная модель «тело – город – государство» спроецирована на строение человеческого тела (тела лирического субъекта), – именно оно является сосредоточением благодати, все тело, а не центр его (на-

¹⁶³ Хлебников В. Указ. соч. С.149.

пример, сердце, как у В.Маяковского¹⁶⁴). У Маяковского структура (иерархизированная) тела зависит от ценностной иерархии культуры, социума, что отразилось и в пространственной модели мира; у Хлебникова наблюдается двойное кодирование модели «тело-универсум» – социум как тело и природа как тело, в обоих случаях структура их определяется строением тела как такового (обратный механизм по сравнению с Маяковским, у него – тело как социум). Организация ценностного пространства у Хлебникова исключительно «телесна».

Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И – вихорь своевольный – порогами синет Днепр.
Это Волга упала мне на руки.
И гребень в руке – забором гор
Чешет волосы.
А этот волос длинный –
Беру его пальцами –
Амур, где японка молится небу,
Руки сложив во время грозы.¹⁶⁵

Каждая часть хлебниковского тела-универсума изоморфна целому, природный, социальный, телесный объекты изоморфны друг другу. Храм как необходимый ценностный центр с его привычной символикой исчезает, остается лишь понятие сакральности (поэт как Творец всего сущего), которое здесь же оборачивается невинностью, безгрешностью, блаженством всех обитателей тела-универсума. Такое понимание модели мира еще хранит в себе смысловые реликты таких метафор, как «храм любви», «природа-храм» (природа у Хлебникова несомненно идеализирована и «просветлена», эта природа Рая, где «овца ляжет около

¹⁶⁴ Маркирование центра (обычно сердца) Маяковским не исключает тенденцию, схожую с хлебниковской, – сакрализацию тела в целом, его частей («язык»), самого телесного «вещества» («мясо») и даже продуктов желез внутренней секреции («слюна»).

¹⁶⁵ Хлебников В. Указ. соч. С. 467.

тигра». На формальном уровне структура модели универсума Хлебникова более субъективна и более целостна, чем у Маяковского. На ценностном уровне Хлебников ориентируется на общерелигиозные понятия блага и любви как уже воплощенные в бытии субъекта и ставшие всеобщим законом.

Модель «тело – храм – идиллический универсум» подразумевает идею пути-восхождения к Высшему, модель «тело-идиллический универсум» знаменует обретение Высшего. У Хлебникова понятие храма в его традиционном смысле снимается, так как мир, им преображенный уже совершенен. Снимается и идея иерархии – в любом ее виде, верх – низ, центр – периферия исчезает, благодать дарована всему существу Великим Творцом – Поэтом, который присоединил к себе Великому этот маленький, когда-то несовершенный мир.

И Маяковский, и Хлебников сакрализуют собственное тело, но если у Маяковского ощутима дистанция между «я» и «другой», то у Хлебникова она в большинстве случаев снимается («других» уже нет). У Маяковского можно преобразиться посредством приобщения к Божественному телу лирического субъекта-поэта, у Хлебникова это превращение уже свершилось. У обоих авторов именно поэт занимает сакральную позицию (это давняя культурная традиция и ближайшими предшественниками являются символисты и романтики). Но если у предшественников поэт претендовал на роль Бога, то у авангардистов – эта тенденция воплощается с еще большей последовательностью, авторское тело воплощает в себе весь алгоритм религиозной жизни – молитва в храме, желанное спасение и преображение совершаются уже в границах этого тела.

И Маяковского, и Хлебникова объединяют этические ценности – добра, блага, любви (хотя Маяковский и колебался между позициями Христа – и «крикогубого Заратустры»). Следующим шагом в типологии авангарда будет творчество Крученых, где можно отметить кардинальный

ценностный сдвиг и соответственно – трансформацию модели «человек-универсум».

3. А. Крученых: «тело – игровой универсум»

У А. Крученых профанированию подвергаются известные культурные и религиозные ценности:

Тут из пенки слюны моей чилистейшей
Выйдет тюльпаном мокроносая Афродитка
как судорга тухлого яйца!
Сразмаху пырнет ногой важУрные сердца
Эй вы, поэзии старейшины,
На ребенка моего АХАВАЛАГО посмо-
трите –
дочь богатейшего купца!¹⁶⁶

Здесь тело субъекта – это мифологический универсум как храм любви и искусства, но употребленная метафора (рождение Афродиты как поэтическое творение) имеет двойное значение: комический и шокирующий смысл характеристик «Афродитки» одновременно содержит и оценку восхищения. Выход за рамки общепринятой морали, когда провозглашались другие ценности «нищезанского плана» (свобода, воля, сила) знакомы всем и по творчеству Маяковского («Глаза / – двум солнцам велю пылать/ из глаз / неотразимо наглых» и т.д.), но у Крученых наблюдается своя специфика. Адресат Маяковского (к которому он обращался, как правило, в тоне эмоционально негативном) еще находился во внешнем мире, а ценностный центр (независимо от характера этих ценностей – и христианских, и нищезанских) – во внутреннем субъективном пространстве. Крученых моделирует пространство так, что границы его тела представляют собой границы универсума – здесь он формально близок Хлебникову, с той разницей, что Кру-

¹⁶⁶ Крученых А. Е. Избранное/ Под ред. В.Маркова. Munich, 1973. С. 229.

ченных помещает внутрь себя, «поглощает» внешний мир, а Хлебников – присоединяет его к себе.

Но если Хлебников манифестировал свое тело как универсум добра и блага, дарованного всем без исключения, то Крученых «втягивает адресата» в свое «виртуальное пространство» как кукол, необходимых для игры – и только. Крученых далек уже от серьезности Маяковского в ценностном плане, его «нищезанство» – чисто игровое, «детское». Свобода воли сводится к свободе игры. В большей мере, нежели его соратники, этот поэт концентрируется на проблематике искусства вне этических проблем.

Музка.

Чисто по женски нежно и ласково
она убеждает, что я талант
Что меня по меню положат на стол
И будут все как лучший ужин захлебываясь
лакать
Ватага изысканных жевак
Набросится на мою телячью ножку
Кину им пачку улыбок золотых рыбок
Будут пораженные плясать до утра бряцая
воистину ложками
Запивая ликером моей цветущей рубахи;
Где на подтяжках висит красного дерева
диван
И стану в угол и буду от восхищения и
благодарности плакать
а за мною
ВЕСЬ КАФЕ-РЕСТОРАН...¹⁶⁷

Признание поэтического таланта изображается как поедание тела лирического субъекта-поэта (травестированное причащение, где храмом становится ресторан). Сохраняется идея сакральности и ритуальности – но уже в трансформированном виде, эти принципы воплощаются в Игре и в способности организовать ее каждый раз по-разному

¹⁶⁷ Крученых А. Е. Указ. соч. С. 250.

(одна из характеристик гения – оригинальность, описанная в классической эстетике, доведена здесь до логического предела: «... гений 1) есть талант создавать то, для чего не может быть дано определенное правило, а не умение создавать то, чему можно научиться, следуя определенному правилу; таким образом, главным его качеством должна быть оригинальность»¹⁶⁸). Поэт – одинокий Игрок, который может быть кем или чем угодно. Формальная структура модели «тело – игровой универсум» в пространственном отношении представляет собой подвижный хаос, каждый раз заново «организованный». Тело субъекта не может быть представлено как гомогенная структура социума или природы, как это наблюдалось у Маяковского или Хлебникова – структура эта намеренно гетерогенна:

Упрямый и нежный как зеленый лук
Из своей перепиленной глотки
Построю вам ПОВИВАЛЬНЫЙ ЗАВОД!
На свадьбу ОСТРОКОЖНЫМ кокоткам
строжайше преподнесу свой подвальный
 герб,
а сам присяду
и зубной щеткой
буду внимательно ЧЕЛЮСТИ ВЕРТЕТЬ!¹⁶⁹

Тело субъекта, претендующего на роль сверх-творца, находится вне этического пространства, совмещает в себе природу, культуру, цивилизацию; акцентируется его особая природа, где сочетается человеческое, нечеловеческое, сверхчеловеческое, естественное и искусственное, по-стороннее и потустороннее:

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту раскаленная клеем облатка

¹⁶⁸ Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С.181.

¹⁶⁹ Крученых А.Е. Указ. соч. С.244.

и в глазах никакого порядка...

Публика выходит через отпадающий рот
а мысли сыро-хромающие – совсем наоборот!
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ!..¹⁷⁰

Конструкция пространственной модели мира Кручных образуется за счет насильственной деструкции.

Логическая цепочка структурных изменений пространственной модели мира у авангардистов выстраивается таким образом, что на первое место выдвигается тело субъекта, становящееся сущностным, ценностным центром мира. Тело поэта – Божественное тело, концепция дуализма плоти и духа земных людей уступает место сакральности «святой плоти» – поэт сам продуцирует чудесную энергию «Иного». Типологически можно выделить три последовательных модификации модели «человек – универсум» в русском литературном авангарде, это «тело – храм – идиллический универсум», которая затем становится более глобальной – «тело – идиллический универсум» и, наконец, «тело – игровой универсум». Структура этих модификаций различна: 1) центр и периферия как реликт иерархии 2) снятие иерархии, множественность центров (принцип гомогенности) 3) подвижный хаос, децентрирование (принцип гетерогенности).

Ценностные установки авторов строятся по линии: 1) автосакрализация по религиозным образцам (формирование внутреннего центра) 2) автосакрализация, где религиозные ценности уже «присвоены» субъектом (этический принцип) 3) абсолютизация позиции одинокого игрока, снятие всех традиционных ценностей, кроме одной – Игры, т.е. свободной деятельности в погоне за новизной, что является единственной целью творческой деятельности вообще (эстетический принцип).

Принципиальный разрыв с этическими ценностями, традиционно связанными с религией, в конечном итоге проявляется в абсолютизации деструктивной деятельности

¹⁷⁰ Там же. С.234.

субъекта, в результате которой должно явиться «иное» – трансцендентное субъективное, вместо утерянного/отригнутого трансцендентного объективного (Бог, Культура).

На примере анализа пространственных моделей выявляется следующая закономерность: распад связей субъекта с высшими ценностями, ему вне-положными, ведет к распаду связей с миром; в этом случае (примеры из творчества А.Крученых) механизм культурной традиции осуществляется в компенсаторных формах: субъект присваивает себе все формы реальности, все возможные ценности. Игровая стратегия становится тотальной, становясь принципом существования поэта.

**«ПАМЯТНИК» А. С. ПУШКИНА
И «ПАМЯТНИКИ» ФУТУРИСТОВ
(В. КАМЕНСКИЙ, А. КРУЧЕНЫХ, И. ТЕРЕНТЬЕВ):
МЕХАНИЗМЫ ТВОРЧЕСТВА В КЛАССИЧЕСКОЙ
И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ**

Традиция стихотворных «Памятников» насчитывает много имен и восходит даже не к Горацию, а к древнеегипетскому тексту «Похвала писцам» (другое название – «Памятник нерукотворный»)¹⁷¹. Но в данном случае не было намерения провести интертекстуальное исследование. Известное стихотворение Пушкина и стихи Каменского, Крученых, Терентьева на соответствующую тему выбраны как типологически «чистые» примеры для изучения трансформации творческой деятельности при переходе от классической художественности к неклассической.

В этой связи следует рассмотреть 1) основные представления о классической и неклассической художественности 2) структуру творческого процесса в классике 3) изменения

¹⁷¹ Похвала писцам // Лирика Древнего Египта. М., 1965. С. 89–93 (стихотворный перевод А. Ахмаговой); Памятник нерукотворный // Повесть Петеисе III. Дневнеегипетская проза. М., 1978. С. 241–242 (прозаический перевод М. А. Коростовцева).

структуры творческого процесса при переходе от классики к неклассической художественности (в авангарде).

1) По поводу возможного разграничения классической и неклассической художественности можно сказать, что аналогии здесь примерно те же, что и с классической и неклассической философией (точнее, законы искусства находятся в прямой зависимости от концепции картины мира). В. Е. Хализев полагает, что классическая картина мира связана «с пониманием бытия как единого, упорядоченного, имеющего смысл, а человека – как сущностно и органически причастного этому бытию»¹⁷².

Неклассическое видение мира предполагает бессмысленность и хаотичность бытия, от которого человек склонен отчуждаться: «Подобная картина мира с максимальной резкостью явлена у Ницше, утверждавшего, что устойчивого бытия нет вообще, что оно лишь выдумка, которая всюду «вмысливается, подсовывается» человеком, что худший вкус – это вкус к безусловному, которое составляет область патологии»¹⁷³.

Классическая линия в философии представлена антично-винкельмановской и кантовско-гегелевской эстетикой, неклассическая – работами А. Шопенгауэра, С. Киркегора, Ф. Ницше, А. Бергсона, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю, Ж. Деррида и др. Собственно неклассическая (или постклассическая) эстетика связана уже с постмодернизмом, а переход от первой ко второй совершается, по мнению В. Бычкова, в авангарде: «авангард знаменует завершение классической европейско-средиземноморской художественной культуры и начало ее глобального перехода в иное качество»¹⁷⁴. Если говорить предельно коротко, то в классике подразумевалось, что искусство как и культура в

¹⁷² Хализев В.Е. Теория литературы. М., 1999. С. 22. Здесь же ссылки на отечественные работы. См. также: Тюпа В. И. Постсимволизм. Телетические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998

¹⁷³ Хализев В.Е. Указ. соч. С. 22–23.

¹⁷⁴ Бычков В. Авангард // Новая философская энциклопедия. Т.1. М., 2000. С. 27.

целом – это область Духа, сфера непререкаемых ценностей вне-положных субъекту, а художественное творчество – одна из форм духовного преображения. В неклассической эстетике происходит разрушение духовных ценностей, постулируется принцип всеобщего релятивизма, «пустотного центра»¹⁷⁵.

С точки зрения трансформации эстетических категорий в эстетике 20-го века бросается в глаза девальвация категории прекрасного, часто отождествлявшейся в классической эстетике с ее предметом¹⁷⁶. В авангарде это привело к деформации и редукции формы вплоть до ее исчезновения. Прекрасное уступает место энергии, порыву, то, что получило название дионисийства¹⁷⁷. Энергетизм авангарда уже описан как его типологическая характеристика¹⁷⁸, но почему авангард еще нельзя в полной мере причислить к неклассической художественности? Что составляет его сущность как переходного явления?

2) Классический вариант творческого процесса может быть охарактеризован следующим образом: конечный продукт (произведение искусства) – являет собой результат гармонического баланса стадии медитации (вдохновение, работа воображения, первичное оформление мыслеобраза) и стадии инструментальности (воплощение образа в материале). Форма и содержание должны отвечать правилам красоты, меры, блага (автор должен овладеть традицией и

¹⁷⁵ Бычков В., Бычкова Л. XX век: предельные «метафорфозы» культуры // Полигнозис. 2000. №2. С. 63–76; №3. С.67–85. См. также: КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. М., 1998; КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. М., 1999; Бычков В. Эстетическое // Новая философская энциклопедия. Т.4. М., 2001. С. 467; Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995; Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

¹⁷⁶ Кант И. Критика способности суждения. М., 1994 С. 70–105, 176–200; Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Эстетика. В 4 т. Т.1. М., 1968.

¹⁷⁷ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ф.Ницше. Соч. в 2 тт. Т.1. М., 1990. С. 57–157.

¹⁷⁸ Дуганов Р. В. Указ. соч. С.130–131.

техникой, т.е. мастерством). Момент ценностного выбора художника всегда связан с вне-положными ему трансцендентными ценностями (Бог, Культура, Великое искусство и т.д.). Состояние творчества – это состояние высокого «инобытия», художник-творец – это «медиум», пророк, вещающий высокие истины этому миру, услышанные в «мирах иных» (откровение). Переживание адресатом высокого искусства – переживание, близкое к потрясению; читатель в идеале должен пережить «встречу с Божеством», как пережил ее автор при создании своего творения. Адресату нужно передать импульс «божественного огня», знак неведомого мира, нужно преобразить его, сделать иным и вернуть в иной мир, где он обретет целостность гармонии. Духовное преобразование – цель творчества, утверждение трансцендентных ценностей. В этом отношении «Памятник» А. С. Пушкина является идеальной иллюстрацией высказанных положений (в совокупности с такими стихами как: «Пророк», «Поэт», «Чернь»). Искусство – это область, вынесенная за пределы обыденной эмпирии, его цель – приобщение к «иному миру»:

Веленью Божию, о Муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемля равнодушно,
И не оспаривай глупца.¹⁷⁹

Слово становится тем сосудом, в котором живет «божественный глагол», вместилищем бессмертного Духа.

3) Но когда мы обратимся к стихотворениям названных футуристов на ту же тему, то столкнемся не только с от-

¹⁷⁹ Цит. по. Пушкин А. Сочинения/ Под. ред. В. Томашевского. Л., 1936. С. 443.

кровенной пародией¹⁸⁰, но и с апологией несколько иных творческих принципов, так как в текстах футуристов речь пойдет о «живом памятнике», т.е. автор в своей телесности претендует на то, чтобы предстать идеалом, ходячей трансценденцией.

Василий Каменский – живой памятник
Комитрагический моей души вой
Разливлен будто на Каме пикник
Долго ли буду стоять я – Живой
Из ядреного мяса Памятник.

Пожалуйста –
Громче смотрите
Во все колокола и глаза –
Это я – ваш покоритель
(Пожал в уста)
Воспевающий жизни против и за.
А вы – эй публика – только
Капут

¹⁸⁰ У А. Крученых есть стихотворение с характерным названием «Памятник», где идея увековечивания великих мира сего в статичном материале пародийно обыграна:

уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
Не надо мне цветочных бань
и потолке зари чуть гаснущей

про всех забудет человечество
придя в будетлянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
не даже рук – увь! –
а лишь на полушариях коленца...

(См.: Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922. С.14.)

Из последних публикаций, посвященных этому стихотворению: Войтехович Р. Хлебников и Крученых: монтаж «Нерукотворного памятника» // Интерпретация и авангард. Новосибирск, 2008. С. 34–41.

Пригвождали на чугунные памятники.
Сегодня иное – Живой гляжу на толпу –
Я нарочно приехал с Каменки. <...>
Пора возносить песнебойцев
При жизни на пьедестал –
Пускай таланты еще утратятся
Чтобы каждый чудом стал. <...>
Какая вы публикам – злая и каменная
Не согретая огнем футуризма
Ведь пророк – один пламенный я
Обожгу до идей Анархизма. <...>
Разве нужна гениальность наживам –
Бакалейно-коммерческим клубам.
Вот почему перед вами Живым
Я стою одиноким Колумбом.<...>¹⁸¹

Я – сорвавшийся с петли –
буду радовать вас еще триста кручных лет!,
при жизни – мраморный и бессмертный,
за мной не угонится ни один хлопающий
могилой мотоциклет!
Я живу по бесконечной инерции
как каждый в рассеянности свалившийся
с носа луны
остановить не могу своего парадного
шестивия
со мной судьба и все магазины
обручены!¹⁸²

НОС
струня гОлое гОрло
я
как памятник Трезвый
Публично сплю
с верхнего голода
Мистер Мир
начал меня ИМИТИРОВАТЬ

¹⁸¹ Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 253–254.

¹⁸² Крученых А. Избранное / Под ред. В.Маркова. Munich, 1973.

За ним все летят
потеряться
И
затереть
Я не Ягений
Только
Президент Флюидов
Сегодня в парламенте 300 новых поэтов Признаны
За то что у них
Мой НОС
И моя ГОЛОВИЗНА¹⁸³

С чем связана такая система ценностей и как меняется структура творческой деятельности в авангарде? Ницшеанский синдром «смерти Бога» породил различные варианты креативной стратегии художника – «сверх-человека». Когда все ценности разрушены, процедура творческой деятельности, описанная Вяч. Ивановым¹⁸⁴, не принималась. Традиционный вариант творческого акта можно описать в виде треугольника, где вершиной является миг озарения как слияния с Божеством: «Вознесся выше я главою непокорной александрийского столпа...». Но в авангарде отрицались вне-положные субъекту сакральные ценности, сам автор объявлял себя источником креативности, единственным творцом, ценностным центром (точечная модель).

Однако без трансцендирования нет искусства, и в неклассической художественности сама процедура продуцирования трансцендентного становится иной: в авангарде мы сталкиваемся с попыткой продуцирования субъективного трансцендентного. Автор здесь либо надеется на внезапное озарение в ходе спонтанной медитации, либо – что более типично, объявляет себя во всех своих телесных проявлениях сакральной личностью, то есть биологическая, физиологическая энергия самой материи манифестируется

¹⁸³ Терентьев И. Собрание сочинений. Eurasiatica. Т.7. Bologna, 1988. С. 93.

¹⁸⁴ Иванов Вяч. О границах искусства // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 200–203.

как мистическая и эстетическая (происходит полная перемена культурных конвенций). При этом в авангарде именно материя и телесность становятся источниками трансцендентного, дихотомия материи и духа снимается (вспомним, что в христианской традиции способность приобщиться к божественной истине и узреть истину нередко была связана с уязвлением брэнной плоти, телесность приносилась в жертву Духу):

<...>

И он к устам моим приник,
И *вырвал грешный мой язык*,
И празднословный и лукавый,
И жало мудрыя змеи
В уста замершие мои
Вложил десницею кровавой.
И он мне *грудь рассек мечем*.
И сердце трепетное вынул,
И уголь, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул.
Как труп в пустыне я лежал,
И Бога глас ко мне воззвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моею,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».¹⁸⁵

Но в авангарде именно тело творческого субъекта декларируется источником трансцендентного; эстетический вектор направлен вовне: нужно разрастись, вывернуться наизнанку, изменить этот мир, сделав его собою¹⁸⁶. Художественная форма в авангарде в своем пределе стремится к

¹⁸⁵ Пушкин А. Указ. соч. С. 385.

¹⁸⁶ См. подробнее: Фагуно Ж. Введение в литературоведение. Warszawa, 1991. С.205-207, 213-214; Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 219–227; Тырышкина Е. Источник инспирации в русском литературном авангарде (1910-е – 1920-е гг.) // Russian Literature. Amsterdam. 2001. Vol. L (50). № 3. С. 319–333.

междометию или жесту, она деформируется и редуцируется¹⁸⁷. Автор демонстрирует самого себя как ходячий идеал, динамичную форму, являясь, по выражению К. Малевича, «движущейся церковью»¹⁸⁸, балансируя на грани эстетической и вне-эстетической деятельности (популярность идеи «живого памятника» в этой связи вполне закономерна).

Авангард акцентирует именно те моменты выхода в инобытие творящего субъекта, которые можно характеризовать как моменты чистого вдохновения, одержимости, экстаза, или – глубокого погружения в «иное» («увидеть мир насквозь»). В авангарде автор отражал мир не как объективную данность в его предметных границах, а мир как поток трансцендентного, и – самое главное – автор выражал себя как «иное». Творческий субъект в авангарде претендует на то, чтобы представлять собой и единственную реальность, и ценностный центр, и материал для преобразований, и форму, и явленный миру динамичный идеал. В «чистом» авангарде реальность – в своем крайнем выражении приравнивается к реальности сознания субъекта в момент потока вдохновения.

Автор узурпирует право быть «идеалом во плоти», это отвечает его стремлению к созданию вечно изменяющейся динамичной формы, такой формой является его тело. Художественное творчество подчинено авторским интенциям максимального проявления себя как «иного»: если самое важное – это выразить в форме взрыв вдохновения, то форма закономерным образом теряет сбалансированные очертания, мастерство уходит на задний план. Структура творческого акта деформирована, либо доминирует стадия медитации, либо (что характерно для более позднего авангарда 1920-х годов) – стадия инструментальности. Стремление к мгновенным изменениям и переделке мира «под себя» приведет к увлечению чисто техническим, научным, социальным экспериментированием (и манипуляциям по

¹⁸⁷ Фагуно J. Указ.соч. С.108.

¹⁸⁸ Малевич К. О поэзии // Малевич К. Собрание сочинений в 5 тт. Т.1. М., 1995. С. 143.

заданным правилам в сфере языка и формы), но здесь уже авангард выходит за рамки искусства.¹⁸⁹

Очевидно, что в авангарде 1910-х – начала 1920-х годов гармоничная структура творческого акта потеряла свои сбалансированные очертания, форма также подверглась изменению. Основным законом конвенциональности искусства, отрефлексируемый еще Аристотелем (условность знакового материала), в авангарде верен лишь отчасти: словесная форма деформируется, а художник-авангардист склонен являть себя миру как телесную форму, он балансирует на грани условности искусства и реальности существования.

Система ценностей и творческой стратегии стала иной в этой эстетической системе: автор объявляет себя сосредоточием творческой («Божественной») энергии, – модель треугольника (по Вяч. Иванову) заменяется точечной моделью, где автор моделирует «встречу с собой-иным» (медитативные техники и т.д.) или же изначально демонстрирует себя во всех поведенческих и даже физиологических проявлениях как нового человека иной природы. Авангард отказывается от вне-положных субъекту духовных ценностей и этим «жестом» он знаменует намечающийся разрыв между классикой и неклассикой. Творческая энергия остается главной жизненной ценностью, но меняется ее содержание, – энергия плоти объявляется мистической (так же, как и энергия материи в целом). Основная цель творчества – запечатлеть энергетический поток непрерывных изменений. Здесь иное понимание творчества, чем в предыдущей традиции, но искусство («самовитое слово») ценится выше всего как выражение вдохновения – «инобытия». Авангардисты начала 20-го века претендовали на то, что только их искусство может называться таковым, так как оно отражает «чистую лаву вдохновения» и сущность его не искажена рациональной деятельностью и какими-либо утилитарными соображениями. Индивидуализация и волюнтаризация

¹⁸⁹ См. подробнее: Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов... Электронный адрес: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/index.html>

творческого процесса привела к его осязаемой деформации и редукции, но вера в «чистое искусство» (так, как его понимали авангардисты 1910-х) и особую миссию художника – как ни странно это звучит, роднит этих новаторов с классиками. И известные пушкинские строки:

Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновения,
Для звуков сладких и молитв.¹⁹⁰

можно было бы отнести и к авангардистам лишь с некоторыми оговорками. В авангарде 1910-х «битвы» происходят, но это «битвы» за новое искусство, «сладкие звуки» преобразуются в «энергичные», а молитва – в состояние творческого экстаза, но по существу это мало что меняет. Пока сохраняется отношение к искусству как деятельности сакрализованной, долженствующей «преобразить» первичную реальность, – связь авангарда и классики на ценностном уровне очевидна.

Принципиальный сдвиг произойдет в авангарде 1920-х, когда наметится переход к тоталитарному искусству с его проектом создания «нового общества и нового человека», где искусство станет манипулятивным инструментом на пути создания социалистической утопии.

¹⁹⁰ Пушкин А. Указ. соч. С. 396.

Приложение II

М. ВОЛОШИН. «ГОЛОВА MADAME DE LAMBALLE» (4 СЕНТ. 1792 Г.): ОПЫТ АНАЛИЗА

Это гибкое, страстное тело
Растоптала ногами толпа мне,
И над ним надругалась, раздела...
И на тело
Не смела
Взглянуть я...
Но меня отрубили от тела,
Бросив лоскутья
Воспалённого мяса на камне...

И парижская голь
Унесла меня в уличной давке,
Кто-то пил в кабаке алкоголь,
Меня бросив на мокром прилавке...
Куафёр меня поднял с земли,
Расчесал мои светлые кудри,
Нарумянил он щёки мои,
И напудрил...

И тогда, вся избита, изранена
Грязной рукой,
Как на бал завита, нарумянена,
Я на пике взвилась над толпой
Хмельным тирсом...

Неслась вакханалия.

Пел в священном безумьи народ...
И, казалось, на бале в Версале я –
Плавный танец кружит и несёт...

Точно пламя гудели напевы.
И тюремную узкою лестницей
В башню Тампля к окну королевы
Поднялась я народною вестницей. 16 марта 1906 г.¹⁹¹

¹⁹¹ Цит. по: Волошин М. Избранные стихотворения. М., 1988. С. 70–71.

Это стихотворение представляет особый интерес с точки зрения соотношения с символистской эстетикой и выходом за ее пределы. В данном случае предлагается рассмотреть мифологический контекст и некоторые структурные особенности текста.

Если обратиться к сюжетам декапитации, популярным в модернистской традиции, то в этой связи актуален миф об Орфее растерзанном (и связанными с ним другими донисийскими мифами, в том числе, о Протее), продуктивно разработанным в творчестве Вяч. Иванова¹⁹², а также об обезглавливании Иоанна Крестителя. Имеется в виду уже не евангельская версия, а ее «декадентский» вариант¹⁹³. Ключевые в этой связи тексты – «Иродиада» С. Малларме (1867) и драма О. Уайльда «Саломея» (1891). В России, в том же, 1906 г., когда было написано стихотворение М. Волошина, появляется повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином», который создал свою «национально окрашенную» версию этого мифологического сюжета. Всеобщее увлечение Саломеей в России начинается с 1904 г., после того, как К. Бальмонт перевел пьесу О. Уайльда¹⁹⁴.

Непосредственные свидетельства интереса М. Волошина к О. Уайльду и к сюжету об отрубленной голове можно обнаружить в «Истории моей души» (запись от 26 июня 1905 г.): «С Анной Рудольф[овной] и М[аргаритой] В[асильевной] мы вспоминали вторник «об Оскаре Уайльде» в москов[ском] Художествен[ом] клубе. <...> Я был раздражен и взволнован страшно и только в последн[ий] момент попросил слова, так что говорил последним. Я долго обдумывал свои фразы и помню их четко.

¹⁹² Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // *Studia Slavica Hung. Budapest*. 1996. №41. С. 209-246.

¹⁹³ Тырышкина Е. Сюжет Саломеи – Иродиады в литературе 19-го – начала 20 в. // *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. Katowice, 1995. С.82–98.

¹⁹⁴ Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // *Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов / Сост. М.М. Павлова. М., 2004. С. 93.*

Я сказал:

«В то время, когда Оскар[у] Уайльд у не давал покоя образ Соломеи, он создавал десятки комбинаций и вариантов этой легенды. Один из этих драгоценных обломков, подобраный Гомецом ди Карильо, дошел до нас. Это рассказ о маленькой азиатской принцессе, которая любила молодого александрийского философа. Чтобы заслужить его любовь, она предлагала ему все: свое царство, свои сокровища, даже голову великого иудейского пророка. Но молодой философ сказал с улыбкой: «Зачем мне голова иудейского пророка? Если бы ты мне предложила свою собственную маленькую голову...»

И в тот же вечер в его кабинет вошел черный раб и принес на золотом блюде ее маленькую окровавленную голову. Но философ поглядел рассеянно и сказал: «Уберите это кровавое...»

Только что в эту залу Вам – толпе, которую Оскар Уайльд так любил, Бальмонт принес на золотом блюде его прекрасную, измученную, отсеченную голову.

Но Вы, как и подобает молодому философу, посмотрели рассеянно и сказали: «Уберите это»¹⁹⁵.

Как правило, декапитации подвергались мужские мифологические персонажи, а М. Волошина заинтересовал не самый известный сюжет обезглавливания Соломеи, заимствованный у испанского писателя. Вариант превращения мужского в женское представлен у А. Блока (совмещение Орфея-Офелии) в последнем стихотворении «Стихов о Прекрасной Даме» – «Дома растут, как желанья...» 1902 г.:

Я закрою голову белым,
Закричу и кинусь в поток.
И всплывет, качнется над телом
Благовонный, речной цветок.¹⁹⁶

Известно, что основной исторический источник, которым пользовался М. Волошин – это «История французской

¹⁹⁵ Волошин М. История моей души. М., 1999. С. 236.

¹⁹⁶ Силард Л. Указ. соч. С. 234.

революции» (1847-1853) Жюль Мишле: «Я теперь все читаю его <Мишле> «Историю Революции». Я не могу ни на чем другом сосредоточиться... Как это великолепно написано... В первый раз Революция так разворачивается передо мной... Вчера я читал, как отрубленную голову маркизы де Ламбалль принесли к куаферу – он завил ее, напудрил и ее после понесли на пике к окну Марии-Антуанетты...» (письмо к М. Сабашниковой от 27 сентября 1905 г.)¹⁹⁷. Очевидно, что Волошин был знаком еще с одним сочинением того времени, где отдельная, третья глава посвящена этому эпизоду, под названием «Мученическая смерть принцессы Ламбалль». Это книга О. Кабанеса и Л. Насса «Революционный невроз», на французском вышла в Париже, на русском – в Санкт-Петербурге в 1906 г.¹⁹⁸ Волошин упоминает французское издание в своей статье «Пророки и мстители. Предвестия великой революции»¹⁹⁹. Историко-культурному контексту волошинского стихотворения посвящена статья В. Баевского²⁰⁰.

Основные детали убийства де Ламбалль и последующего глумления над ее телом переданы М. Волошиным довольно точно – вплоть до ношения ее головы по городу, с выпивкой в кабачке и украшения ее парикмахером (правда, его заставили сделать это, а у Волошина он по собственной воле расчесывает ее волосы и накладывает макияж); толпа со своей страшной ношей – головой, надетой на пику, приблизилась к Тамплю, но Мария-Антуанетта к окну не подошла.

¹⁹⁷ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 109.

¹⁹⁸ Cabanes A., Nass L. *La Nevrose revolutionnaire*. Paris, 1906; Кабанес О. и Насс Л. *Революционный невроз*. СПб., 1906.

¹⁹⁹ Волошин М. Пророки и мстители. Предвестия великой революции // *Перевал*. 1906. С. 12-27.

²⁰⁰ Баевский В. Голова Madame de Lamballe: К вопросу о франко-русских культурных отношениях. К проблеме затекста и подтекста // *Русская Филология*. Вып. 11. Смоленск, 2006. С. 84–92.

Рассмотрим стихотворение сквозь призму мифологических контекстов, указанных выше, и прокомментируем метаморфозу тела/головы мадам де Ламбалль.

Трансформация тела и головы фрейлины Марии-Антуанетты связана с растерзанием («Это гибкое, страстное тело / Растоптала ногами толпа мне») и обезглавливанием («Но меня отрубили от тела, / Бросив лоскутья / Воспаленного мяса на камне...»). Голову бросают на мокрый прилавок («Кто-то пил в кабаке алкоголь, / Меня бросив на мокром прилавке...»), а затем ее украшают («Куафёр меня поднял с земли, / Расчесал мои светлые кудри, / Нарумянил он щеки мои, / И напудрил...»). Она становится завершим тирса («Как на бал завита, нарумянена, / Я на пике взвилась над толпой / Хмельным тирсом...») и происходит «преображение» головы – слияние с «телом народным» в вихре танца и музыки («Неслась вакханалия./ Пел в священном безумьи народ.../ И, казалось, на бале в Версале я – / Плавный танец кружит и несет...»), наконец, голова на пике – становится «народною вестницей» («В башню Тампля к окну Королевы / Поднялась я народною вестницей»), то есть существом высшего порядка, облеченного являть/изрекать истину, открывшуюся ей в вакханалии.

Очевидно, что эпизод из истории французской революции прочитывается М. Волошиным как вариант мифа об Орфее. Тело мадам де Ламбалль проходит пять стадий изменения: 1. растерзание 2. обезглавливание 3. украшение головы 4. преобразование, участие в вакханалии 5. превращение в «народную вестницу».

Растерзание – это взрыв хаотической безликой энергии, причем, тело мадам де Ламбалль («*страстное*») показано как часть толпы – слепой яростной материи, что прочитывается на уровне звуковой семантизации: «*Это гибкое, страстное тело Растоптала ногами толпа мне*». Тело становится «мясом», т.е. переходит на низший, абсолютно обезличенный, бессубъектный уровень: «*Но меня отрубили от тела, Бросив лоскутья Воспаленного мяса на камне*».

Голова, которую уносит «парижская голь», – так же, не более чем кусок мяса. Здесь значим повтор дееспричастия «бросив»: «...меня *бросив* на *мокром* прилавке». Значимым является и определение «мокрый», сигнализирующий о помещении головы в «водную стихию»: «Голова Орфея (согласно некоторым вариантам, прикрепленная к его лире) приплыла по реке Гебру ... к острову поэтов Лесбосу, в других вариантах – к устью Мелеса... т.е. во всех вариантах – по водам к тверди...»²⁰¹.

Украшение головы меняет ее статус, он становится переходным – от профанного к сакральному. «Переходность» маркирована звуковой синонимией: «И тогда, вся избита, изранена *грязной рукой*, Как на бал завита, нарумянена, Я на пике взвилась над толпой...» Звуковая экспрессия к концу фразы смягчается (переход от горизонтали профанного к вертикали сакрального), но синонимия поддерживается за счет повтора «з» и «р».

«Я на пике взвилась над толпой Хмельным тирсом» – в данном случае миф об Орфее вслед за Вяч. Ивановым (его «Религия Диониса», 1905 г.) включается в широкое поле связей, где прочитываются ассоциации с Пентеем, чья голова торжественно вносится в Фивы на острие тирса Агавы. Πενθεύς – сын Эхиона и Кадмовой дочери Агавы, преемник Кадма в управлении Фивами. В наказание за противодействие культу Вакха он был растерзан на Кифероне во время оргий, в которых принимали участие сестры Пентея и его мать, принявшая его в своем исступлении за дикого зверя. Для понимания этого фрагмента волошинского стихотворения важен сам момент «противодействия культу Вакха» (мадам де Ламбалль также вовлекается в вакханалию насильственно и после своей смерти), и подтекст «адрогинности»: *Пентей в одежде вакханки* последовал за женщинами на гору Киферон, чтобы, спрятавшись, увидеть своими глазами оргии вакханок. Смещение мужского и женского как необходимое условие перерождения

²⁰¹ Силард Л. Указ. соч. С. 212.

у Волошина укладывается в символистскую концепцию андрогина, обладающего высшим знанием. В этой третьей строфе происходит хронотопическое смещение – от горизонтали эмпирического хаотического бытия к вертикали трансцензуса («взвилась над толпой») и слияние с «телом народным» – единичного с всеобщим. Этот акт «соборности», которому предшествовал акт разъятия, потери себя, необходим для перехода на последнюю ступень превращения головы мадам де Ламбалль. «Народная вестница» – это вариант мифа о голове Орфея, пророчествующей (оракул) и творящей чудеса. Во второй части третьей строфы меняется звуковая акцентировка, пение и «танец», приводящие к единению, маркированы звуком «л»: «...Хмельным тирсом. Неслась вакханалия, пел в священном безумье народ, и казалося на бале в Версале я, плавный танец кружит и несет».

«...К окну королевы Поднялась я народной вестницей» – финал последней четвертой строфы является не только «замыканием круга» – знаком предполагаемой аполлонической гармонии, которой предшествовал дионисийский хаос и опьянение, но и предвестием «вечного повторения» жизни мифа. «Точно пламя гудели напевы» – музыка вакханалии еще продолжается, огонь традиционно символизирует и разрушение, и очищение. «Королеве» и передается истинное знание, добытое через мистериальную смерть и преображение, и она будет следующей «священной жертвой».

Строфическая структура стихотворения изоморфна телу де Ламбалль – расчленение, растерзание тела, его превращения маркированы трансформациями строфы, ее дроблением, разбиением строк, переходом от одного типа рифмовки к другому. Текст стихотворения представляет собой четыре строфы: первая – девятистишие, сконструированное из шестистишия: первоначальная рифмовка – АВАССВ, однако, четвертая строка шестистишия разбивается на три коротких строки (И на тело/ не смела/ взглянуть я), а пятая – на две (Но меня отрубили от тела,/ бросив лоскутья). Стро-

фа «растягивается», тем самым, подчеркивая процесс убийства как последовательного расчленения. Соответственно меняется схема рифмовки: АВАААСАСВ, – лексический повтор слова «тело» усиливается еще и с помощью рифмы: тело – раздела – тело – смела – тела. В базовом варианте рифма «тело – раздела» (двукратное созвучие 'эла) рифмуются перекрестной рифмовкой, а в модифицированном – происходит усиление повтора этого созвучия до пятикратного, где перекрестная рифмовка сочетается со смежной. Рифма «тело-тело» в первой и в четвертой строках является омонимичной, в результате – налицо эффект навязчивого звукового повтора, маркирующего насильственные манипуляции с телом де Ламбалль. Схема рифмовки осложняется охватной рифмой, – несмотря на семантику растерзания, структура строфы представляет собой сложное единство, где охватной рифмой «стянуты» не только 2-я и 9-я строки, но и комбинации рифм 1-й и 4-й, 1-й и 5-й, 3-й и 7-й, 4-й и 7-й, 1-й и 7-й, строго говоря, являются охватными. На уровне трансформации строфической структуры очевиден дисбаланс и напряжение, охватная рифма этот эффект напряженности усиливает, – читатель обманывается в своих ожиданиях нахождения рифмы в привычном месте, длина строк варьирует, нарушая размеренность темпа. Но эти деформации удерживаются «плотностью» рифмических цепей – первая строфа является некой дисгармоничной целостностью, точка не поставлена, далее последует развертывание сюжета. Многоточием заканчиваются и последующие строфы, только в последней, самой короткой будет поставлена точка, когда свершится последнее превращение головы де Ламбалль в «народную вестницу» и произойдет ее символическое восхождение к окну королевы.

Вторая строфа – восьмистишие (DEDEFGFG) со смежной, предсказуемой рифмовкой. В данном случае структура традиционная – голова де Ламбалль перемещается в горизонтальном земном пространстве. Третья – восьмистишие, превращенное в девятистишие за счет разрыва пятой

строки, что осложняет схему рифмовки – пятая строка формально становится «холостой» (НННІJKLKL). Этот ритмический/рифмический сдвиг, образованный за счет паузы, не отменяет ритмической инерции. Здесь уже маркирован момент превращения, перехода в сферу трансцендентного, но именно перехода, еще окончательно не свершившегося.

И, наконец, четвертая, самая короткая строфа – катрен со смежной рифмовкой (MNMN). Финал в структурном отношении построен очень просто, сюжет стремится к своему телеологическому завершению. Путешествие головы де Ламбалль закончено, началась вечная жизнь оракула.

Миф об «Орфее растерзанном», конечно, является ключевым для Волошина, но его интерес к уайльдовской Саломее, о чем уже было упомянуто, позволяет сделать предположение, что он неслучайно выбирает именно женщину для реализации орфического сюжета – сам культурный контекст начала 1900-х годов диктует его выбор. Ведь у О. Уайльда Саломея погибает в финале пьесы: «Ирод. Она чудовищна, твоя дочь... <...> Я уверен, что это преступление против неизвестного Бога. <...> Ирод (оборачиваясь и глядя на Саломею). Убейте эту женщину!» Солдаты бросаются и своими щитами сокрушают Саломею, дочь Иродиады, принцессу Иудеи»²⁰². Мадам де Ламбалль – этот Орфей в женском образе, как и Саломея, совершает преступление, но против Бога, имя которого известно – Дионис.

Трансформации происходят не только с телом/головой де Ламбалль, но и с теми, кто ее убивает: сначала перед нами «толпа», затем – «парижская голь», и, наконец, «народ». Опьянение («Кто-то пил в кабачке алкоголь») сменится пением в «священном безумии», т.е. безумии дионисийском, божественном. «Напевы» в последней строфе – эта музыка, которая рождается из хаоса. Казалось бы, отношение к музыке и танцу М. Волошина аналогично ивановскому: «Очистительными таинствами были дионисические

²⁰² Уайльд О. Саломея // О. Уайльд. Избранные произведения. В 2 тт. Т.1. М., 1993. С. 335.

танцы в архаической Греции. Стихийные порывы и страсти, мутившие дух первобытного человека и неволившие его к насилиям и убийствам, находили себе выход в ритме, преображались, очищались огнем танца. Музыка и танец – это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса в новый строй²⁰³.

Но пониманию финала стихотворения как аполлонического завершения (хотя внешне, формальная структура текста к концу гармонизируется) мешает не только двоякая семантика огня («словно пламя гудели, напевы» – и напевы здесь скорее грозные), не только «противостояние» начала и конца текста, который не избавляет от ощущения чудовищного, но и признание самого автора в недатированном письме к М. Сабашниковой: «Мне было почти отвратительно писать это стихотворение. Но я не мог не написать его. Это мне не давало покою. И мне оно кажется хорошо в своем ужасе»²⁰⁴.

Что же мешает воспринимать это стихотворение как вариант орфического мифа и только? Каким образом, за счет чего создается напряжение, не избывающее «ужаса»?

Особый контраст достигается сопряжением сферы физиологии и мифологии (растерзание, надругательство, мясо, его лоскутья на камнях, – плоть как явление тленное, обреченное полному уничтожению и страдающее); голова, как и тело, первоначально также принадлежит этой сфере – она «избита, изранена грязной рукой». Телесность в своих «докультурных» проявлениях не подлежит переводу в знак, – боль, страх, ужас не имеют своего языка²⁰⁵. Эффект ужасного на самом деле невозможно выразить в готовых языковых конструкциях. М. Волошин решает эту проблему с помощью приема «остранения» – рассказ о невыносимых страданиях и собственной смерти вложен автором в уста отрубленной головы, именно она является субъектом художественного высказывания, только так можно повествовать

²⁰³ Волошин М. О смысле танца // Утро России. 29 марта. 1911г.

²⁰⁴ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 111.

²⁰⁵ Саразин Ф. Указ. соч. С. 61.

о том, о чем повествовать почти невозможно. Голова, говорящая и наблюдающая «оттуда» (?!), но при этом явленная в своей телесной реальности, – это невозможное, чудовищное явление, которое не укладывается в рамки здравого смысла. Здесь посюстороннее и потустороннее существуют в едином пространстве, нет смены конвенций (если призрак или дух умершего вещает живым, то сохраняется привычная дихотомия «телесного – смертного» и «духовного – бессмертного»). В этом лирическом тексте смертное и бессмертное парадоксально сопрягаются воедино в явлении телесного. Снятие границы между живым и мертвым, живущая, говорящая голова, видевшая собственную смерть, – это нарушение не только привычного хода жизни, но и нарушение всех табу, так как смерть, проникающая в пространство живых, «живущая» среди них, «сеет» заражение хаосом и распадом. Культурный код не допускает подобного смещения. Б. В. Марков в своей статье «Мертвое и живое» пишет: «В обычной жизни умерший не рефлексивен и никто не видел лица собственной смерти... Смерть – это феномен не времени, а пространства... граница живого и мертвого абсолютно четко прочерчена между мною еще живым и другим, уже умершим»²⁰⁶.

Парадокс еще и в том, что в этом стихотворении «моя» смерть (высказывание лирического субъекта от первого лица) показана и пережита одновременно и как «моя» и как смерть «другого», совмещены позиции «изнутри/извне». В данном случае превращению в мифологическое существо, наделенное даром оракула, высшего знания, святости, предшествует существование монструозного существа во плоти – отрубленной головы, являющейся метонимическим двойником госпожи де Ламбалль, совмещающей в себе мертвое и живое, в то время как тело, без сомнения, предано смерти, уничтожено.

²⁰⁶ Марков Б.В. Мёртвое и живое // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. СПб., 1998. С.140.

Дискурсивное напряжение создается за счет столкновения двух противоречивых моделей: бессмертие мифа (циклическая временная модель) и смерть плоти (эсхатологическая модель – личный «апокалипсис»), что подчеркнуто намеренно сниженными физиологическими деталями. Это столкновение осложняется еще и нарушением привычной пространственной границы между мертвым и живым. Именно это напряжение создает эффект ужасного, невозможного как возможного, хаос «дионисийского» лишь отчасти переходит в стадию «аполлонического», смерть не избывается искусством.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Анненский, И. Стихотворения и трагедии / И. Анненский. – Л., 1990.

Аронсон, О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / О. Аронсон. – М., 2007.

Баак, Ван Й. О поэтике тела как локуса в мире (на материале произведений Бунина) / Ван Й. Баак // Wiener Slawistischer Almanach. – Wien. 2004. Band 54.

Баевский, В. Голова Madame de Lamballe: К вопросу о французско-русских культурных отношениях. К проблеме затекста и подтекста / В. Баевский // Русская Филология. – Вып. 11. – Смоленск, 2006.

Байбурин, А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л., 1983.

Баратынский, Е. А. Стихотворения. Поэмы / Е. А. Баратынский. – М., 1982.

Беспалов, О. В. «Я» человека в антиномии культурного и неотрефлективированного бытия / О. В. Беспалов // Метаморфозы творческого «Я» художника. – М., 2005.

Бобринская, Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. Бобринская. – М., 2003.

Бобринская, Е. Жест в поэтике русского авангарда / Е. Бобринская // Хармсиздат представляет. Авангардное поведение: сб. материалов научн. конф. – СПб., 1998.

Бурлюк, Д. Стихотворения / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк. – СПб., 2002.

Бычков В. Авангард / В. Бычков // Новая философская энциклопедия. – Т.1. – М., 2000.

Бычков, В. В. Феномен неклассического эстетического сознания / В. В. Бычков // Вопросы философии. – 2003. №10, 12.

Бычков, В. Эстетическое / В. Бычков // Новая философская энциклопедия. – Т.4. – М., 2001.

Бычков В. Л. XX век: предельные “метаморфозы” культуры / В. Л. Бычков, Л. Бычкова // Полигнозис. – 2000. – №2, 3.

Войтехович, Р. Хлебников и Крученых: монтаж «Не-рукотворного памятника» / Р. Войтехович // Интерпретация и авангард. – Новосибирск, 2008.

Волошин, М. История моей души / М. Волошин. – М., 1999.

Волошин, М. О смысле танца / М. Волошин // Утро России. – 29 марта. – 1911 г.

Волошин, М. Пророки и мстители. Предвестия великой революции / М. Волошин // Перевал. – 1906.

Волошин, М. Избранные стихотворения / М. Волошин. М., 1988.

Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Минск, 1998.

Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – Т.1. – М., 1968.

Гладких, Н. В. Катарсис смеха и плача / Н. В. Гладких // Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск, 1999. Вып. 6 (15).

Гладких, Н. В. Проза Даниила Хармса: вопросы эстетики и поэтики: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2000. – URL: <http://gladkeeh.boom.ru/Kharms.html>.

Гумилев, Н.С. Стихи и проза / Н. С. Гумилев. – Иркутск, 1992.

Деринг-Смирнова, И. Р. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем / И. Р. Деринг-Смирнова, И. П. Смирнов // Russian Literature. – VIII. – 1980.

Дуганов, Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества / Р. В. Дуганов. – М., 1990.

Иванов, Вяч. О границах искусства / Вяч. Иванов // Иванов Вяч. Родное и вселенское. – М., 1994.

Иванюшина, И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика / И. Ю. Иванюшина. – Саратов, 2003.

Ивнев, Р. Архангельск / Р. Ивнев // Гостиница для путешественников в прекрасном. – 1924. – № 4.

- Ивнев, Р.* Дневник / Р. Ивнев . 1906–1980. – М., 2012.
- Ивнев, Р.* Избранное. Стихотворения и поэмы. 1907–1981 / Р. Ивнев. – М., 1985.
- Ивнев, Р.* Золото смерти / Р. Ивнев. – М., 1916.
- Ивнев, Р.* Образ, временем сожженный. 1904–1981 / Р. Ивнев. – М., 1991.
- Ивнев, Р.* Самосожжение / Р. Ивнев. – СПб., 1916.
- Ивнев, Р.* Солнце во гробе / Р. Ивнев. – М., 1921.
- Ивнев, Р.* Стихи о любви / Р. Ивнев. – М., 2008.
- Житенев, А. А.* Поэзия неомодернизма / А. А. Житеневы. – СПб., 2012.
- Жолковский, А. К.* Прогулки по Маяковскому / А. К. Жолковский // А. К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. – М., 1994.
- Казарина, Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда / Т. В. Казарина. – Самара, 2004.
- Казарина, Т. В.* Функции комического в прозе Даниила Хармса / Т. В. Казарина. – URL: <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kazar1.html>.
- Кант, И.* Критика способности суждения / И. Кант. – М., 1994.
- Карабчиевский, Ю.* Воскресение Маяковского. Филологический роман / Ю. Карабчиевский. – М., 1993.
- Кацис, Л.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи / Л. Кацис. – М., 2000.
- Козинцев, А. Г.* Об истоках антиповедения, смеха и юмора (эюд о щекотке) / А. Г. Козинцев // Смех: истоки и функции. – СПб., 2002.
- Козинцев А. Г.* Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: Трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах / А. Г. Козинцев // Смех: Истоки и функции. – СПб., 2002. – С. 200–208.
- Козинцев А. Г.* Человек и смех / А. Г. Козинцев. – СПб., 2007.
- Конница бурь. [Сб.1.] Стихи. Есенин. Мариенгоф. Герасимов. Орешин. Клюев. Рюрик Ивнев. – М., 1920.

КорневиЩе ОБ. Книга неклассической эстетики. – М., 1998.

КорневиЩе ОА. Книга неклассической эстетики. – М., 1999.

Кристева, Ю. Дискурс любви / Ю. Кристева // Танатография Эроса. Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб., 1994.

Кристева, Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении. Харьков / Ю. Кристева. – СПб., 2003.

Крученых, А. Е. Избранное / А. Е. Крученых; под ред. В. Маркова. – Munich, 1973.

Крученых, А. Сдвигология русского стиха / А. Крученых. – М., 1922.

Крученых, А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / А. Крученых. – СПб., 2001.

Липавский, Л. Исследование ужаса / Л. Липавский // Логос. Философско-литературный журнал. – 1993. – № 4. Переиздано в: Липавский Л. Исследование ужаса / Л. Липавский. – М., 2005.

Литвиненко, Н. А. Некоторые аспекты проблемы катарсиса / Н. А. Литвиненко // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях: материалы международной научной конференции: в 2 ч. Ч. 1. – Смоленск, 2004.

Литературоведение ГДР о проблемах художественного воздействия и читательского восприятия (обзор научных публикаций) // Современные зарубежные литературоведческие концепции (герменевтика, рецептивная эстетика). – М., 1983.

Мазин, В. А. Между жутким и возвышенным / В. А. Мазин // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. – СПб., 1998.

Малевич, К. О поэзии / К. Малевич // К. Малевич. Собрание сочинений: в 5 т. Т.1. – М., 1995.

Манифесты и программы русских футуристов / под ред. В. Маркова. – Munchen, 1967.

Маньковская, Н. Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – М., 1995.

Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб., 2000.

Марков, Б. В. Мёртвое и живое / Б. В. Марков // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. – СПб., 1998.

Мастерская визуальной антропологии 1993–1994. – М., 2000.

Матич, О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история / О. Матич // Эротизм без берегов: сб. статей и материалов / сост. М. М. Павлова. – М., 2004.

Матич О. «Рассечение трупов» и «срывание покровов» как культурные метафоры / О. Матич // Новое литературное обозрение. – 1994. – №6.

Маяковский, В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В. Маяковский. – М., 1955–1961.

Можейко, М. А. Трансгрессия / М. А. Можейко // История философии. Энциклопедический словарь. – Минск, 2002.

Морева, Ю. С. Еще раз о «детях» Маяковского (К проблеме интерпретации стихотворения «Несколько слов обо мне самом») / Ю. С. Морева // Новый филологический вестник. – №1 (20). – М., 2012.

Нитч, Г. Визуальное чувство театра О. М. / Г. Нитч // Художественный журнал. – 1998. – №19–20.

Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Ф. Ницше // Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т.1. – М., 1990.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Ф. Ницше. Соч. в 2 т. Т. 2. – М., 1990.

Памятник нерукотворный // Повесть Петеисе III. Древнеегипетская проза. – М., 1978.

Похвала писцам // Лирика Древнего Египта. – М., 1965.

Поэзия русского футуризма. – СПб., 1999.

Поэты-имажинисты. – М.-СПб., 1997.

Пушкин, А. Сочинения / А. Пушкин; под ред. В. Томашевского. – Л., 1936.

Развороченные черепа. – СПб., 1913.

Рикер, П. Метафорический процесс как познание, изображение и ощущение / П. Рикер // Теория метафоры. – М., 1990.

Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – М., 2000.

Савченко, Т. К. Имажинисты Рюрик Ивнев, Иван Грузинов, Николай Эрдман, Матвей Ройзман / Т. К. Савченко // Русский имажинизм. Теория. История. Практика. – М., 2003.

Савчук, В. Жертва / В. Савчук. – URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/offer.html>.

Савчук В. Кровь и культура / В. Савчук. – СПб., 1995.

Савчук В. Пульс праздника / В. Савчук. – URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/feast.html>

Саразин, Ф. «Mapping the Body»: история тела между конструктивизмом, политикой и «опытом» / Ф. Саразин // Новое литературное обозрение. – 2005. – №71.

Серс, Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Ф. Серс. – М., 2004.

Силард, Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма / Л. Силард // Studia Slavica Hung. Budapest. – 1996. – № 41.

Смирнов, И. П. Психодиахронологика. Психистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – М., 1994.

Смирнов, И. П. Роман: сома и сема / И. П. Смирнов // Wiener Slavistischer Almanach. –Wien, 2004. – Band 54.

Смирнов, И. П. Эволюция чудовищного (Мамлеев и др.) / И. П. Смирнов // Новое литературное обозрение. – 1999. – №3.

Терентьев, И. Собрание сочинений. Eurasistica. T.7. – Bologna, 1988.

Тырышкина, Е. В. Агрессия авангардистского текста: цели и функции / Е. В. Тырышкина // Речевая агрессия в современной культуре: сб. научн. тр. – Челябинск, 2005.

Тырышкина, Е. В. «Живой памятник» как идеальная форма в авангарде (Каменский, Крученых, Терентьев) / Е. В. Тырышкина // В.В. Каменский в культурном пространстве XX века: материалы научно-практической конференции. – Пермь, 2006.

Тырышкина, Е. В. Источник инспирации в авангарде / Е. В. Тырышкина // Russian Literature. Amsterdam. – 2001. – Vol. I (50). – №3.

Тырышкина, Е. В. К вопросу о коммуникации в неклассической художественности (на примере лирики В. Маяковского и Р. Ивнева) / Е. В. Тырышкина // Russian Literature. – Amsterdam. 2010. – Vol. LVIII–III/IV.

Тырышкина, Е. В. К вопросу о литературных переключениях: В. Маяковский и И. Анненский («Несколько слов о себе самом» и «Тоска припоминания») / Е. В. Тырышкина // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. ст. в 2 ч. Ч.2. – Минск, 2007.

Тырышкина, Е. В. Концепция праздника в ранней лирике В. Маяковского / Е. В. Тырышкина // Festkultur in der russischen Literatur (18. bis 21. Jahrhundert). Sprach-und Literaturwissenschaften. Band 35. Культура праздника в русской литературе XVIII–XXI вв. (18. bis 21. Jahrhundert). Munchen, 2010.

Тырышкина, Е. В. М. Волошин. «Голова Madame de Lamballe»: опыт анализа / Е. В. Тырышкина // XV Волошинские чтения: сб. науч. ст. – Симферополь, 2011.

Тырышкина, Е. В. Мотив травмированного тела в поэзии русского авангарда 1910 – начала 1920 годов / Е. В. Тырышкина // Literatura rosyjska XVIII-XXI w. Dialog idei i poetik. Pod redakcja Olgi Glowko. Lodz, 2008.

Тырышкина, Е. В. От декаданса к футуризму: логика эстетической эволюции (русская литература 1890-х – 1910-х гг.) // Slavia Orientalis. –1999. –№4.

Тырышкина, Е. В. «Памятник» А. С. Пушкина и «Памятники» футуристов (В.Каменский, А.Крученых, И. Терентьев): механизмы и цели творчества в классической

и неклассической художественности / Е. В. Тырышкина // Пушкин и современная культура. – СПб., 2004.

Тырышкина, Е. В. Пространственное моделирование мира в русском литературном авангарде (функционирование и трансформация модели «тело-храм») / Е. В. Тырышкина // *Obraz swiatyni w kulturze europejskiej. Prace interdyscyplinarne. W 2 chesciach / Pod red. L.Rozek. Chesc. 2. Czestochowa, 2001. – S. 109–121.*

Тырышкина, Е. В. Р. Ивнев. «Короткого, горького счастья всплеск...»: принципы репрезентации и коммуникации / Е. В. Тырышкина // Южный архив. Филологические науки: сб. науч. тр. Вып. XLVIII. – Херсон, 2010.

Тырышкина, Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду / Е. В. Тырышкина. – Новосибирск, 2002. – URL: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ra/index.html>

Тырышкина, Е. В. Русский авангард начала XX века: аспекты прагматики / Е. В. Тырышкина // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики. Материалы международной научной конференции 18–21 сентября 2004 г. Гродно: в 2 ч. Ч.1 / отв. ред. Т. Е. Автухович, А. С. Смирнов. – Гродно, 2005.

Тырышкина, Е. В. «Синайский патерик» в «Крыльях» М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) / Е. В. Тырышкина // Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX вв. – Петрозаводск, 1994.

Тырышкина, Е. В. «Смертельная любовь» Р. Ивнева (К вопросу о знаковой и коммуникационной стратегии на «сломе» модернизма) / Е. В. Тырышкина // Чтение: рецепция и интерпретация: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 1. – Гродно, 2011.

Тырышкина, Е. В. Сюжет Саломеи – Иродиады в литературе 19-го – начала 20 в. / Е. В. Тырышкина // *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje. – Katowice, 1995.*

Тырышкина, Е. В. Функции «черного юмора» в лирике футуристов (предварительные заметки к теме) / Е. В. Тырышкина // Поэтика и риторика диалога: сб. науч. ст. (к 60-летию Т. Е. Автухович). – Гродно, 2011.

Тырышкина, Е. В. «Шерстяные иглы смерти...» Р. Ивнева: дискурсивная стратегия (между текстом и телом) / Е. В. Тырышкина // Russian Literature. – Amsterdam, 2007. – Vol. 62. – Issue 2.

Тырышкина, Е. В. Эстетика шока: формирование читательской реакции в ранней лирике Маяковского / Е. В. Тырышкина // О р у с # 4~5. НОБЕЛЕВСКАЯ ЛЕКЦИЯ. ЧТЕНИЕ. – Вильнюс, 2009.

Тюпа, В. И. Аналитика художественного / В. И. Тюпа. – М., 2000.

Тюпа, В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века / В. И. Тюпа. – Самара, 1998.

Уайльд, О. Саломея / О. Уйальд // О. Уйальд. Избранные произведения: в 2 т. Т.1. – М., 1993.

Улыбина, Е. В. Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского / Е. В. Улыбина // Русская антропологическая школа. Труды. – Вып. 2. – М., 2004.

Фарыно, Е. Семиотические аспекты поэзии Маяковского / Е. Фарыно.– URL: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm

Флакер, А. «Я люблю смотреть, как умирают дети» / А. Флакер // А. Флакер. Живописная литература и литературная живопись. – М., 2008.

Флоренская, Т. А. Проблема психологии катарсиса как преобразования личности / Т. А. Флоренская // Психологические механизмы регуляции социального поведения. – М., 1979.

Хализев, В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализева. – М., 1999.

Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского / Н. Харджиев, В. Тренин. – М., 1970.

Хлебников, В. Творения / В. Хлебников. – М., 1987.

Холин, И. Жители барака / И. Холин. – М., 1989.

Шапир, М. Что такое авангард? / М. Шапир // Русская альтернативная поэтика. – М., 1990.

Ямпольский, М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М., 2007.

Ямпольский, М. Физиология символического. Книга 1. Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима / М. Ямпольский. – М., 2004.

Ямпольский, М. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла / М. Ямпольский. – М., 2004.

Faryno, J. Введение в литературоведение. – Warszawa, 1991. Переиздание: Фарыно Е. Введение в литературоведение. – СПб., 2004.

Cabanes, A., Nass L. La Nevrose revolutionnaire / A. Cabanes, L. Nass. – Paris, 1906. На русс. яз.: Кабанес О. и Насс Л. Революционный невроз / О. Кабанес, Л. Насс. – СПб., 1906.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора.....	3
Глава 1. Авангард: между праздником и травмой.....	8
Глава 2. Принципы эстетической коммуникации в ранней лирике В. Маяковского	30
Глава 3. Принципы эстетической коммуникации в ранней лирике Рюрика Ивнева	67
Заключение	114
Приложение I.....	117
Приложение II	142
Библиографический список	154

Научное издание

Тырышкина Елена Викторовна

**ФОРМИРОВАНИЕ
ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕАКЦИИ
В ЛИРИКЕ МОДЕРНИЗМА
(В. МАЯКОВСКИЙ, Р. ИВНЕВ)**

Монография

В авторской редакции
Компьютерная верстка – *И. С. Заковряшина*

Подписано в печать 01.07.2013. Формат бумаги 60×84/16.
Печать RISO. Уч.-изд. л. 6,6. Усл. печ. л. 9,6. Тираж 500 экз.
Заказ №

ФГБОУ ВПО «Новосибирский государственный
педагогический университет»
630126, г. Новосибирск, ул. Виллойская, 28
Отпечатано: ФГБОУ ВПО «НГПУ»