Ольга Соколова

От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы

Культурная революция
Москва 2019

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

Научные рецензенты:
доктор филологических наук, профессор В.И. Новиков
доктор филологических наук Н.А. Фатеева

Соколова Ольга Викторовна
От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. – М.: Культурная революция, 2019. – 294 с.
ISBN 978-5-6040343-9-2

Эта книга посвящена выявлению векторов развития и трансфера идей от раннего русского авангарда к поэзии II пол. XX в. Выделяются три основных вектора трансфера: языковой, эстетический и субъектный.

Рассматриваются стратегии языкового эксперимента в раннем авангарде и в неоавангарде, включающие «межсемиотический перевод» между различными знаковыми системами, совмещенными в одном тексте (поликодовость); обращение к другим языкам, к иным формам существования или стадиям развития своего языка (иноязычие); использование элементов архаических, восточных культур и др.

Через анализ трансформации авангардной идеи создания универсального языка и преображения реальности, основанной на концепции равенства знака и объекта, текста и реальности, выявляется специфика формирования языка и структурирования поэтического субъекта в неоавангарде. Показаны такие эстетические концепции, как преодоление «отчужденной» телесности и невозможности самоопределения в слове; саморефлексия и поиск диалога посредством метаязыковых структур и метаязыковой рефлексии, референциальной неопределенности и дейктического сдвига и др.

Отдельно рассматриваются особенности переосмысления авангардных концепций в поэтических практиках современных поэтов. Книга рекомендуется лингвистам, филологам и гуманитариям широкого профиля.

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

© О.В. Соколова, 2019
© Культурная революция, 2019

Содержание

5 **введение**

25 **глава 1** Поликодовость и иноязычие в поэтическом неоавангарде

1.1. «Беспредметная живопись» К. Малевича и «беспредметная поэзия» Г. Айги 25
1.2. Поиск нового слова в авангарде: от «заумного» слова А. Крученых к «иоанническому» слову Г. Айги 42
1.3. Авангардная партитура поэтического текста Г. Айги 49
1.4. Обращение к истории языка: историческая концепция в раннем творчестве В. Сосноры (книга «Всадники») 67
1.5. Иноязычие в творчестве В. Сосноры 85
1.6. Между телом и текстом: рецепция китайского искусства в эссе В. Сосноры «Давно в этом доме сверчок отзвенел» 105

118 **глава 2** Кризис онтологического мифа о тексте и стратегии формирования субъекта в неоавангарде

2.1. «Сущностный реализм» Г. Айги: цикл «Листки – в ветер праздника (к столетию Велимира Хлебникова)» 118
2.2. Конструирование субъекта в поэзии Г. Айги (на материале цикла «Десять стихотворений. К воспоминаниям о Борисе Пастернаке, 1957–1965») 138
2.3. Метатекстовые структуры: кризис онтологического мифа о тексте в творчестве В. Сосноры 161
2.4. Деонтологическая модель субъективации в «Девяти книгах» В. Сосноры 173

2.5. Дейктические координаты реализации дискурса драмы в поэзии В. Сосноры 191
2.6. Неснимаемое противоречие как способ организации субъективности в текстах Г. Айги и В. Сосноры 206

217 **глава 3** Альтернативные формы субъективности в современной русской поэзии

3.1. «Отчужденный» субъект в русской поэзии 2000-х гг. 217
3.2. Особенности функционирования дискурсивных слов в поэтических текстах 230
3.3. Функционирование диминутивов в языке современной поэзии 242
3.4. От логоса к мелосу, глоссе и лакуне: между монодическим и хоровым субъектом в творчестве С. Завьялова 245
3.5. Иноязычие как стратегия формирования субъекта в современной поэзии 257

271 **Заключение**

274 **Библиография**

введение

Настоящая книга посвящена выявлению векторов развития и трансфера идей между ранним русским авангардом и поэзией II пол. XX в. Теория трансфера, заложенная в исследованиях М. Эспаня [Espagne 1999; 2009], получила развитие в работах современных лингвистов, которые выделяют такие разновидности трансфера, как межкультурный, межъязыковой и междискурсивный. Под «культурным трансфером» понимается «процесс переноса знаний между разными культурами, профессиональными сообществами и дискурсами» [Фещенко, Бочавер 2016: 5]. Механизмами трансфера оказываются различные трансформации, интерференции и гибридизации, возникающие в процессе культурного переноса и охватывающие обе культуры – и воздействующую, и принимающую [Там же]. Трансфер ключевых эстетических положений между ранним авангардом и современным неоавангардом развивался в различных направлениях, включая концепции субъективации, метаязыковой рефлексии, создания нового языка и экспериментальной работы со словом.

Переломным моментом, повлиявшим на изменение аксиологии и философии в культуре II пол. XX в. становится разрушение утопических идеалов, характерных для нач. XX в., охарактеризованное в ставшем классическим высказывании Т. Адорно: «Писать стихи после Освенцима – это варварство» [Adorno 1997: 30]. Эта идея, основанная на травматическом опыте войны, объясняет экзистенциальную природу кардинального различия между искусством первой и второй половины XX в. В этом отношении показательным является поэтический опыт немецкоязычого поэта П. Целана, оказавшего огромное влияние на европейскую литературу, к осмыслению творчества которого обращаются многие интеллектуалы и философы второй половины XX в. Ж. Деррида интерпретирует поэтический опыт П. Целана как опыт языка, относящегося одновременно к самому себе, и к другому, что понимается как взаимоотношение между обыденным опытом и категорией универсального: стихотворение «всегда говорит о самом себе, о своем наисобственнейшем деле или предмете <…> И однако это неотчуждаемое должно говорить о другом и другому» [Деррида

2012: 24–25]. Дж. Агамбен осмысляет творчество П. Целана в аспекте понимания поэтического языка как свидетельства: «Оно является звуком, который происходит из лакуны, не-языком, которым мы говорим сами с собой, когда мы одни, которому отвечает язык, из которого рождается язык. И именно о природе этого не-свидетельствуемого, о его не-языке, нам и следует задуматься» [Агамбен 2012: 38]. Ф. Лаку-Лабарт также определяет поэзию П. Целана как «молчание», «зияние непроизнесенного слова («событие, оставшееся без ответа»)» [Лаку-Лабарт 2015: 30]. Такое понимание поэтического языка как молчания, противостоящего обыденному языку и рождающегося в экзистенциальной пограничной ситуации создания стихотворения, лежит в основе эстетического опыта и языкового эксперимента современной поэзии, и прежде всего неоавангарда, направленного на рефлексию поэтического слова и молчания как формы самоидентификации субъекта.

Оказавшись в парадоксальной ситуации одновременной невозможности говорения и молчания, поэты ищут новые пути проговаривания пост-травматического опыта и самоопределения. Это предопределило специфику трансфера достижений авангардного искусства в культуру второй пол. XX в. с учетом экзистенциального опыта. Обращение к авангардной традиции в разных поэтических практиках связано со стремлением к осмыслению поэтами собственного языкового опыта и субъективного статуса (отсюда многочисленные самообозначения, выраженные в неологической форме «neo-avant-garde», «nuovo sperimentalismo», «transavanguardia», «трансфуризм» и «неоавангард»). При этом кардинальным отличием в эстетических программах раннего авангарда и неоавангарда становится постутопический характер современного искусства, критическое осмысление универсалистских проектов авангарда, направленных на создание нового языка («вселенского», «универсального»), лежащего в основании идеи трансформации действительности, индивида и социума силой слова (ср. с лингво-социальными проектами Ф. Т. Маринетти, В. Хлебникова, Ю. Джоласа).

Основные понятия и определения

Проблема формирования **субъекта**, или процесса **субъективации**, значимая для предшествующих периодов литературы и различных литературных направлений (ср. с типологией лирических субъектов [Корман 1982; Бройтман 2008]), выходит на новый этап теоретико-методологического осмысления в отношении поэзии II пол. XX в.

Сама природа взаимоотношения субъекта и объекта познания восходит к учениям античных философов о самопознании и самоидентификации, об универсальном и индивидуальном. Впервые новое понимание объекта – не как чуждого субъекту элемента, а как части процесса познания – вводится в немецкой классической философии, в работах И. Канта, И. Фихте, Ф. Шеллинга и достигает пика в теории Г. В. Ф. Гегеля (концепция «объективного идеализма», идея Мирового, или абсолютного духа, который содержит в себе и объективное, и субъективное, материализуясь через человеческую деятельность). Идеи Гегеля оказали большое влияние как на современников, так и на последующие философские школы, включая младогегельянцев, Л. Фейербаха, К. Маркса и экзистенциалистов. Проблема субъекта как человеческого существования и переживания опыта бытия в мире лежит в основе экзистенциальной философии. Раскрываясь в «пограничных ситуациях», личностное бытие не может быть познано рационально и только прожито как «бытие к смерти» (термин М. Хайдеггера), как «заступание» в «несобственное бытие к смерти», которое «*высвобождает* себя *для* нее» [Хайдеггер 2003: 299]. Идея «трансформации» субъекта, перехода между существованием, экзистенциальным бытием и со-бытием как признанием за Другим статуса уникального и самоценного субъекта (ср. с понятиями «бытия-в-себе», «бытия-для-себя» и «тела-для-другого» Ж.-П. Сартра [Сартр 2000]) определяют дальнейшее развитие философии и литературного процесса II пол. XX в.

В лингвистике основные принципы субъективности в аспекте антропоцентрического подхода были заложены в работах В. фон Гумбольдта, который рассматривал языковые процессы в связи с развитием общества [Гумбольдт 2000: 77]. Дальнейшее развитие научной мысли было связано с интересом к изучению эволюции человеческого мышления («Мысль и язык» А.А. Потебни), «человека говорящего» (младограмматики), «индивидуального сознания» (И.А. Бодуэн де Куртенэ), реализовавшись впоследствии в гипотезе лингвистической относительности Ф. Боаса, Э. Сепира и Б. Уорфа. Развитие проблемы субъективности прослеживается и в терминологическом аспекте: термин «языковая личность» впервые вводится в работе «Родной язык и формирование духа» (1929) немецкого лингвиста Й. Л. Вайсгербера. На русской почве изучение художественного языка отдельных авторов получает теоретическое осмысление в работах формалистов (В.В. Виноградова, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, В.М. Жирмунского и др.), далее В.П. Григорьев вводит понятие «идиостиль». Среди теоретических положений французского лингвиста Э. Бенвениста важное место занимает теория «субъектив-

ности в языке», которая трактуется как «способность говорящего представлять себя в качестве “субъекта”» [Бенвенист 1974: 293–294]. Утверждая, что «язык устроен таким образом, что позволяет каждому говорящему, когда тот обозначает себя как я, как бы присваивать себе язык целиком», Э. Бенвенист объединяет классы языковых элементов (личные местоимения, указательные местоимения, временные отношения глагола) [Там же: 296]) и вводит понятие «аутореферентности» (*sui-referentiel*), т.е. субъективности, «внутренне присущей самому процессу пользования языком» [Там же: 297]. Развивая идею Э. Бенвениста об автореферентности языкового знака, Ю.С. Степанов выявляет более общее свойство языка, основанное на субъективности и позволяющее определить такую концепцию как «антропоцентрический принцип» [Степанов 1974: 14]. Выработанный Э. Бенвенистом подход, относящийся к области общего лингвистического знания, в поздние годы экстраполируется ученым на область поэтического дискурса, что открылось после публикации долгое время остававшихся неизвестными работ ученого (подробнее см. [Фещенко 2018]). На современном этапе проблема субъекта является одной из самых актуальных для лингвистики, литературоведения и философии [Транслит 2009; Корчагин 2013; Лехциер 2018; Агамбен, Скидан, Пензин, Новиков 2010].

Анализу особенностей формирования субъекта и его самоопределения в языке через экспериментальную работу с формой слова в неоавангардной поэзии и посвящена эта книга. Эвристические принципы построения новых значений в авангарде определили методологию анализа, совмещающую лингвопоэтический аспект с когнитивным и прагматическим, а также, в необходимых случаях, с привлечением философского и семиотического научного аппарата.

Под ***авангардным (поэтическим) дискурсом*** в книге понимается дискурс, целью которого является формирование нового художественного языка посредством нарушения устойчивых конвенциональных языковых связей. Авангардные тексты включают различные семиотические коды («поликодовость»)[1] и транслируются с помощью новых

[1] С учетом поликодовой природы авангардного дискурса, ориентированного на деиерархизацию и преодоление любых границ (между текстом и реальностью, отдельными семиотическими кодами и литературными жанрами), к корпусу текстов авангардного дискурса относят как вербальные, так и невербальные и поликодовые тексты. Мы обращаемся к анализу авангардных художественных текстов или текстов, содержащих вербальный компонент, хотя ряд выявляемых особенностей характерен для авангардного дискурса в целом.

медиа-каналов или интеграции существующих («интермедиальность»). Прагматическая интенция авангардного дискурса связана одновременно с введением адресата в интеракцию и нарушением стандартной коммуникативной рамки. Базовым когнитивным механизмом авангардного художественного дискурса является перефокусирование, которое заключается в расхождении между вербализуемым и ожидаемым фокусом и выдвижением в фокус неконвенциональных языковых элементов. Такой процесс конструирования объекта, предполагающий наличие многочисленных вариантов значений, позволяет говорить об эвристичности и лингвокреативных основаниях авангардного дискурса.

Если понятие **коммуникативной ситуации** в обыденной коммуникации определяется как конкретная ситуация речевого общения двух и более участников, то исследовательская модель **поэтической автокоммуникации** опирается на идею внутренней, или «интраперсональной» коммуникации Р.О. Якобсона [Якобсон 1985: 320], получившую дальнейшее развитие в работах Ю.М. Лотмана, который предложил модель поэтической автокоммуникации как осуществления акта самопознания [Лотман 1992: 77]. Исследование коммуникативного аспекта авангарда предполагает определение и анализ категории **адресации**. В работах Н.Д. Арутюновой ключевыми факторами коммуникации оказываются интенция автора и характеристика адресата [Арутюнова 1981: 358]. Специфика поэтической адресации анализируется в работах И.И. Ковтуновой, обозначившей читателя не как «внешнего», а как «внутритекстового» адресата, формально выраженного в тексте [Ковтунова 2006: 256], и Е.В. Падучевой, отмечавшей установку на синхронность как характеристику адресата-слушателя в поэтическом дискурсе [Падучева 2010: 214].

Когда мы обращаемся к анализу авангардной коммуникативной ситуации, то на первый план выходит **перформативность**[1]. Существуют различные подходы к пониманию перформативности: под перформансом как новой формой искусства понимается организация эстетического события, целью которого является концептуализация определенной идеи, а элементами художественного акта становятся все участники коммуникации (ср. с высказыванием И. Кабакова: «Художник начинает мазать не по холсту, а по зрителю»). Понятие перформативности как свойства речевых актов, сформулированное в работах по лингвопрагматике [Остин 1986; Сёрль 1987], может быть применено для анализа авангардного текста. Перформативные характеристики

[1] О перформативности в поэзии см. также [Тюпа http].

авангардного (поэтического) дискурса представлены *интерпретативной* и *коммуникативной перформативностью*. Под *интерпретативной перформативностью* мы понимаем установку на «воскрешение слова» (одна из ключевых идей В. Б. Шкловского), актуализация его воздействия на восприятие адресата и активизация процесса интерпретации. Под коммуникативной перформативностью понимается ориентация авангарда на диалог с адресатом, однако «коммуникативная эффективность» авангардного диалога (в отличие от обыденного общения), достигается с помощью нарушения коммуникативных норм, деавтоматизации восприятия адресата и активизации его лингвокреативных способностей.

Среди когнитивных операций, формирующих взаимоотношения между языком и действительностью и участвующих в конструировании объекта и в организации коммуникативного процесса, выделяются референция и дейксис. В современной **теории референции** формируется понимание референции как «отнесенности актуализированных (включенных в речь) имен, именных выражений (именных групп) или их эквивалентов к объектам действительности (референтам, денотатам)» [Арутюнова 1990: 411]. При этом важно подчеркнуть дискурсивный характер анализа референции на современном этапе, когда теория референции понимается как теория употребления языка, которая «связана с целевыми установками – и в употреблении конкретных имен, и в смысле всего дискурса» [Демьянков 1997: 165]. Исследуя особенности референции в дискурсе, А.А. Кибрик отмечает, что реализация референциального выбора зависит от множества факторов, включающих мотивированный выбор референциального средства, который не может быть понят в рамках внутритекстового подхода [Кибрик 2003: 48]. Осуществляя референциальный выбор, говорящий может оказать влияние на сознание адресата, причем степень такого влияния варьируется в зависимости от выбранной отправителем референциальной стратегии [Kibrik 2011: 69]. Специфика поэтической референции неоднократно становилась предметом лингвистических исследований. Согласно Э. Бенвенисту поэтическая референция представляет собой, с одной стороны, контекстуальные связи между знаками поэтического текста, формируясь «внутри плана выражения»: «*В поэзии референция* работает *внутри* плана выражения, тогда как *в прозе* она находится *вне* плана выражения, будучи реальностью (внешней или ноэтической) общей для всех нас» (цит. по [Фещенко 2018]). С другой стороны, в отличие от обычной референции, «референт в поэзии располагается не во внешнем мире вещей, а во внутреннем мире поэта»,

что позволяет говорить о его автореферентности [Там же]. Р. О. Якобсон обращается к выявлению специфики поэтического текста, в котором «главенствование поэтической функции над референтивной не уничтожает саму референцию, но делает ее неоднозначной» [Якобсон 1975 http], что обусловливает особенность референции поэтического текста, которая выражается через связь звуковой формы слова и окружающего контекста. Референция понимается Р.О. Якобсоном как набор связей на уровне внутренней синтагматики текста и не включает отношения с объектами реальности или коммуникативные аспекты. Вслед за Р.О. Якобсоном такое понимание референции поэтического текста разрабатывается М. Риффатером, который отмечает, что поэтическая референция – «это не отсылка от менее известной реальности к более понятной, но от одного странно звучащего слова к другому» [Riffaterre 1983: 22]. Семантика поэтического текста «*по оси означивания представляет собой горизонталь*», а референциальная функция осуществляется от одного знака к другому [Ibid: 36]. Развивая отмеченный выше тезис Р.О. Якобсона о том, что «примат поэтической функции над референциальной не уничтожает референцию, но делает ее неоднозначной» и объясняя веденное им понятие «расщепленной референции» [Якобсон 1975], П. Рикёр отмечает, что отказ от «обыденной» референции в поэзии становится основанием для формирования метафорического смысла, но этот отказ включает негативные коннотации [Рикёр 1990: 427]. Феномен коммуникативной и референциальной неопределенности, лежащий в основе художественного текста, влияет как на восприятие адресата, так и на структуру художественного дискурса. В современной отечественной лингвистике проблема поэтической референции обретает все большую актуальность (подробнее см. [Ревзина 1990; Шмелев 2002; Фатеева 2010; Северская 2010].

Референция в авангардном поэтическом дискурсе, как и его организация в целом, имеет специфические и показательные отличия от традиционной художественной, в том числе поэтической, референции, и будет подробно рассмотрена в нашей книге.

Понятие **дейксиса**, введенное в работах К. Бюллера и Э. Бенвениста, определяется как «использование языковых выражений и других знаков, которые могут быть проинтерпретированы лишь при помощи обращения к физическим координатам коммуникативного акта, его участникам, его месту и времени» [Кибрик, Паршин http]. В соответствии с используемыми дейктическими элементами, исследователи выделяют такие виды дейксиса, как первичный (или «дейксис диалога, дейксис нормальной ситуации общения»), вторичный (или «нарра-

тивный» дейксис, который не связан непосредственно с речевой ситуацией), временной и пространственный [Апресян 1995: 276]. Исследование дейксиса в художественном дискурсе проводится в работах [Tsur 2008; Ахапкин 2012; Аванесян, Хенниг 2014: 141–188]. Применительно к анализу живописных текстов вводится понятие «телесного дейксиса» [Bryson 1983; Bal 2013]. Н. Брайсон опирается на противопоставление классической европейской живописи, направленной на «удаление дейктической референции» и фигуры самого художника, и восточной (китайской и японской) живописи, «культивировавшей» дейктические маркеры (удар, штрих и форма кисти, текучесть и непосредственность потока чернил), когда субъектом картины становился не только пейзаж (на примере картины «Буддийское прибежище среди гор и потоков» китайского художника Цзюй Жаня), но и «движения кисти в «реальном времени» и продолжение самого тела художника» [Bryson 1995: 89]. Впервые анализ функционирования «телесного дейксиса» для исследования экспериментальной поэзии осуществляется в работе В.В. Фещенко, который рассматривает «переход от символического (символизм) и иконического (миметизм) способов производства смысла к индексальному (перформативизм)» на примере творчества американского писателя Э. Э. Каммингса [Фещенко 2015б]. Учитывая установку авангардной эстетики на преодоление границ между знаком и объектом, текстом и телом, категория дейксиса, в том числе такая его разновидность, как телесный дейксис, оказывается значимой для анализа неоавангардной поэзии.

В основе авангардной поэтики лежит установка на «**языковой эксперимент»** и языкотворчество, которые реализуются во всех областях авангардной семиотики, включая семантику, синтактику и прагматику. В.В. Фещенко, выявляя статус языка в эстетике авангардного творчества, вводит понятие «языкового эксперимента», основными чертами которого являются «взаимопроницаемость <…> научного и художественного способов постижения реальности и видения мира» [Фещенко 2009: 101]; максимальное сближение в авангардном искусстве «текста жизни» и «текста творчества» [Там же: 105]; автореферентность авангардного творчества и самоорганизация речевого материала в языковом эксперименте [Там же: 107][1].

Установка авангарда на синтез искусств поверх семиотических барьеров (ср. с высказыванием Хлебникова: «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью») реализовалась в **«поликодовой» природе**

[1] О языковом эксперименте в авангардном искусстве см. также [Сахно 2009].

авангардных текстов. В исследованиях, занимающихся вопросами специфики совмещения различных знаковых систем и интегративных способов передачи сообщения в авангардных текстах, используются такие термины, как «межсемиотическая транспозиция», «интермедиальность», «поликодовость» и др. Одним из первых проблему «перевода» информации из одной системы знаков в другую на материале художественного текста поднял Р.О. Якобсон, обозначив такой тип «перевода» как «межсемиотическая транспозиция» [Якобсон 1978]. Для выявления природы текстов, обладающих усложненной системой кодов, или «внутренним полиглотизмом», Ю.М. Лотман вводит такие термины, как «семиотически неоднородный» текст и «столкновение разных типов кодирования» [Лотман 1992: 1, 145–147]. О. А. Ханзен-Лёве использует для описания специфики «медиальной культуры модернизма» и «интермедиальной рефлексии авангарда» термин «интермедиальность»: художественная форма не может существовать изолированно и автономно, но только «во взаимодействии ее материально-физических, концептуально-теоретических, тематико-мотивных <…> структурно-конструктивных аспектов» [Ханзен-Лёве 2016: 15]. Термин «креолизованный текст» обозначает соединение вербальной и невербальной составляющих в тексте [Сорокин, Тарасов 1990]. Опираясь на положение о «межсемиотической транспозиции» Р.О. Якобсона, И.В. Зыкова вводит термин «межсемиотичность» для определения возможности объективации идиомы как вербальными, так и невербальными средствами, а также возможности идиомы иметь одновременно обе формы воплощения [Зыкова 2011]. Это понятие используется также при выявлении установки на идиоматизацию в авангардной литературе и при анализе авангардной идиоматики (подробнее см. [Зыкова, Соколова 2019]). В зарубежной лингвистике для описания передачи сообщения в дискурсе естественного языка посредством двух или более каналов передачи информации используются такие термины, как «мультимодальность» (*multimodality*) [Halliday 1978; Kress, Leeuwen 2001; Кибрик 2010, Ирисханова 2014] и «полимодальность» (*polymodality*). А.А. Кибрик отмечает, что термин «мультимодальный» «опирается на понимание модальности, принятое в психологии, нейрофизиологии и информатике: модальность – это тип внешнего стимула, воспринимаемого одним из чувств человека, в первую очередь зрением и слухом» [Кибрик 2010: 135]. Для обозначения текстов, относящихся к области художественного эксперимента с несколькими коммуникативными ресурсами, используется термин «мультимодальная литература» (*multimodal literature*) [Gibbons 2012; Hallet 2009 и др.]. **Поликодовость** (см. исследова-

ния поликодовости в различных типах дискурса [Чернявская 2009]) характеризует особенность «перевода» между различными семиотическими системами в границах отдельного текста (например, между вербальной, визуальной, аудиальной, кинестетической и др.) и является формой выражения междискурсивности[1] как черты авангардного дискурса.

Особенности эстетики и языка неоавангарда

Прежде чем рассмотреть различные подходы к определению неоавангарда, обратимся к истории самого языкового элемента *нео* в лингвистике, культуре и философии[2]. *Нео* (от греч. *neo-*, образующего *neos* ‘новый, молодой; свежий, неизвестный’) – словообразующий элемент со значением ‘новый, недавний’. *Нео-* как продуктивный формообразующий префикс терминологической лексики активно входит в оборот в конце XIX в., когда различные научные направления используют его для самообозначения или ретроспективно получают определение «со знаком» *нео* в работах теоретиков. Одно из первых употреблений приставки *нео-* для создания термина, позволяющего переосмыслить учения античных философов, происходит уже в конце XVIII в. в работах английского философа-платониста Т. Тэйлора («неоплатонизм»). Далее эта модель оказывается продуктивной в философской терминологии (ср. с термином «неопифагореизм», образованным по той же модели, а также «неопрагматизм» и др.). Другая интенция реализуется при создании таких терминов, как «неокантианство», «неогегельянство», «неопозитивизм», которые создаются самими представителями философских направлений и служат для манифестации новизны собственной концепции по отношению к предыдущим школам или учениям.

В лингвистике в качестве примера ретроспективной номинации можно назвать термин «неограмматическое направление», введенный в работе «Общее языкознание» (1974) В.И. Кодухова для объединения Казанской, Московской и Женевской школ. Как и в философской традиции терминообразования, при самообозначении направлений в лингвистике приставка *нео-* регулярно присоединяется к фамилиям ведущих лингвистов, с именами которых связываются революционные открытия в лингвистике («неогумбольдтианское», «неоферсианское» направления). Наи-

[1] Подробнее о междискурсивности авангарда см. [Соколова 2014].

[2] Подробное исследование проблемы именования авангард см. [Смолянская 2013].

более продуктивным словообразовательный элемент *нео-* стал для образования номинаций стилей, направлений и общих тенденций в искусстве, начиная с рубежа XIX-XX вв. и далее («неоромантизм», «необарокко», «неореализм», «неопластицизм», «нео-дада», «неоавангард» и др.).

Таким образом, приставка *нео-* используется для образования терминов как в стратегии ретроспективного называния, так и самоопределения, акцентируя значение переходности от «старого» к «новому» – «современному» и «своевременному». Амбивалентность, заложенная в семантике этих терминов, связана с их двуфокусностью[1]. В таких неологизмах значение концепции, на которой основываются те или иные взгляды, но которая признается устаревшей, эксплицируется в корне слова (например, *Кант, прагматизм, авангард*), в то время как семантика прорыва к новому выражается в приставке *нео-*. Отмеченная двуфокусность терминов определяет и специфику распределения внимания реципиента при их восприятии: фокус внимания постоянно балансирует между обозначением того, что преодолевается, и неологизмом, выражающим новую концепцию.

Можно выделить различные аспекты реализации термина «**неоавангард**» в современном культурном и литературном пространстве: во-первых, осмысление неоавангарда в аспекте теоретико-эстетической рефлексии общей послевоенной ситуации в культуре[2]; во-вторых, самоопределение ряда художественных направлений; в-третьих, объединение под знаком «неоавангарда» различных авторов, не составляющих общей школы, на основании их осмысления своей преемственности к авангардной традиции и развития формальных установок на языковой эксперимент[3].

Концептуализация неоавангарда в теории искусства

Концепция одного из первых теоретиков неоавангарда, историка искусств Б. Бухло, строится на стремлении объяснить различия между

[1] О языковой и прагматической двуфокусности см. [Ирисханова 2004].

[2] В советском литературоведении термины «неоавангард» и «неоавангдизм» употреблялись в аспекте критики послевоенного европейского искусства как буржуазного [Дымшиц 1972; Зверев 1975].

[3] Ср. с термином «неомодернизм», введенным в работе А.А. Житенёва, который частично описывает рассматриваемые в нашей книге явления, но опирается на модернистскую литературную традицию [Житенёв 2012].

послевоенной американской и европейской неоавангардными культурами. В центре исследования Б. Бухло оказываются вопросы национального различия в искусстве разных культур II пол. XX в. и формирования идентичности в условиях последовательного разрушения субъективности. Несмотря на различие материала, к которому обращается Б. Бухло (живописные, скульптурные и фотографические практики) и который анализируется в настоящей книге (поэтический язык), важно отметить общность базовых категорий анализа: «национальное различие» как поиск поэтического языка в аспекте иноязычия и «формирование идентичности» как структурирования субъекта поэтического дискурса [Бухло 2016: 20–21]. Преодолевая модели искусства-как-текста в философии и критике 1970-х и искусства-как-симулякра 1980-х гг., Х. Фостер предлагает дискурсивную модель современного (нео)авангардного искусства как возвращение к реальности, где акцент переносится на становление особенной темпоральности – авангард возвращается к нам из будущего, перемещаясь с помощью инновационных практик в настоящее [Foster 1996].

Самоопределение неоавангардных направлений в литературе и искусстве

Стремление восстановить связи с историческим авангардом и трансфер эстетических идей и художественного опыта раннего авангарда в искусство XX в., с одной стороны, и противостояние господству неореализма в послевоенном европейском искусстве, с другой, приводит к возникновению авангардных изданий в Европе 1950–60-х гг. (итальянского журнала «Верри», 1956-наст. время; французского журнала «Тель Кель», 1960–1982; американских изданий «Партизан ревью», «Black Mountain Review» и др.). Другими факторами, повлиявшими на переосмысление достижений раннего авангарда и на трансфер ключевых положений авангардной эстетики, стали идеи франкфуртской школы (Т. Адорно, Г. Маркузе, В. Беньямин), связанные с выявлением закономерностей взаимодействия авангардного искусства и политики; а также распространение концепций структуралистской и постструктуралистской философии. Среди новых художественных направлений послевоенного периода можно назвать театр абсурда, французский «новый роман», «Группу 63» в Италии (Л. Анчески, Э. Сангвинети, У. Эко и др.); французскую группу «Тель Кель» (Ф. Соллерс, Р. Барт, Ж. Батай, М. Бланшо и др.); концептуальное искусство (Дж. Кошут, Р. Раушенберг, Б. На-

уман и др.); группу поэтов, связанных с колледжем Блэк Маунтэн, развивавших идеи «проективного стиха» (Ч. Олсон, Д. Левертов, Р. Данкен, Р. Крили), битников (А. Гинзберг, Ч. Берроуз, Дж. Керуак) и группу «Language Poets» (Б. Уоттен, Р. Силлиман, Ч. Бернштейн); «конкретную поэзию» в Германии и Австрии (Э. Яндль, Г. Рюм, Ф. Мон, Х. Хайсенбюттель и др.); в Бразилии (Ф. Пессоа, Д. Пиньятари) и в Великобритании (Я. Г. Финлей, Э. Морган); направление «московского концептуализма» (И. Кабаков, Э. Булатов, Л. Рубинштейн, Д. А. Пригов и др.) и т.д.

Итальянская «Группа 63» была основана в Палермо в 1963 г. во время конвенции молодых интеллектуалов (Л. Анчески, Н. Балестрини, Э. Сангвинети, У. Эко и др.), критически настроенных по отношению к современной им ситуации в итальянской литературе с ее ориентацией на развитие традиционалистской парадигмы. Основным печатным органом направления стал журнал «Иль Верри» (*Il Verri*), на страницах которого нашла выражение эстетическая позиция участников, связанная с осознанием глубинной взаимосвязи между идеологическим (политическим, социальным) и поэтическим дискурсами вплоть до непосредственной корреляции между языковыми и идеологическими изменениями[1]. Впервые термин «неоавангард» (*neo-avant-garde*) употребляет Э. Сангвинети в конце 1950-х гг.; термины «nuove avantguardie», «neoavantguardie», «nuovo sperimentalismo» маркируют поиск обозначения для новой художественной практики, что с 1965 г. выражается в концепции нового авангардного искусства [Szabolcsi 1984: 573]. Дальнейший трансфер авангардных идей в культуру II пол. XX в. в Италии реализуется в работах искусствоведа А.Б. Оливы, который вводит понятие «трансавангард» для обозначения нового художественного направления, объединяющего творчество пяти ведущих итальянских художников (С. Киа, Э. Кукки, Ф. Клементе, Н. де Мариа и М. Паладино) [Oliva 1980]. Основной идеей направления «трансавангард» становится отказ от концептуальных тенденций предыдущих десятилетий и использование экспрессивного потенциала живописи, основанного на универсальных или архаических мотивах[2]. В 1960-х гг. на русской почве возникает поэтическое направление «трансфуризм» (Ры Никонова, С. Сигей, Ник. Аксельрод, Б. Кудряков и Б. Констриктор), в семантике названия которого реализуется концепция культурного трансфера идей раннего авангарда в художественное пространство

[1] Подробнее о сопоставлении концепций раннего авангарда и неоавангарда см. [Barbato 1966; Марцадури 1990: 12–13].

[2] О трансавангарде подробнее см. [Oliva 1982; Ricciardi 2012].

II пол. XX в., (ср. также с названием журнала «Транспонанс»). Концептуализация самого процесса называния как самоопределения поэтов проявляется уже через синонимические ряды терминов, маркирующих их саморефлексию: «трансфуристы», «анархисты-футуристы», «анарфуты», «футуродадаисты», «общество “Будущел”» [Сигей, Никонова 1986: 546].

Неоавангард как развитие эстетики и языкового эксперимента раннего авангарда

В современной культуре авангард II пол. XX в. осмысляется в терминах «третьей волны авангарда», «неоавангарда», или «неофутуризма», когда под общим названием неоавангарда объединяют отдельные поэтические практики, не связанные общими манифестарными или теоретическими заявлениями. В контексте общеавангардных литературных течений II пол. XX в. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий объединяют под названием «неоавангард» творчество отдельных поэтов и поэтических школ, продолжающих достижения футуризма и ОБЭРИУ – «неофутуризм» (В. Соснора, Г. Айги и В. Казаков) и «концептуализм» (О. Григорьев и поэты-«лианозовцы»). В аспекте разграничения примарных и секундарных культур как таких, в которых, соответственно «значение художественного знака совпадает с референтом, к которому он отсылает» и происходит «отождествление социофизического бытия с некоторой совокупностью знаков, наделенных значениями», осмысляет взаимоотношение «исторического авангарда» и «неоавангарда» И.П. Смирнов [Смирнов 2000: 163].

Анализ преемственности и развития авангарда на протяжении всего XX в. осуществляется в работах С.Е. Бирюкова, который выделяет три периода авангардной литературы [Бирюков 2001; Бирюков 2013] и Т.В. Казариной, которая относит к третьей «эпохе» авангарда московский концептуализм [Казарина 2004].

Авангардные группы 1910–1920-х гг. позиционировали себя как отрефлексированное, манифестированное течение, для обэриутов также было характерно художественное объединение как единственный способ противостояния диктату реальности; современный же авангард нельзя определить однозначно. Неоавангардисты уже не стремятся к объединению в литературную школу, поскольку одним из основных эстетико-идеологических принципов в послевоенный период становится отрицание любого диктата как тоталитарного, маргинальная по-

зиция по отношению к официальному искусству и к искусству вообще[1]. Неоавангард представлен в творчестве таких поэтов, как С. Сигей, Ры Никонова, Д. Авалиани, Г. Айги, В. Соснора, В. Казаков, Е. Мнацаканова, И. Булатовский, А. Сен-Сеньков, М. Сухотин, С. Завьялов, Н. Скандиака и др.

Под **неоавангардом** мы понимаем общую тенденцию, характерную для творчества отдельных поэтов второй половины XX в., связанную с развитием и переосмыслением эстетики и языкового эксперимента раннего авангарда. Среди основных черт неоавангардной поэзии можно выделить особое отношение к языку, ориентация на языкотворчество и «возрождение» слова; поиск праязыка и протослова, а также обращенность к другим формам существования или стадиям развития своего языка (например, к диалектам, диглоссии, древнерусскому, праславянскому и т.д.); рефлексию языка и актуализацию метатекста как структурообразующего и рефлексивного формата; авторефлексию субъектом самоопределения в языке; смещение по референциальному вектору, выход за границы текста, балансирование на грани знака и объекта, категорий текстуального и телесного.

Говоря о специфике языковой концепции в неоавангарде, необходимо оговорить значение ***иноязычия***. Среди терминов, употребляемых для обозначения межъязыкового взаимодействия в художественных текстах, используются такие, как «поэтический билингвизм» (вариант – трилингвизм»), впервые введенный П. Зюмтором [Zumthor 1960], см. также [Левинтон 1979; Азарова 2016]; «поэтический мультилингвизм» (реже «полилингвизм»), или «многоязычие» [Forster 1970; Мультилингвизм 2007; Фещенко 2017а]; иноязычные включения и инкрустации как элементы художественного текста. Основные подходы к анализу межъязыкового взаимодействия в поэзии основаны на обращении к биогра-

[1] Показательны в этом смысле дебаты по поводу признания места Г. Айги в литературном процессе, которые происходили не только в литературной критике советского времени, но имеют место и на современном этапе (см. негативно-критические статьи [Колкер 1997; Шульпяков 1997]; статью В. Куприянова, направленную не только против Айги, но и адресованную всем его исследователям [Куприянов 2004]; а также ответ на их нападки в защиту Айги В.И. Новикова [Новиков 1997]. В личной переписке по поводу последней работы В.И. Новиков отмечает «эвристическое значение негативной рецепции» творчества Айги и Сосноры, которые даже в этом продолжают традицию раннего авангарда, вызывая активную реакцию адресата, негативная форма выражения которой связана с непониманием и нежеланием проникнуть в природу поэтического творчества этих авторов (благодарна В.И. Новикову за эту ремарку).

фическому или социальному «языковому статусу» отправителя сообщения (владение несколькими языками, проживание в многоязычной языковой среде), написание текстов автором на двух или более языках.

Обратимся к анализу взаимодействия различных языков в русской поэзии неоавангарда второй половины XX в. как части ключевой для современной поэзии эстетико-лингвистической стратегии строения субъекта. В этом плане релевантным представляется введение термина, более узкого по отношению к существующим понятиям поэтического билингвизма, мультилингвизма и многоязычия. Таким термином, характеризующим природу межъязыкового взаимодействия в современных поэтических языках авторов, ориентированных на развитие языкового эксперимента раннего русского авангарда, является *иноязычие*.

В.Б. Шкловский в манифесте «Искусство как прием», не употребляя эту терминологическую дефиницию, ссылается на Аристотеля и выделяет основное свойство поэтического языка как «чужеземного»: «Поэтический язык по Аристотелю должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский, как основа русского литературного, или же языком повышенным, как язык народных песен, близкий к литературному» [Шкловский 1983: 24]. Поэтический язык, таким образом, определяется как «чужой», «чужеродный» как в семантическом и грамматическом планах, так и в прагматическом (основной признак художественного в том, что «оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия» [Там же]). Различные аспекты «отчуждения» языка, формирования многоязычия в границах одного художественного языка также осмысляются в работах М.М. Бахтина, который не просто фиксирует «сосуществование», но сложный процесс взаимодействия и борьбы друг с другом пяти языковых образований, или идиомов в книге о Ф. Рабле.

Отстраненная позиция автора как иностранца по отношению к собственному художественному языку, который не смешивает языки, но «умаляет» «большой язык», осмысляется Ж. Делёзом на примере языка писателей-билингвов Ф. Кафки и С. Беккета: «Можно сказать, что великий писатель – всегда как чужеземец в языке, на котором он выражается, пусть даже это и его родной язык. В крайнем случае он черпает свои силы из немого безвестного меньшинства, принадлежащего ему одному. Иностранец в своем языке: он не примешивает к нему иной язык, он кроит внутри своего языка язык иностранный, коего прежде не существовало. Заставить язык кричать, запинаться, лепетать, шеп-

тать – в нем самом» [Делёз 2002: 75]. Для достижения действенности языка недостаточно нарушить отдельные грамматические связи на уровне когезии, необходимо «рассогласовать» саму систему языка, подвергнуть его десистематизации, тогда «язык начинает вибрировать, запинаться», «дрожит всеми своими членами»; и в этом «кроется принцип поэтического восприятия языка как такового: как если бы язык вытягивал бесконечно изменчивую абстрактную линию» [Там же: 74].

Впервые понятие «иноязычие» (и «иноязычный акцент») в аспекте особенностей исполнения слова спетого и сказанного, а также соотношения вербального и музыкального кодов в оперном искусстве употребляет А.А. Реформатский: «иноязычие иногда дается сплошным куском, как, например, <…> французский романс графини в “Пиковой даме”»; «иногда же иноязычие бывает вкраплено в виде имен собственных, прозвищ или отдельных слов; таков речитатив графини перед романсом или речитатив и баллада Томского» [Реформатский 2018: 287]. Помимо выделенных А.А. Реформатским перформативного (проблема исполнения) и языкового (различные форматы и объемы включения другого языка) аспектов проявления иноязычия, здесь можно выделить и межсемиотический аспект, связанный со взаимодействием вербального и музыкального кодов, и различных возможностей их корреляции. Об иноязычии в поэзии как «разговоре двух национальных языков» пишет М. Н. Эпштейн, выявляя особую форму такого «разговора» в творчестве Б. Пастернака и О. Мандельштама, где «один из них <языков – *О.С.*>, русский, составляет как бы внешнюю форму поэтической речи, а другой – библейский – форму внутреннюю, “тайный иврит”» [Эпштейн 2016: 55].

Об особой форме «диалога» языков, проявляющегося во взаимоотношениях оригинала и перевода, пишет В. Беньямин, подчеркивая, что «глубинное взаимоотношение языков <…> состоит в том, что языки не чужды друг другу; они априори, вне зависимости от исторического контекста, сродственны в том, что хотят выразить» и «родство языков находит <…> глубокое и ясное подтверждение именно в переводах» [Беньямин 2002: 96].

Именно для иноязычия характерна стратегия *разговора*, или *диалога языков* как межкультурного трансфера, осуществляемого в ситуации одновременного поиска поэтом «чистого языка» и собственного «я». Такой диалог языков и диалог субъекта с языком осуществляется через обращение к другим языкам и культурам и сближение их в зоне контактов – как в языковой синхронии, так и в диахронии. Диалог поэта с языком в аспекте поиска праязыка и протослова является ключевым для

современного авангарда (или неоавангарда) и восходит к языковым экспериментам с «вселенским», «звездным» языком в раннем авангарде.

Наиболее последовательно в начале XX в. поиск «универсального» языка реализовался в поэтике и эстетических программах русского и американского авангарда. Однако сами модели универсального языка различались. Если в творчестве евро-американского авангарда и прежде всего в теоретических работах Ю. Джоласа реализовалась «концепция Вавилона», выраженная в ориентации на множественность языков, их объединение и смешение (ср. с названием автобиографии Ю. Джоласа «Человек из Вавилона» и форматом его многоязычного журнала *transition*), то межъязыковое взаимодействие в текстах русских футуристов представляет собой оживление застывших «тектонических» слоев общего праязыка и установление новых связей с современными славянскими языками. Согласно В. Хлебникову, воссоздание утраченной культурно-исторической целостности человечества возможно только через конструирование заумного языка, являющегося одновременно и праязыком, и «грядущим мировым языком в зародыше» [Хлебников 1986: 268][1].

Таким образом, можно выделить такие ключевые черты иноязычия, как: 1) «остранение» собственного языка, смену фокуса его восприятия: язык дистанцируется по отношению к субъекту, обретая статус иностранного, чужеродного, и одновременно наделяется действенностью, позволяя формировать особую коммуникативную ситуацию диалога субъекта с языком и трансфера поэтического языка в пространство межъязыкового взаимодействия; такой эффект достигается с помощью рассогласования языка как системы, нарушения локальных (когезия) и глобальных (когерентность) языковых связей[2]; 2) обращенность к другим формам существования или стадиям развития своего языка (например, к диалектам, диглоссии, древнерусскому, праславянскому и т.д.); поиск праязыка и протослова как трансфер авангардной идеи поиска «общеславянского» языка, которая по-новому осмысляется в современной поэзии; 3) межсемиотическое функционирование иноязычных элементов, которые являются одновременно формой сочетания разных языковых элементов и способом соединения нескольких семиотических кодов: иноязычный компонент

[1] О сопоставлении концепций «вселенского» языка В. Хлебникова и «универсального» языка Ю. Джоласа подробнее см. [Соколова 2015].

[2] Ср. с определением межъязыкового взаимодействия в поэзии Г. Айги как «трансъязыкового», «транслингвального» письма, предложенным Т. Гланцем [Гланц 2016: 14].

перемещается на семиотическую границу между вербальной и невербальной системами, а семиотический статус иноязычного элемента определяется как вербальный (в случае перевода) или невербальный (в случае неперевода и восприятия его как знака «другого» языка) и обретает статус визуального, аудиального или др. компонента. Обретая черты индексальности, иноязычное слово становится знаком иного языка и культуры и указывает на другой язык в формате диалога языков.

Анализ рефлексии языка в неоавангарде осуществляется нами в аспекте изучения **метатекста** как структурообразующего формата современного поэтического текста. Текстообразующая и референтная функция метатекстовых элементов («метатекстовых нитей», «метаорганизаторов» текста) как таких слов и выражений, которые реферируют к теме высказывания, осмысляется в работе А. Вежбицкой [Вежбицка 1978: 404]. Согласно Р.О. Якобсону, метаязыковая функция заключается в том, что «предметом речи становится <…> код сообщения (текста)» [Якобсон 1975: 202]. О семиотической гетерогенности в аспекте метатекстовой структуры художественного текста пишет Ю.М. Лотман. Анализируя особенности метаописания современной поэзии и развивая подход Р.О. Якобсона, Н.А. Фатеева отмечает, что «на протяжении XX века вопрос о взаимодействии поэтической и метаязыковой функции особо заострился, и метаязыковая составляющая поэтического текста стала выводится авторами на поверхность, становясь собственно текстообразующим принципом их произведений» [Фатеева 2017: 172]. Структурообразующий принцип метатекста также осмысляется как «разновидность структуры “текст в тексте” с иерархической связью текстов, созданных по разным правилам» [Рыбальченко 2004: 202].

В этой книге объединены и переосмыслены работы разных лет с 2007 г. по настоящее время. Все эти годы наше особое внимание было направлено на анализ развития эстетических положений и языкового эксперимента авангарда – в неоавангарде, а также на выявление различных векторов развития концепций авангарда через обращение к поэтическим практикам таких поэтов, как Г. Айги, В. Соснора, С. Завьялов, С. Львовский, Д. Давыдов, А. Сен-Сеньков, Н. Скандиаки и др.

Выделяются три основных вектора трансфера: языковой, эстетический и субъектный. В первой главе рассматриваются стратегии языкового эксперимента в раннем авангарде и в неоавангарде, такие как переключение между различными семиотическими кодами, совмещенными в одном тексте (поликодовость), обращение к другим языкам (ино-

язычие) и культурам (архаическим, восточным). Во второй главе анализируется трансформация онтологического мифа как авангардного проекта, направленного на создание универсального языка и преображение реальности, и основанного на идее о равенстве знака и объекта, текста и реальности. Исследуется специфика структурирования субъекта в неоавангарде в аспекте таких эстетических концепций Г. Айги и В. Сосноры, как преодоление «отчужденной» телесности и невозможности самоопределния в слове; саморефлексия и поиск диалога с Другим посредством метаязыковых структур и метаязыковой рефлексии, реферренциальной неопределнности и дейктического сдвига. В третьей главе выявляются особенности переосмысления авангардных концепций в поэтических практиках современных поэтов. Особенности формирования субъекта анализируются в аспекте балансирования на грани монодической и хоровой субъективности (в творчестве С. Завьялова), в аспекте обращения поэтов к другим языкам, к иным формам существования или стадиям развития своего языка.

С огромной радостью хочу выразить благодарность своим коллегам, без которых хождение по саду расходящихся тернистых троп познания, приведшее к завершению этой книги, не состоялось бы. Я благодарна моим учителям, с которыми делала первые научные шаги и с которыми переживала восторг дальнейшего интеллектуального диалога: Т.Л. Рыбальченко, О.А. Дашевской, Н.М. Азаровой, А.Д. Шмелеву, В.З. Демьянкову и Н.А. Николиной; коллегам, неоценимыми советами и вниманием которых проникнута эта работа: И.В. Зыковой, О.К. Ирисхановой, С.Е. Бирюкову, Ю.Б. Орлицкому, Л.В. Зубовой, О.И. Северской, Н.А. Печниковой, А.М. Мирзаеву и Д.М. Давыдову; моим рецензентам: Н.А. Фатеевой и В.И. Новикову, внимательное чтение, бесценные замечания и пожелания которых помогли мне вывести работу на новый уровень; моим кровным и духовным родителям: В.А. Соколовой и В.В. Соколову, Г.Д. Цыбеновой и А.П. Хузангаю – за веру, вдохновение и поддержку. И отдельно – В.В. Фещенко, вдохнувшему новую жизнь в мои исследования.

глава 1 Поликодовость и иноязычие в поэтическом неоавангарде

1.1. «Беспредметная живопись» К. Малевича и «беспредметная поэзия» Г. Айги

Интерес и глубокое проникновение Геннадия Айги в авангардную эстетику началось достаточно рано, в 14-летнем возрасте, – с открытия молодым поэтом томика В. Маяковского [Робель 2001: 18]. С поступления в Литературный Институт, где он проучился с 1954 по 1959 гг., для Г. Айги начинается период тесного общения с Е. Кропивницким и поэтами Лианозовской группы, ученичества у Б. Пастернака, дружбы с представителями авангарда 1910–1920-х гг. (А. Крученых, Д. Бурлюком и Р.О. Якобсоном), с художниками и композиторами московского авангарда 1960-х гг. (И. Вулохом, В. Яковлевым, А. Зверевым, С. Губайдуллиной, А. Волконским и др.) и, позже, знакомства со знаменитыми европейскими мастерами (П. Целаном, Т. Транстремером, Р. Шаром и др.). Роль авангарда второй половины XX в. виделась Айги в рецепции, переосмыслении и наполнении духовным содержанием наследия футуристов: «Татарские набеги “авангарда” на неизведанные “поэтические земли” даже за один 1913 год были совершены – на сто лет “вперед”. Ставились “вехи” за “вехами”, одно “открытие” в поэтике следовало за другим, – все более дерзостное, все резче закинутое в некую даль – некоего “будущего”. “Вехи” оставались отмеченными на огромной карте Поэтики, а само пространство оставалось “необработанным”, неукрепленным, – оно просто пустовало, во многом пустует – и доныне. / Теперь с этими “землями” имеем дело мы, и труд наш – заведомо неблагодарный. Это – заполнять, – упорно, терпеливо, “бессенсационно”, – территории, пройденные “авангардистами” воинственным маршем, без старо-душевной трудовой заботы об их “земном” состоянии. Заполнять – духовным содержанием (не жить же одними “вехами”, – надо жить – самой землей, плодоносит ли она сегодня или нет)» [Айги 2001: 89].

В творчестве Айги проявляется осознание преемственности между ранним авангардом и авангардом второй половины XX в., а также осмысление особенностей современного авангарда. Если эстетика аван-

гарда понимается как ориентированная на преодоление линейности и лимитированности времени через выход в «некое “будущее”», что обусловлено значимостью для авангарда концепции «длящейся вселенной» и «чистого времени» А. Бергсона как проживаемого времени, формирующего творческую интенцию на движение как таковое, на динамику и процессуальность [Бергсон 1999][1], то неоавангард совмещает установку на преодоление темпоральных границ с особым проживанием и «заполнением» пространства. Осознание такого пространства не как некой удаленной территории, но близкого топоса, являющегося частью проксемики неоавангарда, выражается посредством дейктического маркера «этими “землями”», указывающего на близость объекта к дейктическому центру. Отсутствие пространственно-временных границ между авангардом и неоавангардом позволяет говорить о «подвижности» такого типа пространства, когда границы между объектами варьируются или снимаются[2].

Обращение Айги к раннему авангарду начинается с попыток сохранить и переиздать имеющееся наследие. Поэт первым составил и опубликовал книгу стихов К. Малевича «По лестнице познания» [Малевич 1991] с собственным предисловием «В честь мастера – несколько абзацев» [Айги 2001: 169]; работая научным сотрудником в Музее Маяковского в 1960-х гг., организовывал выставки К. Малевича, П. Филонова, В. Татлина, П. Матюшина, Е. Гуро, Н. Ларионовой, М. Гончарова и М. Шагала. Цикл его неопубликованных статей «Русский поэтический авангард (Предисловие к серии журнальных публикаций)»[3], а также «Судьба подпольной поэзии Георгия Оболдуева» (1979), «Четверо из неизданной антологии» (1988), «О Владимире Маяковском (Ответы на анкету «Литературной газеты»)» (1993) являются одновременно и формами метатекстовой рефлексии авангардного текста начала века, и формами поэтической саморефлексии поэта. Многие тексты Айги яв-

[1] Ср. с концепциями жизни как «длительности», непрерывно развертывающегося процесса, который невозможно понять разумом, поскольку он воспринимает лишь события, ограниченные категорией времени (это характерно для взглядов К. Малевича, В. Хлебникова и А. Туфанова: «Уверенность в преодолении смерти сближает Хлебникова с Бергсоном и Федоровым», – писал Аренс [цит. по Старкина 2007: 85], см. также письма и статьи К. Малевича «Из Витебска в Москву, 21 декабря 1919 года» и А. Туфанова «О жизни поэзии»).

[2] Ср. с тремя типами пространства, по Э. Холлу: фиксированным, полуфиксированным и подвижным [Hall 1966: 103–112].

[3] Несколько статей из этой серии были опубликованы в журнале «В мире книг», но затем серию запретили; см. также: [Айги 2001: 190].

ляются поэтическими посвящениями. Так, в первый цикл русскоязычных стихов Айги «Отмеченная зима» (1961–1962) входят посвящения К. Малевичу, М. Шагалу, Э. Лисицкому, В. Хлебникову и Д. Хармсу. Во многих текстах используются эксплицитные и имплицитные цитаты произведений авангардистов 1910-х гг., например, в хлебниковском тексте как авантексте в цикле «Листки – в ветер праздника» (К столетию Велимира Хлебникова)».

Особенно значимой для творчества Айги стала эстетика и фигура К. Малевича как «классика» авангарда и всей литературы XX в., ему посвящено одно из первых русскоязычных стихотворений «Сад ноябрьский – Малевичу» (1961), а также «Казимир Малевич» (1962), «Утро: Малевич: Немчиновка» (1974) и «Образ – в праздник» (1978). На Айги оказывает влияние как художественное творчество, так и эстетические идеи К. Малевича[1]. Л. Робель пишет о том, что статья К. Малевича «О поэзии» стала для Айги «основополагающей, ибо содержит критику всех предшествующих поэтик, которые, как полагает Малевич, засоряют стих посторонними предметами вместо того, чтобы наполнить его явленным во всей чистоте голосом поэта, свойственным ему ритмом и темпом» [Робель 2003: 42][2]. Размышляя о собственном творческом становлении, Айги отмечал: «Когда я писал стихи, рифмованные и правильным размером, я быстро заметил, что в них часто цитирую кого-то, кто мне нравится. Тогда я с большим трудом – надо было на это решиться – с 60-го перешел на русский язык и тогда же перешел к свободному стиху» [Куллэ 1998: 17].

Теоретическая рецепция и творческое развитие верлибра оказывается основанием художественной системы как К. Малевича, так и Г. Айги, который неоднократно называл себя «последователем Малевича» и «Малевичеанцем», утверждая, что нельзя сегодня заниматься словесным и изобразительным искусством, не пройдя «хлебниковскую» и «К. Малевичеанскую» школу» [Ракуза 1998: 42]. Художественная ре-

[1] О значимости «Черного квадрата» не только для художетсвенного, но и для поэтического авангарда и неоавангарда (на примере Ры Никоновой) пишет И.М. Сахно, определяя «заумь как форму поэтической бепредметности»: «фонетический и графическй эксперимент поэтов-авангардистов стал своеобразным выражением нового живописного платического языка» [Сахно 2009: 99]. Проблема взаимодействия визуального и вербального кодов в аспекте футуристической концепции беспредметности анализируется в работе Н.А. Гурьяновой на примере творчесвого диалога О. Розановой и А. Крученых [Гурьянова 2002].

[2] О влиянии К. Малевича на Г. Айги также см. [Фатеева 2006а; Маурицио 2016; Будниченко 2017].

ализация заявленной позиции находит отражение уже в первом посвященном К. Малевичу стихотворении «Сад ноябрьский – Малевичу» (1961). Субъект Айги формируется через взаимодействие с окружающим пространством (садом), резонируя с ним в едином ритме:

состояние
стучаще-спокойное
действие
словно выдергиванье
из досок гвоздей [Айги 2001: 212].

Айги неоднократно подчеркивал первоочередную значимость ритма для поэтического текста: «Поэзия – мышление ритмом, ритмическое мышление» [Айги 2001: 17], что перекликается с особым, «художественным» восприятием ритма у Малевича, для которого ритм не только определял форму, но и являлся способом расширения значения:

Построение кубистической (картины) кроме цвета и объема
достигается и ритм звукового построения…
…человека установившего порядок нового
мира, или вышедшего из мира хаоса ритм объема
цвета и звука едино… [Малевич 2004: 446].

Сопоставляя тексты К. Малевича «Построение кубистической (картины)…» и Г. Айги «Сад ноябрьский – Малевичу», можно отметить трансфер идеи динамизации формы, связанной с отказом от однозначной фиксации и интерпретации слова, приводящих к его стагнации, из авангарда – в неоавангард. Динамика стихотворения Айги отражает устремленность от внутреннего «состояния» субъекта к центростремительно направленному «действию». При этом Айги уравнивает центростремительное и центробежное, *состояние* и *действие* с помощью *стучаще-спокойного* внутреннего ритма, заложенного в тексте. Л. Робель отмечает, что в этом стихотворении уже проявляются некоторые специфические для Айги особенности поэтики: «В стихотворении смысл передается не только словами, но и их расположением на странице, здесь нет ни заглавных букв, ни размера, ни рифм», «самые банальные предметы, с которыми мы сталкиваемся в обиходе, ставятся в один ряд с личным переживанием» [Робель 2003: 43].

Двухчастная композиция стихотворения, маркированная с помощью парантезы, акцентирует характерное для Айги сопоставление обы-

денной, бытовой реальности, выраженной действием (*выдергиванье / из досок гвоздей*), и онтологической реальности, графически обозначенной скобками и метонимически соединяющей субъекта с окружающим его пространством в образе Сверх-художника, наделенного трансцендентным видением: *вступление ярого-Ока*. Окказионализм *ярое-Око* образован по продуктивной для Айги модели, когда дефис выступает в роли и внутрисловного, и межсловного знака, а слово преодолевает границы отдельной лексемы, становясь одновременно компрессивной словесной конструкцией. Графическая маркировка, использованная для выделения слова «Око» (написание с заглавной буквы), подчеркивает особую значимость видения для поэта: оно сигнализирует приоритет визуального восприятия над всеми остальными видами перцепции. При этом значение слова расширяется до уровня «сверхвидения» как метапозиции, позволяющей совместить внутреннее *состояние* и внешнее *действие*, оказываясь способом синестетического восприятия. Показательно, что супрематическая концепция Малевича также основана на восприятии творческого процесса как «расширения сознания»:

> Разум, первое образование лика человека
> Интуиция – смутное образование второго лика
> нового образования будущего человека. Но предопределяется в глубине времени и начало третье,
> которое завершит собою целое звено мирового строения
> от него ничто не скроется и многомильонные страницы
> мира будут читаться сразу, ни одна деталь не ускользнет
> из будущего черепа сверхмудрости [Малевич 2004: 441].

Такое «расширение сознания» как преодоление разума (*первое образование лика человека*) с помощью интуиции (*образование второго лика нового образования будущего человека*) у Малевича перекликается с разграничением интеллекта, созерцающего инертную материю, и интуиции как способа проникновения в жизненный порыв (фр. *élan vital*), сущностью которого являются свобода и творчество у Бергсона [Бергсон 1999]. В восприятии Айги супрематическая *сверхмудрость* оказывается синонимом «сверхвидения», инструментом достижения которого является *ярое-Око*. В концепции Малевича визионерская «литургия» была неразрывно связана с постижением внутреннего ритма: «Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламеняется ритм <…> В нем начинается литургия» [Малевич 1995: 147].

Проводя параллели между восприятием творчества как теургии К. Малевичем и Г. Айги, К. Дедециус отмечает, что «у Айги мы встречаем тот же, «архаический, медитативный и почти магический звук, что и у Малевича. Оба они по-серьезному, почти по-жречески относятся к своему искусству, понимая его как долг достижения абсолютной формы. Их рефлексы и рефлексии трансцендентны и суть «иконы» некоего состояния сознания, которое является промежуточным знаком, подобно стрелке часов в движении – между секундами. Малевич хотел все заставить «пылать в красках», Айги – «пылать в речи». Живопись Малевича иконографична, поэзия Айги литургична. Основной символ Малевича – квадрат, главный символ Айги – крест» [Цит. по: Ракуза 1998: 43].

Исследуя ранний период творчества К. Малевича, Дж. Боулт выделяет такие ключевые черты, как «моноплановое построение, выразительные цвета, упрощение формы и выстраивание центральной оси» [Bowlt 1976: 102], что перекликается с исканиями раннего Айги, в творчестве которого развивается авангардная установка на совмещение разных кодов: вербального, визуального, аудиального и тактильного. О «поликодовости» текстов как внутренней структуре субъекта Айги пишет В.И. Новиков: «К Геннадию Айги, пожалуй, больше применимо не слово “писатель”, а слова ***художник*** и ***артист*** (таковы были, вспомним, творческие определения Пастернака). Страницу текста Айги всегда ощущал как полотно, придавая большое значение графическому решению стихотворения, а богатейшая пунктуация поэта сродни нотной записи» [Новиков 2001: 13].

Например, стихотворение «Без названия» (1964) построено на совмещении вербального и визуального кодов и интертекстуальном диалоге с Малевичем (красный квадрат в тексте символизирует второй этап супрематизма). С первым текстом перекликается второй текст-комментарий «О чтении в слух стихотворения “Без названия”», в котором поэт добавляет музыкальный код (нотную запись).

Рецепция поэтом творчества Малевича и его влияния на развитие неклассической культурной парадигмы XX в. реализуется в тексте «Казимир Малевич» (1962). Повлиявшие на эстетику авангарда и неоавангарда фундаментальные эксперименты Малевича в области беспредметности и разработка супрематизма, в частности, освобождение живописных и языковых первоэлементов, осуществляется в тексте с помощью отказа от алгоритмизированных и формирования эвристических принципов конструирования новых значений и организации текста.

Эвристический принцип конструирования определяет особенности референции и базовые когнитивные механизмы, лежащие в основе художественного языка Г. Айги. Так, особая организация референци-

альных связей в тексте позволяет выявить значимость для Айги авангардной концепции жизнетворчества как преодоления разрыва между искусством и реальностью, субъектом и объектом. Уже в первых строках несколько номинативных групп отсылают к фигуре самого художника и его ключевого художественного произведения:

где сторож труда только образ Отца
не введено поклонение кругу
и доски простые не требуют лика

Такое «нанизывание» номинаций позволяет сформировать не линейный, а интегративный образ референта (термин М. И. Киосе [Киосе 2015]), включающий такие его элементы, как: социальная роль основателя нового художественного направления (*сторож труда, образ Отца*[1]), эстетическая позиция (*не введено поклонение кругу*), супрематическая концепция, связанная с беспредметностью и отказом от репрезентации и (*и доски просты не требуют лика*[2]).

Средствами формирования образа референта в настоящем тексте оказываются как отсылающие к нему номинативные единицы, так и особенности когнитивной перспективизации[3]. Основной категорией, значимой при построении текста, является масштабирование, позволяющее характеризовать объект с точки зрения отправителя или участника коммуникации (в зависимости от коммуникативного хода) и соз-

[1] В номинации К. Малевича как «Отца» с заглавной буквы выражается как сакральное отношение самого Г. Айги, так и патерналистская роль К. Малевича для учеников Витебского художественного училища и группы «УНОВИС», основанной в 1919 г. и прежде всего для Э. Лисицкого (подробнее см.: [Кацис 2012; Козлов 2016]).

[2] Картины К. Малевича понимаются как иконописные доски, на которых писались сюжеты из Священного Писания и лики святых. Одновременно поверх христианской иконописной традиции проступает поэтическая рефлексия религии и творчества Г. Айги, перенятая им у К. Малевича (ср. метаязыковую рефлексию Г. Айги слова как *иоаннического*). Понимание творчества как «литургии», прорыва к «существенному» и «сущностному» получает развитие в тексте: *а издали – будто бы пение церкви*. Фраза *доски просты и не требуют лика* является примером нетрадиционного введения классического приема экфрасиса как вербального воплощения «Черного квадрата», который сам К. Малевич называл «голой, безрамной иконой моего времени».

[3] Понятие перспективы, или перспективизации (*perspective, perspectivization, perspectivation*) впервые встречается в когнитивных исследованиях [Langacker 1987, 2007; Talmy 2001; MacLaury 1995] и развивается в работе [Ирисханова 2014: 45].

дающее возможность передачи особой оптики, заданной Малевичем и получившей разные перспективы в эстетических системах авангардных авторов. Поставив задачу «освоения» достижений авангарда, Айги стремится передать супрематическое видение Малевича и особенности перспективы других значимых авангардных авторов вербальными (а также графическими и параграфемными) средствами.

Формирование языковыми средствами особой визуальной оптики, предполагающей разработку принципов поликодовости, осуществлялась Айги как в художественных текстах, так и в постоянном теоретическом осмыслении художественных экспериментов: «Картины К. Малевича уже воспринимаются нами как великое “зрелое слово” (благодаря гениальному чутью художника, его авангардная “импрессионистичность” настолько сопряжена с “монументально-общественной” стороной изоискусства, что мы могли бы говорить и об иконописно-русской мощи его творений, – разумеется, в “ином”, но все же – “вечном” уже качестве)» [Айги 2001: 194]. Таким образом, для Айги важно было выявление и развитие заданного ранним авангардом взаимодействия различных кодов и модусов как на макроуровне (на уровне текста и дискурса), так и на микроуровне (на уровне знака).

Категория пространства в тексте становится частью особой оптики его восприятия субъектом, что достигается с помощью механизмов, сопутствующих размыванию точки зрения в построении перспективы, среди которых выделяются механизмы увеличения / уменьшения дистанции (*zooming in / zooming out*), позволяющие отдалить или приблизить объекты в системе координат говорящего [Hill, MacLaury 1995: 280]. Эти механизмы выявляются через употребление специальных лексических единиц (*издали*), дейктических элементов, маркирующих удаленность не только в пространстве, но и во времени (*в те годы*) и пунктуационного выделения объектов, сходного с наведением / отдалением фокуса кинокамеры (*город – страница – железо – поляна – квадрат*). Можно также отметить, что такой пунктир воспроизводит процесс формирования эстетической концепции К. Малевича, временные этапы которого проецируются на пространственное движение художника от предметного мира (*город*) к символическому обозначению творчества – пустотному, но обладающему бесконечным потенциалом (*страница*), от эмпирической реальности (*железо*) через единение с природой – к погружению в бытие (*поляна*[1]) и – к выходу в беспредметность (*квадрат*).

[1] Об образе поля у Г. Айги в связи с его восприятием К. Малевича И. Ракуза пишет как о пересечении конкретного пространства и «мифологического см. на следующей странице см.

Наряду с механизмом увеличения / уменьшения дистанции по отношению к географическому объекту (*город, поле*) в тексте формируется особая траектория сканирования за счет особой референции между прямым называнием референта (*Велимир, Эль, Хармс*) и обозначением ключевого положения его эстетики:

– прост как огонь под золой утешающий Витебск
– под знаком намека был отдан и взят Велимир
– а Эль он как линия он вдалеке для прощанья
– это как будто концовка для Библии: срез – завершение – Хармс

Такая референциальная структура позволяет Айги вывести формулу творчества Малевича, которая становится эстетическим интегралом, объединяющим различные этапы и направления авангарда. Как отмечает Н.А. Фатеева, в этом тексте «словами и линиями, образованными знаками тире, нарисована общая картина авангардного искусства 20 века» [Фатеева 2009: 119].

Первым в фокус попадает Витебск, родина Шагала, а также город, в котором в 1919 г. был учрежден «УНОВИС» К. Малевича, ставший alma mater супрематизма. Можно добавить, что особая перспектива видения субъекта Айги, сформированная в тексте, передает ракурс восприятия города героями известной картины Шагала «Над Витебском» (1914). Концепция незавершенности, недосказанности Хлебникова (ср. «и т.д.» в финальной позиции его текстов) проявляется с помощью двойной референции: прямое обозначение *Велимир* и косвенную *под знаком намека*. Здесь звучит отсылка к «заумным», или «сверхумным», языковым открытиям Велимира, которые, обладая огромным поэтическим потенциалом, не могут быть прочитаны однозначно, поскольку обладают установкой на множественность интерпретации. Фраза *а Эль он как линия он вдалеке для прощанья* отсылает как к версии супрематизма Лисицкого, так и к хлебниковской синестетической теории языка, выраженной в поэме «Слово о *Эль*» (*Эль –путь точки с высоты, / Остановленный широкой / Плоскостью* [Хлебников 1986: 122]). Имя Хармса

на предыдущей странице пространства «белого квадрата», которое озвучено уже в эпиграфе к стихотворению «Казимир Малевич»; объект метафизической тоски; «поля-двойники» – платоновская теория об эйдосах, образ «пра-поля», которое присутствует во всех «поле»-проявлениях. Идея поля связана с поэтико-теоретическим пониманием «существенного» как «освобожденного ничто» [Ракуза 1998: 49]).

в тексте выражается именной группой, обозначающей конец авангарда как «конец света»: *концовка для Библии: срез – завершение – Хармс*, – где *срез* – это основа авангардной поэтики, «сдвиг», а *завершение – Хармс* – апокалиптическое завершение истории авангарда[1].

Особая оптика формируется как за счет когнитивных механизмов увеличения / уменьшения дистанции и референциальной организации текста, так и с помощью графических и композиционных средств. Поликодовая структура текста задается с помощью концептуализации пунктуационных знаков, позволяющих расширить возможности интерпретации текста не только по горизонтали, но и по вертикали. Графика текста влияет и на его композицию. Текст открывается эпиграфом: *...и восходят поля в небо*, с жанровым обозначением: *Из песнопения (вариант)*, и завершается той же фразой, получившей другой графическое оформление: *и – восходят – поля – в небо*, что создает кольцевую композицию, начальный и конечный элементы которой не повторяют друг друга, но развивают общую тему как ее «варианты». В намеченную парадигму Айги вписывает и собственный вариант (*и – восходят – поля – в небо*), в котором тире концептуализируется, становясь маркером и соединения, и разделения, пунктирного движения, обозначающего одновременно стремление к синтезу и к единению:

и – восходят – поля – в небо
от каждого – есть – направление
к каждой – звезде

Образ *поля* здесь перекликается с мотивом круга, который также оформляет кольцевую композицию стихотворения, возникая в первой строфе (*не введено поклонение кругу*) и в последней (*и круг завершился: как с неба увидена / работа чтоб видеть как с неба*). Важно, что наряду с «Черным квадратом» К. Малевич создал также «Черный круг» и «Черный крест». Размышляя по поводу выбора Малевичем геометрической фигуры (квадрат или круг), Айги писал: «Что такое “Черный квадрат”? Я об этом часто думал. Почему он не с круга начал? Ведь Вселенная состоит из кругов – звезды, Солнце, Луна. Бог создал их круглыми. А что человек делал на свете, чтобы жить? Он делал кирпич, он дом стал класть. Это первый элемент человеческого творения... Он как бы говорил: с этого началось. Он возвращает к самой, самой основе» [Айги 2001: 287].

[1] Можно отметить, что именно Хармс читал стихотворение «На смерть Казимира К. Малевича» на гражданской панихиде К. Малевича [Хармс 2000: 313].

Поле и круг являются для Айги символами собственной творческой концепции. По Айги, поэзия должна «“дать” процесс жизни”, а не “запечатлевать” и не “изображать”»; «слово в поэзии – не одежда представлений и образов, не скорлупа мысли, оно равносильно действию, акту. И я в таких случаях, очевидно, стараюсь, чтобы слова-“акты» органично сосуществовали в небольшой “стране” стихотворения, чтобы любое представление очистилось до “просвечивающей”, “общей” сути» [Там же: 22]. Рефлексия Айги собственного творчества выражается в обозначении его как «сущностного реализма». Он понимает творческий процесс как «квазисакральный» и онтологический акт: «“Пишу” для меня равносильно выражению “я есть”, “я еще есть”» [Там же: 24]; «Поэзия должна вскрывать “суть вещей” – по ту сторону какой-либо матерьяльности – а именно посредством “первозданно-высокого языка”, в котором “самовитое слово” футуристов, “слово как таковое”, становится магическим словом-раздражителем, заклинательным “импульсом”» [Ракуза 1998: 42].

Текст «Утро: К. Малевич: Немчиновка» (1974) может быть интерпретирован как метатекстовый диалог с предшествующим более ранним текстом. Первая строфа – это и диалог, и полемика Айги с Малевичем и собственной ранней эстетической концепцией:

«время – распада кругов
и теперь уже что говорить
об основе другой – рукотворной…»

Распада кругов здесь маркирует и *распад* утопизма раннего авангарда, и трансформацию концепции творчества Айги в 1970-е гг., что повлекло и модификацию его поэтической системы[1]. Авангардная картина мира в тексте 1962 г., структурированная, графически и пунктуационно оформленная как ряд тезисов, меняется. На новом этапе творческой эволюции Айги происходит поиск нового художественного языка и структурирование субъекта, что проявляется в создании новых текстовых маркеров саморефлексии субъекта (парантеза, внутренний диалог, обозначенный кавычками), в повышения экспрессивности синтаксиса и активизации слово-фразо-творчества (парцелляция, инкорпорирующие комплексы, образующие «слово-предложение»).

[1] Такие перемены имеют биографическое основание: «Айги вынужден был подать в отставку со своего места в музее Маяковского, где (по указанию сверху) сменилась политика, с чем он не мог примириться…» [Робель 2003: 45].

Трагизм распадающегося мировосприятия субъекта выражается через отсутствие прямых номинаций референта, который обозначается с помощью дейктических элементов (*сам – до-человечески – сам; «где-то-я-там-уходящий»*):

…словно средь веток – на ветках – поблескивает
телом первично-незримым
сам – до-человечески – сам:

а мокрые – смежные с сгустками – «где-то-я-там-уходящий»
ветки в глубинах зари равномерны при вздрогах… [Айги 1992 http]

При этом дейктические элементы задают внутреннее напряжение текста, маркируя два полюса художественной системы: усилительно-выделительному местоимению *сам* (семантика которого акцентируется с помощью повторения) противопоставляется гибридное наименование личного местоимения первого лица я, обозначающего дейктический центр, который, однако, размывается сочетанием с местоимениями неизвестности *где-то* и указательным местоимением *там*, маркирующим дистанцированность объекта. Возникает эффект попеременного наведения и размывания фокуса, когда проявленность фигуры и фона в перспективе видения отправителя смещается. Такая смена фокуса, реализованная средствами категории дейксиса, позволяет выразить межсемиотическую пограничность, несфокусированность самого субъекта. О таком межсемиотическом и протовербальном его состоянии сигнализирует и окказиональная форма *до-человечески*, которая, в соответствии с возможностью двойного прочтения термина «супрематизм» (от лат. *supra-* ‘существование до, прежде чего-либо, нахождение над чем-либо’, и лат. *supremus* как ‘высочайший, предельный, предсмертный’), может быть интерпретирована как прорыв к первоистокам, к «протослову» и как акцентирование пограничности знака и субъекта[1].

Как отмечает Н. А. Фатеева, «такие формообразования выступают как “словоподобия” того, чему нет имени, и, совмещая в себе процесс

[1] Интерпретируя подпись К. Малевича в форме маленького черного квадратика в рамке на ряде полотен, которую он ставил с середины 1910-х гг., Н.В. Злыднева отмечает, что «самоидентификация Малевича становится все более очевидной по мере приближения к концу творчества и к моменту вступления в тот период, когда определение собственного “я” становится центральной задачей» [Злыднева 2008: 120].

номинации и предикации, демонстрируют сам процесс называния в динамике, в становлении. Недаром в таких конструкциях нередко ключевыми элементами оказываются неопределенные, вопросительные, относительные и указательные местоимения» [Фатеева 2008: 174]. Значимость динамики, «текучести, смежности» языковых единиц и элементов образа как «незримого тела <…> создаваемого Богом мира» в этом стихотворении подчеркивается также Р. Грюбелем [Грюбель 2016: 52].

В таком «слово-предложении», структурно соответствующем инкорпорирующим комплексам [Николина 2003: 381] и выражающем размытость дейктического центра и динамизацию положения субъекта и объекта, можно прочесть отсылку к известному стихотворению К. Малевича «Я иду» (1918), ставшему лозунгом-гимном УНОВИСа:

Я иду
У – эл – эль – ул – те – ка
Новый Мой Путь [Малевич 2004: 455]

Это стихотворение взято позднее эпиграфом к работе «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» (1919), написанной Малевичем на даче в Немчиновке (деревенский топос маркирован в названии текста Г. Айги). Работа «О новых системах в искусстве» посвящена проблеме противостояния динамики и статики в искусстве: «Эстетический контроль отвергается как реакционная мера… Временно признать силой, приводящей в действо форму, динамизм» [Малевич 1995: 183]. Согласно Малевичу, «мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, и революция не что иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция» [Там же: 182]. Такая концепция выражается в поиске новых форм посредством поликодового выражения и синестетического восприятия, в стремлении к графической и ритмической передаче нового смысла. Энергия движения воплощается в экспрессивном ритмическом рисунке с учащенным чередованием звуков и повышенной скоростью звучания, в эмансипации минимальных языковых единиц как самостоятельных заумных элементов и в парцелляции: *У – эл – эль – ул – те – ка*.

Динамичная эстетическая концепция Малевича переосмысливается в тексте Г. Айги. Синтаксически парцеллированное слово-предложение *где-то-я-там-уходящий* сближается с лозунгом Малевича. Однако для Айги утопическая концепция раннего авангарда оказывается неприемлема – в его интерпретации экспрессивный динамизм Малевича

переводится из категории внешнего движения во внутреннее пространство: об этом свидетельствуют дейктические показатели неопределенности и удаленности (*где-то, там*), двойственная природа причастия, в котором значение действия представлено как дополнительное, пограничное между динамичностью глагола и «статичностью» прилагательного (*уходящий*).

Вновь в стихотворении, посвященном К. Малевичу, звучит отсылка к тексту В. Хлебникова:

(и опять – велимировы будто – с годами забытые
кони мелькают: родное топтанье
полей: «это-я-исчезая»)

Фраза *велимировы* <…> *кони* является аллюзией к известному стихотворению Хлебникова «Когда умирают кони – дышат…» (1912), которое осмысляется Р. В. Дугановым в аспекте философии Гераклита: «Когда кони – дышат, травы – сохнут, солнца – гаснут, нам открывается, что воздух, вода, огонь, как бы покидающие их и через смерть передаваемые ими друг другу, суть не что иное, как жизненные стихии. И жизнь есть не случайное и не хаотическое, а необходимое и законосообразное взаимопревращение этих стихий» [Дуганов 1990: 8][1]. Айги вводит онтологический аспект восприятия авангардной эстетики и космогонии. Он формирует единый авангардный текст с заложенными в нем линиями преемственности, целостность которого определяется изначальным стремлением к «оживлению» языковых пластов, к преодолению языковой и временно́й энтропии.

Кольцевая композиция характерна и для данного текста: стихотворение обрамляют строфы в кавычках:

«время – распада кругов
и теперь уже что говорить
об основе другой – рукотворной…»
<…>
«грусть – не становится кру́гом: ни солнца ни поля… –

просто – возносится к небу:

грусть – человечьего места
все дальше – все больше: незримость»

[1] См. также о влиянии В. Хлебникова на Г. Айги в статье [Weststeijn 2016].

Распад кругов как символ распавшейся онтологии, авангардной утопии оборачивается выражением трагического мироощущения субъекта. Связь между кругом и полем, обозначенная в предыдущем стихотворении, посвященном Малевичу, распадается в этом тексте. В нем изображается невозможность постижения природы через образы действительности: *грусть – не становится кругом: ни солнца ни поля*. Невозможности как миметического, так и немиметического изображения природы противопоставляется «сущностный реализм» Г. Айги, основанный на «беспредметном» реализме Малевича, когда видение оборачивается «невидением» и «сверхвидением» «сути вещей» (*зренье – вразброд: отовсюду дымящимся / жертвоприношением – глаз!; все дальше – все больше: незримость*).

К. Малевич отождествлял беспредметность абстрактной живописи и заумь футуристов, он интерпретировал «слово как таковое» в качестве «беспредметного слова»: «Вместе с живописью двинулось и слово, преодолев свой прежний мир предметных представлений. Это значит, что и слово освободилось от старых представлений о рассудке и смысле и стало действительностью. Слово тоже становится беспредметным, становится освобожденным “ничто”»; «Самыми высшими считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни размером не постигаемы. Говор поэта – ритм и темп – делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела» [Малевич 1995: 149]. Под беспредметностью в поэтике футуристы понимали «исключение всякой “тенденциозности” из автономного искусства слова – точно так же как абстрактные художники требовали исключения “литературной фабулы” из картин» [Ханзен-Лёве 2001: 94]. Если понимать под беспредметностью освобождение, «очищение» слова», прорыв к «сути вещей» сквозь материальные культурные напластования, то можно определить поэзию Айги как «беспредметную».

Последнее, посвященное К. Малевичу стихотворение, «Образ – в праздник. В день 100-летия со дня рождения К.С. Малевича» (1978), написано в «белой» цветовой гамме, характерной для третьего периода супрематизма Малевича:

со знанием белого
вдали человек
по белому снегу
будто с невидимым знамением

В брошюре-альбоме «Супрематизм. 34 рисунка» (1920) Малевич сопоставляет три периода развития супрематизма в соответствии с тремя квадратами – черным, красным и белым – как черный, цветной и белый: «Супрематические три квадрата есть установление мировоззрений и миростроений. Белый квадрат <…> является толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве “всечеловека” <…> он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие <…> В чисто цветовом движении – три квадрата еще указывают на указание цвета, где в белом он исчезает. О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого» [Малевич 1995: 189]. О кардинальном семантическом сдвиге и разрыве с предшествующей традицией в связи с маркированием *белого* как «чистого концепта, свободного от традиционных коннотаций» (картина К. Малевича «Белое на белом», 1918), пишет Н.В. Злыднева: «Концептуализация белого у Малевича актуализирует архаические смыслы семантики белого посредством отождествления в белом знака и денотата (цветового пигмента) и тем самым минует традиционную цепь символических ассоциаций» [Злыднева 2008: 171].

Стремясь освободить искусство от внехудожественных элементов, Малевич достигает предельной точки в своем белом «периоде», он фактически «освобождает» его и от собственно художественных элементов, выходя «за нуль» формы и цвета – в иное художественно-эстетическое измерение. Концепция «конца живописи» получила развитие на выставке «Казимир Малевич, его путь от импрессионизма к супрематизму» (декабрь 1919 – январь 1920 гг.) в форме завершающих экспозицию пустых холстов, маркирующих полный отказ от репрезентации (ср. с «Поэмой конца» В. Гнедова и экспериментами художников-концептуалистов во второй половине XX в.).

О значимости пустоты для Г. Айги, восприятие которой как значимой категории его художественной системы произошло под влиянием Малевича и выразилось в особой форме «вакуумных текстов», в которых пустота воспринимается как «визуализация духовного пространства бытия» и носит «порождающий характер», пишет И.С. Скоропанова [Скоропанова 2010]. В поэтике Айги освобождение от «оков языка и цвета» реализуется с помощью определений, отражающих эмоциональное состояние: *…настороженно спит – преследуемый человек… Прозрачное, просвечивающее лицо. И сквозь эту перегородку как бы смотрит – душа*. Максимальное освобождение знака и языка от формы

становится высшей формой творчества и выражается абстрактным существительным:

о
Прозрачность! однажды
Войди и Расширься

стихотворением [Айги 2001: 74]

Обращаясь к особенностям «цветописи» в творчестве К. Малевича и Г. Айги, можно отметить, что *белый* в тексте Айги выражается субстантивированным прилагательным без использования металексемы *цвет,* реализуя идею компрессии формы и содержания и характеризуя эстетическую установку авангарда. Айги моделирует новый цветовой спектр, в котором *белый* переходит в *невидимый,* становясь символом как «беспредметной живописи» Малевича, так и «беспредметной поэзии» Айги. «Нуль» формы, цвета и звука в супрематизме Малевича (ср. с его известным стихотворением: *Цель музыки / молчание*) соответствует концепции тишины и молчания Айги.

Универсальная ахроматическая оппозиция «светлого/темного» перерастает в палитре Айги в бинарное взаимодействие «белого/черного»: *средь* ***белых*** *фигур наблюденье такое живое и полное: словно всю жизнь мою видит единая – с* ***темных*** *деревьев душа* [Айги 2001: 46]. Такой цветовой диапазон является формой преломления супрематической теории, когда выход за колористические границы дает искусству возможность обрести онтологический масштаб: *Само же выявление* ***белого*** *не есть основа / чисто красочная… а является выражением большим, служит / показателем моего преобразования во* ***времени****…* [Малевич 1995: 451].

Восприятие цвета у Малевича неразрывно связано с ритмом, звуком, скоростью, временем и пространством, что воплощается и в поэтике Айги: термины цвета включаются в семантическое поле онтологических и экзистенциальных понятий *жизнь, время*: *…декабрьская* ***тьма****. Жизнь – выдерживание этой* ***тьмы****…; Сон… печет кое-что и для слуха, названного «поэтическим»… запоминаемые кровью – звуко-сгустки из* ***тьмы****, – располагая их – меж пустотами-паузами – как* ***тени-вехи*** *– небумажных пространств!..* ***свето-сгустки****, просвечивающие… ликами – еще незнакомыми…* [Айги 2001: 49, 23].

Таким образом, можно отметить выражаемую на уровне эстетической рефлексии и языкового эксперимента рецепцию раннего аван-

гарда в творчестве Г. Айги. При этом трансфер ключевых эстетических положений раннего авангарда, и прежде всего особенно значимых для Айги идей Малевича (сближение разных знаковых систем; отказ от формы, цвета и репрезентации как таковой; супрематизм и беспредметность и др.), осуществляется посредством формирования особой перспективы в текстах Айги, обусловленной возможностью передачи визуального кода вербальными средствами. Помимо непосредственного обозначения элементов визуального кода (цветопись, колористическая металексика), значимыми в текстах Айги становятся категории дейксиса и референции, позволяющие выразить размытость точки зрения, неопределенность дейктического центра и сформировать особую перспективу передачи культурной информации от раннего авангарда к неоавангарду.

1.2. Поиск нового слова в авангарде: от «заумного» слова А. Крученых к «иоанническому» слову Г. Айги

Среди основных особенностей эстетической программы неоавангарда II половины XX в. можно выделить рецепцию языкового эксперимента раннего авангарда и развитие его достижений через дополнение приоритета формы над содержанием стремлением к реконструкции утраченного значения слова и наполнением его новым «сущностным» смыслом (термин Г. Айги). Обращаясь к анализу рефлексии языкового эксперимента авангарда в неоавангарде, можно отметить, что трансфер основных принципов революции языка осуществлялся в характерном для авангардного дискурса формате сочетания теоретических установок с их непосредственной практической реализацией в тексте. Если в раннем авангарде такая установка на преодоление границ между теорией и практикой реализовывалась прежде всего в радикальной трансформации жанра манифеста (ср. осмысление манифеста итальянского и русского футуризма как ключевого жанра авангарда [Somigli 2003]), то в неоавангарде авангардная установка на манифестацию реализуется в развитии традиции издания книг как формы эстетико-поэтической рефлексии художественного дискурса.

А. Крученых, родоначальник заумного подхода к работе со словом, оказал большое влияние на поэзию II половины XX в. и, в частности, на творчество Г. Айги. Одним из первых анализируя достижения русского авангарда в цикле эссе 1980-х гг., Айги называет Крученых «замечательным литературным теоретиком и лингвистом», который «вместе

с Хлебниковым взбудоражил языкознание своего времени» [Айги 2001: 208], отдельно подчеркивая особую значимость таких, самостоятельно разработанных великим «заумником» концепций, как «учение о *фактуре слова*», принцип «*сдвигологии*» и детальную разработку теории «поэтической зауми», «заумного» языка и «заумного» слова. Помимо теоретического осмысления эстетической программы Крученых, Айги осуществляет и ее поэтическую рецепцию в посвященном Крученых стихотворении «Бывшее и утопическое (в связи с Крученых): 1913 – 1980» (1980). Можно отметить особую композиционную организацию текста: постановка «внутренней» даты после первых двух строк (*1913*) обозначает его хронологическое деление на две части (сам текст подписан 1980 годом)[1], в то время как композиционно он имеет трехчастную структуру, выделенную графически и маркированную цифрами:

1
Первое и единственное
р а с щ е п л е н и е С л о в а.
1913.
Следствие – единственное произведение:
«дыр бул щыл».
Ф а к т р а з р у ш е н и я.
Сияние
п о д в и г а.

2
Вариации действия.
Расщепление – видимость.
С и я н и е С у щ н о с т и – за Б е с с л о в е с и е м.
Призраки эйдоса.

3
Слово – И о а н н и ч е с к о е.
Действие – по Образцу:
Всюду-точка-молитва (движеньем-стояньем),
говорение – таяньем:
(Силою Миротворящей –
во Многом-Едином),

[1] О концептуализации дат в поэтических и философских текстах см. [Азарова 2010: 178].

пауза – полнота благодарности,
(долгое – без качества долгого), –
С в е т.
1980 [Айги 2001: 236]

Выделение первых двух строк с помощью их особой датировки связано с особым значением 1913 года – знакового как для авангарда, так и для А. Крученых: в январе этого года выходит сборник «Помада», в котором публикуется стихотворение «дыр бул щыл» (написанное чуть раньше, в декабре 1912 г.), которое, согласно Крученых, знаменует возникновение заумного языка как новой языковой и поэтической формы, а 19 апреля он совместно с Н. Кульбиным выпускает «Декларацию слова, как такового», ставшую одним из первых манифестов кубофутуризма, где вводит понятие «заумного языка». В стихотворении Айги последовательность событий меняется местами, что связано с авангардной установкой на преодоление линейности временных границ и барьеров между эстетическими исканиями и их поэтической реализацией: *Следствие – единственное произведение: / «дыр бул щыл»* в тексте Айги возникает уже после манифестарного *Первое и единственное / р а с щ е п л е н и е С л о в а.*

Как отмечалась выше, особый статус двух первых строк, маркированных внутритекстовой датировкой (*1913*), обозначает особое положение начальных строк как текста-в-тексте, или «пратекста» Крученых, лежащего в основе дальнейшей эстетической рефлексии Айги, метаязыковой статус которой подчеркивается графическим выделением ключевого объекта рецепции: *р а с щ е п л е н и е С л о в* а. Первые строки являются своеобразной квинтэссенцией концепции Крученых, изложенной в «Декларации слова, как такового», основное внимание в которой уделяется поиску нового языка и нового слова: «1) Новая словесная форма дает новое содержание, а не наоборот; 6) Давая н о в ы е с л о в а, я приношу новое содержание, где в с е стало скользить» [Русский футуризм 2000: 71].

Отдельная датировка двух первых строк выделяет *р а с щ е п л е н и е С л о в а* как событие, обозначающее рождение нового слова как сакрального слова-Логоса (ср. с обратной перспективой иконописи, используемой в разработке супрематической теории и с пониманием «Черного квадрата» К. Малевича как авангардной «иконы») и начало отсчета новой эстетической системы. Можно отметить особый статус «дыр бул щыл» А. Крученых не только как первоначального образца «заумного» языка, но и как авангардного манифеста, провозглашаю-

щего поиск нового языка и слова и одновременно декларирующего его реализацию в форме нового гибридного жанра футуристического манифеста-поэтического текста. Первопроходцем в области радикальной трансформации жанра манифеста стал Ф. Т. Маринетти, опубликовавший первый «Футуристический манифест» в 1909 г. В отличие от символистов и романтиков, в манифестах которых теоретические постулаты и языковая практика четко разграничивались, Ф. Т. Маринетти ориентировался на сближение эстетических положений и языкового эксперимента и на слияние различных дискурсов (художественного, политического, революционного и др.). Если примером такого совмещения поэтической практики и манифестарной декларации в итальянском футуризме становится «Zang Tumb Tuuum» [Puchner 2006: 91], обозначивший рождение нового поэтического языка итальянского футуризма «parole in liberta», то для русского футуризма такими текстами-манифестами становятся «бобэоби пелись губы» В. Хлебникова и «дыр бул щыл» А. Крученых. Авангардный поэтический текст может быть обозначен как гибридный текст-манифест, поскольку он реализует статус текста-в-действии и предопределяет специфику поэтики манифестов, которые сближаются с художественными, и прежде всего с поэтическими текстами. Таким образом, эксперимент со словом, представляющий собой способ реализации нового искусства, не только постулируется в поэтическом тексте-манифесте как эстетический проект, но и получает воплощение в художественной форме. В этом плане можно говорить о преемственности Айги в отношении не только концепции поиска нового слова, но и его презентации в формате авангардного гибридного жанра – поэтического текста-манифеста, которым и является посвященный Крученых текст.

В эссе «Русский поэтический авангард» (1989) Г. Айги анализирует словообразовательный потенциал заумного текста «дыр бул щыл», ставшего знаком языковой революции авангарда и триггером для дальнейших поисков нового поэтического языка и слова на протяжении XX–XXI вв. Обращаясь к выявлению особенностей «заумных вещей» Крученых, особое внимание Айги уделяет «*музыкальной организованности* этих маленьких <…> шедевров – абстрактного звучания»; «*чистая, автономная заумь* – “открытие” Крученых» [Айги 2001: 197]. Дж. Янечек, выделивший такие виды зауми у Крученых, как «фонетическая», «морфологическая» и «синтаксическая заумь», отмечал, что «фонетическая заумь» представляет такое «расположение букв, комбинация которых не образует узнаваемые морфемы» [Janececk 1996: 15] и подчеркивал музыкальность зауми Крученых, стихи которого

представляли собой «свободное следование путем абстрактной музыки» [Там же: 74].

Сочетание установок на языковой и семиотический эксперимент, «словоновшество», «корневое словотворчество» и открытие множества «языковых плоскостей» в эстетико-поэтической программе Крученых [Айги 2001: 197] приводит к формированию особой перформативности языкового эксперимента Крученых, стимулирующего не только интерпретативную деятельность адресата-современника, но и дальнейшие поиски нового художественного языка.

Трехчастная структура стихотворения «Бывшее и утопическое…» соответствует трем периодам развития авангарда (авангард 1910-х гг., ОБЭРИУ 1920–30-х гг. и неоавангард 1950–2000-х гг.), которые осмысляются Айги сквозь призму поиска нового слова: от зауми раннего авангарда и «бессловесия» обэриутов – к «*иоаннническому слову*» в неоавангарде. Можно отметить прямую референцию первой части текста к эстетической программе «классического» авангарда, что обозначается датой 1913. *Факт разрушения* – это и констатация деформации слова, знака и окружающей реальности, и обращение к ключевому для теории Крученых понятию «фактуры», которое он первым употребил в отношении поэтического текста, выделяя звуковую, слоговую, ритмическую и другие виды фактуры[1]. Айги сопоставляет экспериментальную работу Крученых в области «фактуры» слова с художественными открытиями супрематизма. Сравнивая эстетические разработки Крученых с идеями Малевича, Айги отмечает, что «Крученых преодолевает барьер предметности. Для зрительного восприятия это происходит следующим образом: «Мы, – пишет Казимир Малевич в письме к М. Матюшину в 1916 году, – вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения <…> Следовательно, мы приходим к 3-му положению, т.е. распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму» [Айги 2001: 208]. В первой части подводится итог периода «раннего» авангарда, выраженный как утверждение основополагающей значимости футуристических открытий для всего литературного процесса XX века: *Сияние / п о д в и г а*[2].

[1] Подробнее о понятии фактуры в авангарде см. [Сахно 1999; Ханзен-Лёве 2016; Ичин 2016].

[2] Ср. с рефлексией футуристов идеи подвига и подвижничества. Например, в стихотворение «Алеше Крученых» (1920) Хлебникова: *Помнишь, мы вместе / Грызли, как мыши. / Непрозрачное время? / Сим победиши* см. на следующей странице

Также в тексте рефлексируется ритмико-фонетический принцип словообразования, характерный для «фоно-зауми», или «звучизма», Крученых*: говорение – таяньем; пауза – полнота благодарности, / (долгое – без качества долгого)*. В интервью Айги так говорил о своем отношении к Крученых и о роли звучания текста: «С Алексеем Елисеевичем Крученых мы дружили. Он ко мне в последний годы обращался на “ты”. Я очень ценил его пристрастие к чтению своих стихов и записывал в течение десяти лет его на магнитофон. Кстати, чтение с эстрады для футуристов: Маяковского, Каменского, Крученых – это особый вид искусства. Вот кино появилось – новое искусство <…> Я считаю, что чтение – такое же новое искусство <…> Это было разработанное искусство обращения к публике» [Айги 2001: 280]. Сам Крученых писал, что «фонетическая сторона заумного слова отнюдь не является простым звукоподражанием <…>, но самостоятельным, всегда необычным, звукосочетанием <…> Задача заумного языка – всегда давать необычный для данного языка новый звуковой ряд, тем освежая слово и горло, а также воспринимающие и воспроизводящие звук органы слуха и речи» [Крученых 2006: 303][1].

Отсылка к следующему периоду авангарда осуществляется посредством рефлексии языковых экспериментов обэриутов как дальнейшего этапа разработки открытий раннего авангарда (*Вариации действия*) и декларирования новой поэтики алогизма и абсурда (*Расщепление – видимость*). В творчестве обэриутов, ориентированном на сопротивление социальной и языковой энтропии, трагизм мировосприятия и поэтического самовыражения достигает предела, что выражается посредством «расщепления» слова. Именно это, по мнению Айги, позволяет обэриутам осуществить прорыв в над-языковое пространство, аннигиляция слова в котором означает преодоление пространственно-временных границ и осуществление референции к «реальности» как сверх-реальности: *Сияние Сущности – за Бессловесием*. «Беспредметная» поэзия выходит за границы художественного и эстетического – в пространство *Бессловесия*, написание этого слова с за-

см. на предыдущей странице [Хлебников1986: 126] включена старославянская версия (неточный перевод, букв. «С этим знамением победишь») латинского высказывания римского императора Константина I Великого *Hoc signo vinces*, произнесенного им перед победоносной битвой в момент явления в небе креста, что маркирует вневременность футуристических подвигов в области языковых реформ.

[1] О фоносемантических приемах в экспериментальной литературе см. [Импости 2000; Векшин 2006].

главной буквы связано с его концептуализацией как формы индексального выражения высшего «невыразимого» смысла.

В третьей части возникают отсылки к новому этапу развития авангарда, последовательной реализацией которого становится творчество самого Г. Айги, в частности его поиск нового *Слова – И о а н н и ч е с к о г о*. Айги обозначает следующий период авангардной работы со словом, на котором языковой эксперимент совмещается с метаязыковой рефлексией слова и, после разрыва непосредственных референтных и денотативных связей, поиском нового способа его означивания. В «Речи при вручении Международной Македонской премии» Айги определил «Творящее Слово» как «“Иоаннческое”, метафорически сославшись на определение Перво-Слова Апостолом» [Айги 2001: 146]; «Наконец, подумать о достоинстве поэтического Слова… А оно – иоаннческое (определение Слова апостолом продолжает быть действенным: “вот сейчас”, ежесекундно)» [Там же: 130]. О духовности Айги в аспекте теолингвистики пишет В.И. Постовалова: «В восприятии Айги духовное слово – благословение – пронизано светом и предстает как свечение» [Постовалова 2016: 102].

Референция к раннему авангарду в заключительной части и на современном этапе развития авангарда, осуществляется также через обозначение *Миротворящей (Силы).* Это слово образовано от того же корня, что и окказионализм Крученых-Хлебникова *мирсконца*, маркировавший нарушение линейной последовательности развития времени как ключевой принцип авангардной эстетики и обозначивший неразрывную связь фонетической и графической репрезентации слова, языковой абстрактности и поэтической беспредметности, реализованной в формате заумного поэтического сборника Крученых и Хлебникова («Мирсконца», 1912). Как отмечает Н. Перлофф, в сборнике «Мирсконца», иллюстрированном Н. Гончаровой, живопись балансирует на грани между «фигуративной и нефигуративной образностью, а поэзия – между заумной, лирической и метрической» [Perloff 2016: 88].

Таким образом, в тексте Айги осуществляется рефлексия поиска нового слова в авангарде, который лег в основу языковой революции футуристов: «расщепленное» в 1910-е гг., слово достигает своей *Сущности* как *Бессловесия* в 1920–30-е гг. и обретает новый *Иоаннический* статус на новом витке – в неоавангардной поэтике «одухотворения» и «освоения» необжитых земель, открытых футуристами. Осмысление собственной теории «иоаннического» слова проявляется в тексте Айги посредством метаязыковой рефлексии зауми Крученых и наполнения новым содержанием языковых экспериментов раннего авангарда. При

этом трансфер авангардной концепции поиска нового слова и языка в эстетику неоавангарда осуществляется как на уровне поэтической рецепции и эстетической рефлексии, так и в аспекте жанровой преемственности и развития традиции авангардного жанра манифеста-поэтического текста.

1.3. Авангардная партитура поэтического текста Г. Айги

В культурологии XX века закрепилось понятие «музыкальность» – «эффект частичного сходства литературного произведения с музыкой; возникает в результате того, что некоторые общие для литературы и музыки приемы и структурные принципы в определенных культурно-эстетических ситуациях воспринимаются как музыкальные по преимуществу» [Литературная энциклопедия 2001: 595]. Но в истории искусства обнаруживается более широкий и глубокий диапазон истолкования связи и различия музыки и словесного искусства. Платон писал о триединстве «слова, гармонии и ритма» в античном «мелосе» [Платон 1998: 402]; в поэзии средневековья, исходя из идеи универсальной гармонии, видели общность словесности и музыки. Позднее идея синкретизма сменяется «отношением аналогии; разделившись, музыка и слово тут же устремились друг к другу, наталкиваясь, однако, на раз и навсегда возникшую «недоступную черту» [Махов 2005: 11]. Романтики воспринимали музыку как универсальный язык природы и искусства, и музыкальность обретала значение эстетического качества, гармонии. Идея музыкальности как стихийной основы всякого художественного творчества возвращается в философии и практике символизма, в установке на «словесно невыразимое, несказанное» [Мережковский 1991: 258], в выражении «духа музыки», пронизывающего бытие. В. Соловьев сближал музыку и лирическую поэзию: «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинной сущностью вещей и с нездешним миром, прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)» [Соловьев 1990: 399]. По гипотезе А. Белого, музыка «обнимает собою всевозможные комбинации действительности», «накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного» как искусство, стоящее «во главе их»; в перспективе «не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?» [Белый 2017: 84]. Актуальной становится идея А. Шо-

пенгауэра о том, что «разгадка внутренней сущности» музыки и «характера ее воспроизведения мира» состоит в том, что музыка «никогда не может быть представлением», копией «оригинала, который сам непосредственно никогда не может быть представлен»: «Музыка <…> есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же – о существе» [Шопенгауэр 1992: Т. 1, 375]. Ф. Ницше дифференцирует эстетическое и этическое в понимании музыки: «Строже различать понятие сущности и явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей: как таковая она должна быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу, но музыка является – как воля» [Ницше 1996: 78].

В связи с установкой на синтез искусств, музыкальный код активно используется футуристами. Тексты В. Хлебникова (рассказ «Песнь Мирязя», поэма «Настоящее») организованы по полифоническим симфоническим принципам. Элементы музыкального кода вводят Божидар («Пляска воинов», «Солнцевой хоровод»), И. Зданевич («лидантЮ фАрам», пьеса «Остраф Пасхи»), А. Чичерин (эпическая поэма «Степь», пьесы из цикла «ЧИТЫрі КНСТРУЭмы») и Д. Хармс (кантата для четырех голосов «Спасение»). А. Туфанов в работе «К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем» (1924) писал о том, что поэтов следует именовать «композиторами фонической музыки»[1].

Необходимо подчеркнуть, что синестетический поиск раннего и современного авангарда имеет ряд отличий. Так, определяя творчество Е. Мнацакановой как «словомузыку», С.Е. Бирюков проводит параллели между авангардом начала и конца века: «Перед нами – прямое продолжение и развитие на новом этапе принципов авангардного письма. Это переразложение слова, словослияние, анаграмматизм. Но если, скажем, у Алексея Крученых такого рода техника вела к созданию “шероховатых”, принципиально антимузыкальных текстов, то в данном случае перед нами явные музыкальные структуры» [Бирюков 2005 http].

Ярким примером включения музыкального кода в текст Сосноры является стихотворение «Дистих» (1999), в котором две части текста строятся по принципу прямого и обратного развития музыкальной темы – музыкальной инверсии (или «ракоходной инверсии» в терми-

[1] Подробнее о музыкальности в русской поэзии XX-XXI вв. см.: [Гервер 2001; Фещенко 2013; Транслит. 2017. № 20 (специальный выпуск «Музыка революции»)].

нологии А. Шёнберга). Такие модификации музыкальной композиции, характерные уже для музыки Нового времени (И. Бах, В. А. Моцарт и др.), получили развитие в принципе серийности и «технике контрапункта» А. Шёнберга[1].

Эффект музыкальной инверсии в тексте создается за счет инверсии на всех языковых уровнях (синтаксическом, грамматическом, словообразовательном и фоносемантическом): *Ты занавеска радужная, до ног* (первая строка первого текста) и *ты, занавеска радостная до ног* (последняя строка второго) и далее (ср. первое четверостишие первой части и последней – второй):

Ты занавеска радужная, до ног,
с тимпанами, и зал, и угль,
из юности, а я гунн,
свод музыки, а я глух <…>

<…> Свет музыки, а я глух,
ты с юностью, а я гунн
с тимпанами, где соль и угль!
ты, занавеска радостная до ног.
[Соснора 2006: 758–759].

Полифонический прием преобразования музыкальной темы, проецируясь на поэтический текст, задает множественность векторов движения текста: по горизонтали – как развитие мелодии и по вертикали – как созвучие на уровне структуры; в прямом движении (лат. *motus rectus*) и в в обратном движении (лат. *motus contrarius*). При таком постоянном изменении и модификации языковых элементов стиха, который развивается по принципу музыкальной «серии», в тексте сохраняется внутренняя целостность. Обе части текста скрепляются т.н. «осью вращения», которая задается с помощью фонетического сближения (паронимической аттракции) слов в поэтическом контексте (*радужная / радостная; свод / свет*). Такое сходство обращенного и прямого движения позволяет преодолеть линейность развития времени, сформировать особую темпоральность, которая проявляется посредством специальных способов языковой фиксации пространственно-временного континуума и отражает рефлексию времени субъектом как времени как полифонической структуры, движения и противодвижения, развития

[1] Преобразования музыкальной композиции: «инверсия» – звуки серии движутся по одним и тем же интервалам, но в противоположном направлении (движение вверх меняется на движение вниз и наоборот); «ракоход» – звуки серии следуют в обратном порядке: от конца к началу; «ракоход-инверсия» – объединяет два предыдущих вида преобразований [Баженова, Некрасова и др. 2008: 309].

как фонетического звучания и остановки, паузы как «незвучащего» континуума[1].

Об особой «инверсивной» природе поэтического языка в поздних книгах Сосноры пишет А. Скидан: «Инверсия на всех уровнях, от синтаксиса до семантики, (псевдо)перевертни, эллипсисы, ассонансы, взрывающийся архаикой гипертрофированный аллитерационный стих, восходящий к сложнейшей поэзии скальдов, хендингам, с их исключительно строго регламентированными внутренними рифмами и количеством слогов в строке, "тесной метрической схемой" и "характерной синтаксической структурой", не имеющей аналогов в мировой литературе – отдельные предложения могут втискиваться друг в друга или переплетаться, образуя как бы одну "рваную" бесконечную фразу-слово – вот фирменный орудийный стиль двух последних – перед долгим молчанием – книг Сосноры. Книг, стремящихся испепелить идиому, рвущихся в заумную речь, исполненных великолепной свободы, разбойного посвиста, черного эротизма – и скорби. Аутодафе, холокост языка» [Скидан 2006 http].

Обращаясь к творчеству Айги, можно отметить, что его приверженность к синтезу искусств как способу прорыва за пределы слова и знака выразилась и в его интенции на слияние музыкального и словесного кодов. Айги вводит музыкальные жанры в названиях текстов, например, «Реквиемы», посвященные Пастернаку (1957–1965), «Моцарт: Кассация I» (1977), «Эпилог: Колыбельная-сувалкия» (1984), «Еще одна песенка для себя» (1982), «Песенка для друзей» (1982), «Две песенки для нас с тобой» (1986–1987), «сарабанда-пространство» в тексте «Поле – до ограды лесной» (1962), «сосны-хоралы» в тексте «Мир-сосны» (1976)). Музыкальность становится способом выхода к универсальному протоязыку, к дословесному выражению мироощущения: мотив плача в текстах «Поле-туман» (1971), «Плач-и-я» (1974), «Давнее» (2000); «Весть в терцинах» (1963), «С пением: к завершению» (1983), «Посвящается пение» (1963). В «Тетради Вероники», посвященной маленькой дочери поэта, реализуется стремление к воссозданию детски-первобытного языка интонации, звукового ритма: «Пролог: пение-патерия» (1983–1984), «В месяце четвертом: пробы – напева» (1983), «Песенка времен твоих прадедов (Вариация на тему чувашской народной песни)» (1957–1959), «Маленькая татарская песня» (1958), «Чувашская песенка для твоей сверстницы» (1983), «Песенка для тебя – об отце» (1983) и т.д.

[1] Важно отметить, что стихотворение «Дистих» из цикла «Куда пошел? И где окно?» (1999), посвященное жене поэта Нине Алексеевой, стало эпиграфом к ее посмертному дневнику «Прости ты меня, свет белый» [Алексеева 2010].

В экспериментальной работе Айги с языком на грани музыкального и поэтического важное значение играла установка на преодоление классических канонов музыкального строя. Айги неоднократно соотносил собственное поэтическое творчество с музыкальными экспериментами современных композиторов, с которыми он близко общался – с С. Губайдулиной[1] и А. Волконским [Куллэ 1998: 15]. «Сарказмы» С. Прокофьева раскрывают Айги секрет «редкостной музыкальности» Г. Оболдуева [Айги 2001: 180]. В текстах Айги обращается и к музыке композиторов-классиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена и В. А. Моцарта), которая позволяет ему акцентировать собственную «пунктуационную поэтику» [Там же: 162]: *«Шуберт» как «мама»!* («Ивы (памяти музыки)» (1981), «И Шуберт» (1981); *свет Моцарта* («Вдруг – мелькание праздника», 1963); *белеет – из глубин – усиливая что-то дорогое: / свое – и наше: чем-то! – / свое-не-человека-моцарта… – / о больше чем наигрывающего!* («Лес – сразу за оградой», 1970), «Моцарт: Кассация» (1977) и др.

Музыкальность как одну из составляющих поэтики Г. Айги выделяет А.П. Хузангай: «“Цельность” стихотворений поэта (их слитность), чтобы в организме стихотворения одно переходило в другое как бы без признаков этого “перехода”, – идет от музыки символизма, когда вес отдельных слов съедается благозвучием всей вещи» [Хузангай 2006б: 118]. Айги обращается к музыке даже не как к способу выражения дословесной субъективности, но как к воспроизведению знаков окружающего поэта бытия, знаков скрытого от человека, но предполагаемого, наличествующего смысла. О том, что роль музыки и звучания, столь же значимых для поэтики Айги, как и визуальность, часто недооценивается, пишет С. Сандлер [Sandler 2016: 62].

Стремление зафиксировать тишину в тексте порождает оригинальный поэтический поиск выражения многомерности мира-как-тишины, полифоническую природу творчества как «разговора» с миром. Попытки воплощения тишины в раннем творчестве выразились в чередовании различных эстетических кодов в пределах одного текста, в выстраивании музыкально-изобразительно-поэтической фразы. Стремление Айги к выражению паузы в тексте – это и продолжение традиций раннего авангарда (В. Хлебников, А. Крученых, Божидар), и трансфер авангардных идей, реализуемый посредством их рефлексии и открытия

[1] Например, Г. Айги обратился к С. Губайдуллиной в стихотворении «Моцарт: Кассация» (1977), а Губайдуллина посвятила поэту свое произведение «Теперь всегда снега, кантата на стихи Геннадия Г. Айги» (1993).

новых смыслов, выхода за пределы вербальности к музыкальности, через молчание и тишину – к диалогу с бытием[1].

Варьирование разных форм выражения молчания в текстах создает ритм[2], осознаваемый Айги как чередование и соотношение «приливов-отливов», «нерегулярных вех, таящихся в крови», «Мир-Шум»: «“колебание волны” в каждой ритмической “ячейке” должно передаваться по всему стихотворению, по крупным или малейшим ритмическим периодам» [Там же: 17]. Если метр воспринимается Айги как ограничивающая категория, то ритмика в его поэзии, основанная на музыкальных формах, выражается в разнообразных «ритмических узорах» [Sandler 2016: 64].

Из музыкальной категории ритм становится константой, законом, организующим все бытие: поле, лес, сон, белизну, тишину, молчание. В поэтическом ритме Айги раскрывает ритм бытия, что становится одним из базовых положений его эстетики.

Воплощение тишины и молчания в слове достигается различными средствами, среди которых можно выделить редукцию текста, минимализацию выразительных средств и поликодовость. Истоки минимализма в творчестве Айги анализируются в работе Дж. Янечека: «Все творчество Г. Айги создано под знаком минимализма <…> Г. Айги показывает, как можно (и лучше) делать поэзию из совсем немногого. В минимализме поэтических средств необходимо глубокое уважение к словесному материалу и к способу его передачи» [Янечек 2006: 141].

Истоком такого понимания поэтического текста Айги стали философско-эстетические теории и музыкальные опыты раннего авангарда, а также наследие «Новой венской школы», среди композиторов которой наибольшее влияние на поэта оказал А. Веберн[3]. В творчестве Айги обнаруживаются такие основные принципы музыкального минимализма, как концептуализация звуковых первоэлементов, включающих простейшие комбинации звуков, отдельные звуки и различные способы выражения тишины и молчания (графические и параграфемные элементы). Как отмечают музыкальные критики, «отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стре-

[1] О значении и способах выражения тишины и молчания у Г. Айги см.: [Бирюков 2005 http; Янечек 2006; Плеханова, Смирнов 2013; Постовалова 2016; Маурицио 2016].

[2] Подробнее о метрике Г. Айги см.: [Орлицкий 2006; 2008а].

[3] О влиянии на Г. Айги раннего авангарда и «Новой венской школы» см. [Лебедев 2007], интервью с Г. Айги [Амурский 2006].

мился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления, к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков» [Поспелов 1992]. Сходный принцип «минимализации» в поэтическом языке, «разложение» слова на составляющие элементы был присущ и раннему авангарду. Интерес к «внутренней жизни» слова у Хлебникова («внутреннее склонение слова», «двойная жизнь слова» [Хлебников 1986: 632]) приводит к его мифологизации («слово, умирая, рождает миф и наоборот» [Литературные манифесты 2000: 148]), к созданию «звездного языка», когда элементы слова, буквы-звуки в стихотворении начинают выполнять ритмообразующую функцию: «Преодолением <…> предметно-бытового значения слова <…> и возвращением слову его бытийного, вневременного значения <…> становится изменение роли звука в слове. <…> Движение звуковых сочетаний, т.е. образ, лишается источника. Это движение и является сюжетом стихотворения» [Бирюкова 1995: 365].

Выделение ритмических возможностей фонемы, организующей внутреннее движения текста, – характерный прием поэзии Айги. Разъятие слова до отдельных элементов и концептуализация элемента, превращение его в самостоятельный сегмент отмечается в стихотворениях «Утро в детстве» (1961), в котором каждая гласная является центром поэтической фразы и языкового миросозидания (*а, колебало, а; и лилия была, как слог второй была* [Айги 2001: 21]); «Спокойствие гласного» (1969), состоящем из одного звука *а*; «Рядом с лесом» (1984), организованном как гамма перекликающихся гласных (*а, о*); «Флоксы – после «всего» (1982), наполненном звучанием гласного *а* как протяжного звучания-плача (*а Белизна-а?..; а Белизна…*), где в минимальной лингвистической единице концентрируется надъязыковое значение, время сжимается в экзистенциальной пространственно-временно́й точке «здесь-и-сейчас».

Айги вводит музыкальный код в свои тексты уже на начальном этапе поэтического становления. Два его ранних текста «Без названия» (1964) и «О чтении вслух стихотворения “Без названия”» (1965) организованы по принципу полифонии, поликодовости и диалогической метатекстовой связи, фиксирующей процесс создания художественного текста, его адаптации в эмпирической реальности и нового этапа рождения текста посредством его интерпретации. Эти тексты выражают авангардный характер поисков на раннем этапе творчества, направленных как на поэтическое самоопределение, так и на возрождение синтетического искусства – античного «мелоса» с его триединством «слова, гармонии и ритма».

Первый текст «Без названия» – это композиция из двух красных квадратов[1] и нескольких строк текста, организованных по иерархическому принципу: одна строка – в фокусе (*ярче сердца любого единого дерева*), а остальные по принципу фона заключены в скобки как комментарий или ремарка к вышесказанному (*Тихие места – опоры наивысшей силы пения. Она отменяет там слышимость, не выдержав себя. Места не-мысли, – если понятно «нет»*). Связью между первой и второй частью служит союз *и*, в характерной для Айги манере дополненный двоеточием *и:*.

Ключом к тексту Айги становится музыкальное развитие вербально-изобразительной темы. В написанном позднее комментарии «О чтении вслух стихотворения “Без названия”» Айги расшифровывает визуальные образы двух красных квадратов в виде двух музыкальных тем. Каждый рисунок включает паузу и музыкальный отрывок. Внутреннее визуальное подобие красных квадратов получает развитие в варьировании их размеров и размещении на поверхности листа: первый квадрат в четыре раза больше и расположен левее второго. Музыкальное переложение визуального кода основано на принципе внутреннего единства, в котором изначально заложено развитие. Оба музыкальных отрывка исполняются *piano* (‘тихо’) и *poco adagio* (‘немного медленно, спокойно’)[2]. «Адажио» в музыке имеет более глубокий смысл, чем указание только на темп или скорость исполнения, оно говорит о характере музыки – сосредоточенности, глубоком раздумье. Один из любимых композиторов Айги Л. ван Бетховен назвал волнующую мелодию первой части «Лунной сонаты» – «Адажио».

Манера исполнения второго музыкального отрывка, следующего после *длительной паузы* и строки *ярче сердца любого единого дерева* задана поэтом в прежнем темпе и характере, что акцентировано в комментарии: *L'istesso tempo – тот же темп*. Два музыкальных наброска являются развитием, двумя вариантами единой темы, что отражает основной закон построения музыкального произведения. Полифонизм и внутренняя целостность достигаются и их диалогическим расположением (одна тема раскрывает другую, но не уподобляется ей) и расстановкой музыкальных фрагментов в контексте стихотворного текста (каждый отрывок обрамлен паузами разной длительности). Архитектоника текста выстраивается следующим образом: *Спокойно и негромко объявляется название*, в котором сразу задается музыкальный характер *piano*, первое музыкаль-

[1] Аллюзия на «Красный квадрат» К. Малевича и второй этап супрематизма.

[2] Возможно, здесь звучит реминисценция стихотворения В. Маяковского «Скрипка и немножко нервно».

ное предложение предваряется продолжительной паузой и завершается *паузой, не превышающей первую*, после центральной поэтической строки *ярче сердца любого единого дерева* следует *длительная пауза*, переходящая во второе музыкальное предложение и *снова длительная пауза*.

Таким образом, одним из элементов поэтического языка Г. Айги является пауза, семантически наполненная, выражающая молчание и тишину как «онтологический зов» за пределами слова. Н.А. Фатеева называет паузы Айги «дорожными знаками», расставленными как «визуальные указатели смыслового движения текста», подчеркивая, что такая «пунктуационная поэтика» имеет «музыкальную основу (музыкальная нотация)» и рассчитана на «читательское исполнение» [Фатеева 2010: 309].

Стремясь «озвучить» тишину, Айги создает герметичные тексты, представляющие многоуровневую кодовую систему, ограниченную формой стремящегося к минимуму стиха. Пауза занимает равное положение в музыкальном тексте наряду с мелодией, аккомпанементом и звучанием. В «Тетради Вероники», одной из самых музыкальных книг, ведущей мелодией оказывается мелодия тишины. Например, в стихотворении «Пауза в “Тетради”» поэт пытается уловить беззвучие, апеллируя к музыкальному коду. Минималистическая работа с текстом Айги перекликается с музыкальными экспериментами А. Веберна, развивавшим атонализм своего учителя А. Шенберга. Экспрессивные возможности музыки не сводились у Веберна «к необузданному порыву и едва слышной тишине», но выражались «в загадочном слое бесконечного ухода вглубь вопрошающих глубин» [Адорно 1999: 192]. Погружение «вглубь вопрошающих глубин» сопровождается у Веберна особым восприятием и воспроизведением времени, характерным и для Айги: «Интенсификация выразительности совпала с ограничением временной экстенсивности» [Там же], что воплощается в минималистических формах, максимально образно насыщенных и минимально протяженных в пространстве. «Ограничения временной экстенсивности» компенсируются концентрированностью выразительного мгновения. По словам минималиста С. Райха, в такой музыке исчезает «ощущение времени как наполненной длительности», а онтологическое время приравнивается к психологическому [Цит. по: Поспелов 1992].

Концепцию Веберна, стоявшего у истоков музыкального минимализма, развивает Дж. Кейдж, эстетика и творчество которого направлены на выражение тишины музыкальными и немузыкальными средствами. Среди наиболее известных композиций Кейджа пьеса «4'33"», представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины. Тишина в произведении Кейджа не приравнивается к полному отсутствию звука.

Композитор привлекает слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется «4'33"», в сочетании и в контрасте с которыми может «прозвучать» тишина. Айги использует подобный прием в «стихотворении-импровизации для сцены» «Есть», непосредственное участие в творении которого принимают зрители, определяющие финал этого текста: стихотворение-импровизация звучит *до тех пор, пока в зале не произойдет «что-то», прекращающее спектакль* [Айги 2001: 76].

Не менее значимым для музыкальности текста и его организации в целом у Айги является повтор. Повторы организуют художественную систему Айги на нескольких уровнях: повтор как параллелизм, археоморф, праформа поэзии, устанавливающая связь между природным явлением и человеческим, душевным происшествием [Грюбель 2006: 34][1]; повторяющаяся система мотивов и образов (мотивы тишины и молчание, леса, поля, снега и т.д.). Музыкально-графическое развитие получает система повторов в тексте «Заря: шиповник в цвету» (1969), основанном на сочетании рационального восприятия чужого текста – фразы С. Кьеркегора «le dieu a été» (фр. ‘бог был’) из его книги «Философские крохи» – и визуального объекта: *шиповника в цвету*. Текст структурирован центробежно: каждый поэтическо-смысловой фрагмент имеет инвариант на противоположном полюсе текста. Если для удобства интерпретации разделить текст на 10 частей, то получается система пересекающихся, отзывающихся эхом инвариантов:

<1 фрагмент пересекается с 9>
в страдании-чаще тихо… – как будто
и шевелюсь: в страдании-чаще:
2 и 8
и долгое слышу и не-людское:
«le dieu a été»: «le dieu a été»
<3 и 7>
кьеркегорово: очищение! –

подобное эху! –

о занимается!.. и:
<4 и 6>
даже не алое не алого даже
дух его – алого: а духа его:

[1] О повторах у Г. Айги см. также [Суслова 2013б; Мартынов 2016].

Текст начинается с интродукции, предваряющей вступление основных музыкально-поэтических тем. Замедленность, подготовка к действию выражает самоопределение, фиксацию субъектом собственного духовного состояния (*в страдании-чаще / и шевелюсь; и долгое слышу*), неотъемлемого составляющего творческого процесса. Для Айги «напряжение», «“силовое поле”, где происходит акт творения, где ищутся слова, чтобы это “силовое поле” проявило себя в словесной реальности» [Айги 2001: 18] не менее важно, чем дальнейшее раскрытие «объекта» в слове. Творчество для Айги – всегда плод страданий, боли: *в страдании-чаще* рождается первое слово, которое может быть интерпретировано на нескольких уровнях: *le dieu a été* – это, прежде всего, интертекстуальная отсылка к религиозному экзистенциализму и к экзистенциальной диалектике С. Кьеркегора. С. Кьеркегор и французская экзистенциальная традиция оказали сильное влияние на творчество Г. Айги, что отмечается как исследователями [Новиков 2001: 14], так и самим поэтом: «Кафка и Серен Кьеркегор, которого я по-французски читал все, что было. Вот эти двое были постоянно, всегда» [Куллэ 1998: 16].

Обращаясь к трактату Кьеркегора «Философские крохи» (1844), Айги развивает экзистенциальные искания философа. «Философские крохи», подписанные именем греческого монаха Йоханнеса Климакуса (или Иоанна Лествичника, опубликовавшего трактат «Лестница в небо»), стали развитием неоконченной работы «Йоханнес Климакус, или De omnibus dubitandum est» (‘во всем сомневающийся’ (лат.)), задуманной как трактат, полемически направленный на концепцию Р. Декарта. Образ Йоханнеса Климакуса был для Кьеркегора воплощением «философской систематичности и одновременно благочестивой собранности», а также именем «самостоятельного персонажа, наделенного чертами интеллектуальной автобиографии Кьеркегора» [Лунгина 2004: 161]. В отличие от Декарта, не признававшего истинным ничего, что не удостоверено разумом в качестве несомненного, Кьеркегор «решился на такое доверие к мышлению, которое научило бы его стоять на земле, уходящей из-под ног» [Там же: 162].

Цитируя ключевую мысль «Философских крох» на языке оригинала, Айги вступает в диалог с текстом Кьеркегора, пытается проникнуть в суть экзистенциальной позиции философа, ориентируясь на методологию «экзистенциальной диалектики» и переводя исходную кодовую систему Кьеркегора на собственный поэтический язык. Тексты оказываются в иерархической взаимосвязи: французский оригинальный текст – источник и база поэтической рефлексии Айги. Развитие мысли Кьеркегора в тексте можно интерпретировать как комментарий к философ-

ской сентенции или как оригинальное философствование, переосмысление экзистенциальной диалектики. Для Айги важно понимание Кьеркегором человека не в завершенности, но в его внутренней изменчивости и глубинной противоречивости. В тексте поэтапно воспроизводятся основные постулаты философии Кьеркегора. Первый этап инспирации, как и у Кьеркегора, – погружение в страдание (*в страдании-чаще / и шевелюсь*), необходимое для движения человека к самому себе. Фраза Кьеркегора дает толчок к осознанию трагизма человеческого существования субъектом, началом пути к экзистенции, которую нельзя познать, в ней можно только пребывать, как в *страдании-чаще* («здесь истина не отличается от пути, но как раз и есть сам путь» [Там же: 168]).

На пути обретения человеком экзистенции Кьеркегор называет три стадии: эстетическую, этическую и религиозную. Но Кьеркегор в своем иррационально-духовном творчестве развивал идеи романтической эстетики, идеи преодоления границ между жизнью, философией, религией и искусством, идеи приоритета музыки над другими искусствами. В работе Кьеркегора «Или-или» (1840) глава «Непосредственные стадии эротического, или Музыкально-эротическое несущественное введение» посвящена исследованию чувственности в музыке. Кьеркегор различает душевную и чувственную любовь: «Душевная любовь – это существование во времени, чувственное – исчезновение во времени. Но медиум, в котором это исчезновение происходит, есть именно музыка. Она прекрасно подходит для такой роли, ибо она более абстрактна, чем речь, и поэтому выражает не единичное, а всеобщее во всей его обобщенности, причем эта обобщенность проявляет себя не в абстрактной рефлексии, а в конкретности непосредственного» [Кьеркегор 2011: 125].

Музыкальность становится у Айги универсальной категорией, организующей внешнее, композиционное и внутреннее, языковое единство текста. Заголовочно-финальный комплекс стихотворения «Заря: шиповник в цвету», апеллирующего к концепции Кьеркегора, строится по принципам музыкального произведения. В тексте встречаются музыкальные маркеры манеры исполнения: долготы, силы, тона (*долгое* как музыкальное «tenuto», *тихо* – «piano», *о занимается!* – «crescendo»); музыкальные инструменты (*флейта*) и источники звука (*подобное эху!*). Каждая фраза текста, обозначающая этап человеческого бытия, имеет преобразованный аналог, перекликается эхом со строками противоположной части стихотворения.

Айги заменяет кьеркегоровский однонаправленный вектор становления человека многомерным: этический этап, предполагающий не только новый уровень экзистенциального бытия, но и утрату креа-

тивного, творческого начала, у Айги редуцирован. В центральной части стихотворения поэт обозначает религиозную стадию, переход к которой возможен только через боль и отчаяние[1]:

словно во всем – составляющем боль
как вместилище мира
возможного в мыслях

Айги акцентирует творческий потенциал боли, страдания и отчаяния как созидающих глубину личности человека: через боль и в отчаяние, всеобъемлющее, *как вместилище мира*, совершается скачок от иллюзорной реальности к внутреннему истинному бытию: *миру / возможному в мыслях*. Религиозная стадия находит выражение в универсальной кодовой системе, преодолевающей вербальные границы, – в форме красного креста в скобках. Крест возникает в тексте как ритуальный и экзистенциальный знак-символ, визуальный маркер фразы Кьеркегора *и не-людское: / «le dieu a été»* во второй части стихотворения. Перевод вербального текста в универсальную семиотическую систему осуществляется также с помощью специальной расстановки акцентов в тексте: философская сентенция определяется как неподвластное человеческому осмыслению знание (*и не-людское*), вмещающее идеи преобразования, перманентной трансформации: *в преображеньи! – неведомо-кратно!*). Музыкальный и визуальный коды переводят его с эмпирического уровня реализации – на высший, универсальный: *даже не алое / дух его – алого*, *не алого даже /а духа его*; изображение алого креста.

Два источника инспирации Айги (алый цвет шиповника и фраза Кьеркегора) реализуясь в формате не только вербального, но визуального и музыкального кодов, получают центростремительное движение в тексте:

словно во всем – составляющем боль
как вместилище мира
возможного в мыслях:

красит бесцветно но ярко как режущее:

в преображеньи! – неведомо-кратно! –

[1] «Человеческое “я” только тогда выздоравливает и освобождается от отчаяния, когда оно – в силу все того же отчаяния – начинает прозрачно основывать себя в Боге» (С. Кьеркегор; цит. по [Исаева; Исаев 2005: 8].

Эта фраза является не только композиционным, но и музыкальным центром, что реализуется за счет включения в текст терминов музыкальной динамики, обозначающих оттенки силы и громкости звучания и задающих динамику самого текста: первая часть фразы начинается с «crescendo» (*долгое, подобное эху! – / о занимается!*), достигает кульминации и сменяется постепенным ослаблением на «diminuendo», «piano» (‘тихо’). Однако смысловой центр вынесен за границы поэтического текста, композиционно создается эффект отражения, но не буквального повтора, а развития темы, неизбежной трансформации всех составляющих элементов. Повторы, включающие знаки динамических музыкальных нюансов, демонстрируют невозможность тождества, что соответствует принципам атональной музыки с ее отказом от симметрии гармонии, модуляций, метра и формы. Финальная часть текста звучит и как завершение музыкальной фразы:

снова и снова:

– – :

(ах! два слога последних:

сыграла бы флейта:

друг для тебя!)

Предваряющая финал фраза *снова и снова* маркирует установку Айги на бесконечность и вариативность текста, что выражается и графическими средствами: *(– – :)*. Музыкальный код *(ах! два слога последних: / сыграла бы флейта: / друг для тебя!)*, заключенный в скобки и выраженный в сослагательной форме (*сыграла бы*) обозначает диалогическую интенцию и установку на импровизацию, выраженную пожеланием прочитать стихотворную реплику как музыкальную фразу – с листа.

Флейта, с одной стороны, отсылает к мифологической флейте Пана (сиринге), символизирующей первостихийное музыкальное начало, противопоставленное гармонизующей аполлонической музыке. С другой стороны, к «Волшебной флейте» В. А. Моцарта (1721), творчество которого было источником вдохновения как для Кьеркегора («Или-или», глава «Непосредственные стадии эротического, или Музыкально-эротическое несущественное введение»), так и для Айги («Моцарт: Касация I»). Кьеркегор находил в музыке Моцарта обоснование своей теории чув-

ственности на этапе эстетического существования человека. Текст Моцарта входит в творчество Айги как источник вдохновения, порождающий поэтическую рефлексию «на едином дыхании», подобную «ритмической воронке, затягивающей голос в неограниченное пространство», которое «находится в середине, в центре [...] стиха» [Новиков 2001: 10].

Текст Айги, организованный по законам музыкального произведения, основанный на системе повторов и вариаций, можно соотнести с «репетитивным методом» музыкальной композиции, «основанном на организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких функционально равноправных построений (patterns)» [Поспелов 1992 http].

Можно проследить трансформацию мотивов тишины и молчания в ранних текстах Г. Айги: «Тишина» («в невидимом зареве...») (1954–1956), «Тишина» («с тех пор как я помню что-либо») (1955–1956), «Тишина» («Как будто...») (1960), «Окраина: тишина (Памяти поэта)» (1973), «Ты моя тишина» (1974), «Пение и тишина» (1982), «И: Едино-овраг. Памяти Кшиштофа Камиля Бачиньского» (*о тишина / я бесстыднее не был / с тобой тишина*) (1984), «Листопад и молчание» (1984). Тишина, являющаяся основным атрибутом поэтической системы и частью художественного пространства в раннем творчестве, в позднем сменяется молчанием как субъективным, личностным выбором. Но сквозь молчание, выраженное в поэтическом тексте, просвечивает «звучащая» в сознании поэта онтологическая тишина.

Текст «Поэзия-как-молчание. Разрозненные записи к теме», относящийся к зрелому периоду творчества Айги, представляет метаязыковую рефлексию собственного творчества и мировой культуры в целом: в тексте присутствуют отсылки к творчеству Л. ван Бетховена, Р. Вагнера, Ф. Достоевского, Ж. Нерваля, П. Целана, В. Маяковского и др. В то же время «Поэзия-как-молчание» маркирует новый этап творчества Г. Айги, пришедшего к молчанию. Многие тексты можно обозначить как «нотную партитуру», что связано с инкрустацией в них музыкальных элементов, концептуализацией паузы, формированием авторского синтаксиса. Характерная для Айги минималистическая стихотворная форма в «Поэзии-как-молчании» сменяется протяженным текстом, состоящим из многочисленных микроэлементов. Подобные эксперименты, характерные для минимализма и репетитивной техники, возникают как способ рефлексии творческого процесса, как векторы движения поэта к выражению онтологии тишины в слове.

Пролонгированная форма, соединяющая 54 минималистических фрагмента, соотносится как с классической, так и с неклассической

традициями. Стихотворение «Поэзия-как-молчание» может быть интерпретировано как симфония[1] – один из основных жанров в творчестве композиторов, оказавших влияние на Айги: В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, С. Прокофьева. Показательны взаимно направленные тенденции в музыке и поэзии. В творчестве Ф. Листа сформировалась новая жанровая синтетическая форма – «симфоническая поэма»[2], к которой позже обращались многие композиторы (Р. Штраус: «Дон-Жуан», «Дон-Кихот», «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля»; Н. Римский-Корсаков: «Садко»; А. Бородин: «В Средней Азии» и др.). Интерес к симфонической форме наблюдается и в поэзии начала XX в., что выразилось в использовании поэтами жанрового обозначения «симфония» для стихотворных текстов («Симфонии» А. Белого, «Ангелы» В. Хлебникова)[3]. Интерес к симфонической форме, жанру «чистой», свободной от слова, музыки объяснил А. Белый: «В симфонии созерцаем сумму всех возможных при данном отношении образов, все возможные сочетания событий, которые сливаются в один громадный и бездонный символ, которые заставляют трепетать, которые поражают содержанием, глубоким, как звездное небо, – глубоким, а потому и недоступным рассудку» [Цит. по: Лавров 1980: 135].

Второй эпизод первой части начинается с автоцитаты статьи Айги, посвященной П. Целану «Долго: в шорохи-и-шуршанья». Фраза *И: шорохи-и-шуршания. Шуршит – столь отдаленное – уже – начало*; дейктические маркеры *мое, я сам* обозначают интертекстуальный диалог, «разговор на расстоянии» Г. Айги и П. Целана, поэтика которого стала своеобразным ответом на вопрос Т. Адорно: «Можно ли писать стихи после Освенцима?». При этом важно отметить, что влияние Хайдеггера на поэтику Целана реализовалось в обостренной метаязыковой рефлексии поэта. Согласно классическому высказыванию Хайдеггера, «мысль дает бытию слово. Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты – обитатели этого жилища. Их сфера – обеспечение

[1] Симфония (греч. symphonia – ‘созвучие’) – «жанр симфонической инструментальной музыки многочастной канонизированной формы фундаментального мировоззренческого содержания» [Конен 1975: 57].

[2] Ф. Лист написал тринадцать симфонических поэм, в основе самой известной из них, имеющей одноименное название со стихотворением французского поэта-романтика Ламартина «Прелюды», вся человеческая жизнь, рассматриваемая как ряд эпизодов – «прелюдий», ведущих к смерти [Михеева 1984].

[3] О симфонии как «высшем жанре музыкальной словесности» на примере «Симфоний» А. Белого и поэмы «Ангелы» В. Хлебникова см.: [Гервер 2001: 192–219].

открытости бытия, насколько они дают ей слово в речи, тем самым сохраняя ее в языке» [Хайдеггер 1993: 192]. Согласно Целану, язык пережил Холокост, и поэт ощущает слово, с одной стороны, как уже сказанное, постоянно апеллирует к «чужому слову», с другой стороны ищет новый язык «после Освенцима»: «Достижимым, близким и уцелевшим среди множества потерь осталось одно: язык. Да, язык – наперекор всему – уцелел. Однако ему пришлось пройти через собственную беспомощность, чудовищную немоту, бесконечные потемки речи, несущей смерть. Он миновал их и не нашел слов для всего случившегося, но он через это прошел. Прошел – и мог теперь снова явиться на свет, "обогащенный" опытом» [Целан 1996: 190]. Такое понимание языка формирует особую поэтику Целана, обозначенную Деррида как «поэтика свидетельства», когда стихотворение становится «поэтическим свидетельством», т.е. не информацией или речевым актом, порождающим знание, но ответственным свидетельствованием, вовлекающем поэтический опыт языка [Derrida 2005].

Значимость такого понимания языка как поэтического свидетельства обусловила близость и влияние поэтики Целана на творчество Г. Айги. Поиск звука и открытие пространства за звуком (мотив «шорохов-и-шуршаний»), характерные для текстов Целана «<…> шорох колодца» (1963), «Белые шорохи, все струйками…» (1968), «Нет, / не голос, а / поздний шорох…» (1959), становятся объектом рефлексии Айги. Если у Целана звучит безысходное *не голос, а / поздний шорох*, то у Айги, ищущего онтологию в молчании, шорох оказывается «началом» бытия и человека: *40. Опять – шорохи-и-шуршания. Это – брат мой* <…>.

Близость поэтике свидетельства проявляется у Айги во фразе: ***Не ностальгировать.*** *Я – ведь – и* ***не****… – куда уж. Слишком – из прекративших пространств из "сил", – давно отмененных*[1]. Здесь отрицательная частица *не* маркирует недосказанность, невыразимость как свойство поэтического языка. Важна маркировка курсивом слов *Не ностальгировать,* создающая иерархию текста. Мотив ностальгии по невыразимому проходит через весь текст: *8. Да, не надо ностальгировать. Но оплакивать покойного – должно».* Ностальгия здесь – это и экзистенциальная тоска по «истинному бытию» как факту поэтического свидетельствования, и боль, которая является стимулом для творчества, и вечным разломом, не позволяющим поэту и его тексту остановиться, впасть в анабиоз: или *ностальгии*, или *не*. Модель творческого процес-

[1] Здесь (и далее в цитатах) слова, выделенные в авторском тексте курсивом, показаны полужирным шрифтом.

са у Айги – это нераздельность утверждения и отрицания, слова и молчания.

Неполноценное творчество воспринимается Айги смежно с отсутствием самих создателей артефактов, рас-творением в пространстве теней, «душ»: *Без веяний – «душ». Без – встреч*. Души, встречи в художественной системе Айги – это безликая толпа. Завершающим этапом космогонии в тексте Айги становится ницшеанский миф о Вечном Возвращении: *Возвращение-сон. Но уже – ни к кому. В холод. В безымянность. В отсутствие*. Пройдя все стадии творения и бытия, имя возвращается в «безымянность», слово – в безмолвие, человек – «ни к кому» и бытие – «в отсутствие».

Вторая часть симфонии традиционно «проходит в медленном движении, пишется в форме вариаций, рондо, рондо-сонаты» [Михеева 1984: 213]. Повторяющиеся, подчиненные принципам лейтмотивного хорового пения части «симфонии» Айги организованы как рондо[1]. В текст вводится обозначение хоровода как фольклорного синкретического жанра: «Такая там эпоха была – Смерть Хороводов. Словно что-то бесшумно грызущее – молчание леса. Притягивая. Быть – растворенным». Текст Айги пронизан образами вечности вне-времени и вне-пространства. Это и мотив Вечного Возврата, повторяющийся в тексте, мотив ветра, разносящего мертвое время: *Давний ветер, – он мертв <…> Ветер, – мертвая рассыпанность – мертвой муки; Одинокие листья строк, – будто действительно – на ветру*. Айги называет в тексте имена наиболее значимых авторов, в творчестве которых сквозь призму молчания выразилась вечность: *22. А это – Вагнер. «Поистине, величие поэта скорее всего открывается там, где он молчит, чтобы невысказанное само высказалось в молчании; 24. Мощно молчит – Бетховен; 32. Гельдерлин в последних стихах: «Я многое еще мог бы сказать». Лучше уж – так. Молчащие места (словно – в античной трагедии); 41. «Я в долгу перед вами, багдадские небеса» (да, – Маяковский). Скоро последует – выстрел. И эти небеса оказываются – обрисованными: огромная панорама – Молчания*.

[1] «В средневековой Франции… рондами (от слов rondeau – ‘круг и ronde’ – “хоровод”) назывались хороводные песни. Исполнялась ронда так: солисты-запевалы пели свою мелодию на разные строфы текста, а хор повторял припев, в котором не менялись ни слова, ни музыка. Вот от этих хороводов и ведет свое начало рондо – особая форма построения музыкального произведения. Начинается рондо с главной темы, которую называют рефреном (ее можно сравнить с припевом песни). На протяжении рондо этот припев возвращается не менее трех раз, чередуясь с другими музыкальными эпизодами. В форме рондо написано много инструментальных пьес в народном духе, бодрых и оживленных» [Михеева 1984: 167].

В третьей части симфонии – скерцо – обостряется рецепция современного состояния художественного языка как «многоговорения», оказывающего разлагающее воздействие на реальность, увеличение количества «пустых» слов увеличивает и численность референциальных связей и множит количество соответствующих им объектов-симулякров: *6. Современное многоговорение. Множатся вещи, – ширится каталогизация их. «Современный эпос». / И: когда – нет той самой «полушки», которая числилась («в народе») там, – «за душой»; 16. Все больше становится мелких вещей. И все больше – мелких слов. / Болтливость вещей. Болтливость поэзии; 36. В искусстве любое «post» – многоговорение*.

В финале симфонии происходит «собирание» основных музыкальных и поэтических линий и переосмысление языковых элементов и художественных концепций, подвергшихся рефлексии: *50. Тишина и молчанье (в поэзии) – не одно и то же. / Молчание – тишина с «содержанием», – нашим. / Есть ли «другое» молчанье? / «Небытия – нет, Бог не стал бы заниматься такой чепухой», – говорит русский богослов Владимир Лосский. / Это – о «не-нашем» Молчании. «В том числе» и о тишине – с молчаньем – ушедших. Все – о с т с т в у е т. / И – не будем делать предположения – о чем-то «совсем ином»; 53. … И возникает понятие: «Мастерство – Молчания; 54. И – будто само Молчание, входя в груду бумаг, Само вычеркивает рассуждения о Себе, стремясь – слившись со мной – стать: Единым, и все более – Абсолютным*.

«Симфония» завершается достижением «Единого», «Абсолютного Молчания».

С помощью соединения различных семиотических кодов через включение музыкальных приемов минимализма и репетитивизма Айги стремится выразить в тексте онтологию тишины.

1.4. Обращение к истории языка: историческая концепция в раннем творчестве В. Сосноры (книга «Всадники»)

В отличие от Геннадия Айги, активно экспериментирующего с различными семиотическими кодами, разрабатывающего принципы межсемиотической транспозиции и другие формы межсемиотического трансфера, работа Виктора Сосноры с языком осуществляется преимущественно в границах вербального кода. Как отмечает Л.В. Зубова, Соснора работает с «палеонтологией» и «футурологией» языка, «в его стихах очень существенна стихия древнерусского языка, история сло-

ва входит в образную структуру текстов, формируя их смысл» [Зубова 2010: 82]. В «палеонтологической» работе Сосноры с языком особое значение занимает возрождение забытой этимологии в поэтическом контексте. Противопоставляя этимологию сравнительно-исторического типа и «мифопоэтическую», «онтологическую», В.Н. Топоров говорит об особой значимости этимологизации поэтического типа, объектом которой чаще выступают слова-«**клетки**» <здесь и далее – выделено В.Н. Топоровым>, «**особо отмеченные** слова, являющиеся наиболее существенными конструктами модели мира», которые отличаются от слов-«**кристаллов**» с их «элементарной» образностью, результат этимологии которых «представляет собой нечто вроде застывшего <…> **кристалла**» [Топоров 1986 http]. Среди основных характеристик такого типа этимологизации В.Н. Топоров выделяет, во-первых, ориентацию «на преодоление слоя “объективированных” решений и на улавливание (> конструирование) бытийственных смыслов», «реконструкцию (точнее – “**про**-конструкцию”) этих новых смыслов и параллельно конструирование нового способа описания подобных слов»; во-вторых, особую роль творческой энергии человека («поэта», «этимолога», как уточняет автор), которая «реализуется в сознании преодоления элементарной зависимости от языка, своего господства над ним»; и в-третьих, «прямую зависимость между структурой семантической парадигмы слова (набором семем) и правилами синтагматического развертывания этой структуры в соответствующем тексте <…> наличие ситуации, когда все мотивы, связанные с данным словом в мифе или философско-религиозном тексте, суть этимологические решения этого слова» [Там же].

Обозначенные В.Н. Топоровым критерии поэтической, или онтологической, этимологии, характерные для поэтической этимологизации в целом, особенно ярко проявляются в авангардном экспериментальном подходе к работе со словом и получают многовекторное развитие в поэтике В. Сосноры. Эти критерии касаются, прежде всего, реконструкции значений особого класса слов, обладающих общекультурной значимостью (т.н. «ключевые слова», «культурные концепты»), лингвокреативного подхода поэта к работе со словом и последствий такого этимологизирования, проявляющихся через синтагматические отношения языковых единиц в контексте.

Распространение в поэзии XX в. тенденции к поиску утраченного значения слова посредством сближения языковых единиц в поэтическом контексте получило обозначение «паронимическая аттракция», т.е. «система парадигматических отношений между сходными в плане

выражения разнокорневыми словами (не связанными в синхронии признаками явной деривационной близости), реализуемую в конкретных текстах путем сближения паронимов в речевой цепи, благодаря чему возникают различные эффекты семантической близости или, наоборот, противопоставленности паронимов» [Григорьев 1979: 320] (также см. [Северская 1987; 2011]).

Обращаясь к анализу «палеонтологической» работы поэта, можно отметить, что область языкового эксперимента в текстах Сосноры направлена на выявление диахронических изменений в языковой системе, контекстуальное сопоставление этих изменений с современным состоянием языковых единиц и замену последующего (характерного для современного этапа) структурного состояния языковых единиц на предшествующее. Например, в контексте: *О чем поэты? – одичали, / не отличая поля битв / от женщины музык и жеста, / поэтому-то полегли, / к жерлу прижав пружины-жерла*, происходит сближение значений слов *жерло* и *горло*, которые происходят от одного корня (ср. *горло* <*gŭrdlŏ- и *жерло* <*gĭrdlo-), но различаются в современном русском языке по причине особенностей развития [Фасмер http].

Интерес В. Сосноры к праславянскому языку является результатом внутрикультурного концептуального трансфера от раннего авангарда к неоавангарду и представляет, с одной стороны, развитие идеи модернистской идеи многоязычия, с другой – авангардистский отказ от традиции и культуры с целью восхождения к протокультуре и праязыку, а также повышенное внимание к культурам и языкам «периферии». Анализируя особенности многоязычия начала XX в., В.В. Фещенко отмечает, что «эпоха модерна начала признавать перекодируемость языков друг в друга, и, более того, многоязычие мало-помалу становилось нормой поэтического творчества» [Фещенко 2015а: 206]. Интерес же авангардистов к периферии обусловлен тем, что для разных направлений авангарда «источниками» протокультур и протоязыков на современном этапе становились восточноевропейские, африканские и полинезийские культуры. Авангард становится последовательным проводником достижений архаического и наивного искусства, фольклора и лубка в искусство XX в. (ср. влияние африканских масок на кубизм, супрематизм и конструктивизм, ярмарочных закличек и вывесок – на художественный и поэтический кубофутуризм, иконописной перспективы – на авангардные изобразительные и оптические теории). Русские футуристы уделяли особое внимание истокам общеславянской культуры и общеславянского языка, что связано с направленностью к первооснове, к «самовитому» и «самоценному» праслову и пракульту-

ре[1]. Как отмечает Вяч.Вс. Иванов, «тяготение к общеславянским и древнерусским истокам <…> у Хлебникова сопровождалось и обращением к мифологическому, «домирному», «довещному» времени» [Иванов 1986 http].

Внимание русских авангардистов было обращено преимущественно к восточнославянским традициям, что также было вызвано повышением в культуре начала XX века интереса к идее всеславянского единения и «общеславянского слова» и языка. Эта концепция активно развивалась в творчестве В. Хлебникова: в его теоретических работах («Курган Святогора», 1908; «Учитель и ученик. О словах, городах и народах», 1912; «О расширении пределов русской словесности», 1913; «О пользе изучения сказок», 1915 и др.) и в поэтических текстах («Из песен гайдамаков», 1912; «В лесу», 1913; «Ночь в Галиции», 1913 и др.). Обращение к праистокам славянской культуры также характерно для творчества А. Крученых («Куют хвачи черные мечи…», 1912; «Татьяне Вечорке», 1920) в работе П. Филонова («Пропевень о поросли мировой», 1915), в художественных исканиях К. Малевича, М. Шагала, П. Филонова, А. Матюшина и др.

Важно отметить, что «периферия» (греч. peripheria – ‘окружность’) понималась футуристами в широком смысле как часть пространства, не локализованного в определенном месте, или явление культуры, не ограниченное жесткими, централизованными нормами или тенденциями. Периферия представляет собой маргинальный топос, противостоящий централизации культурных ценностей, что обусловлено актуализацией авангардного принципа деиерархизации и смещения центра – как в языке и тексте, так и в реальности[2].

Стремление возродить общеславянский язык[3] как основу славянских языков реализовывалось как в поэтическом творчестве футуристов, так

[1] Об архаических истоках авангарда см.: [Ханзен-Леве 2001; Гарбуз, Зарецкий 2000; Нильссон 2000; Bowlt 1976; Лотман 2002; Иванов 2010; Злыднева 2013; Козлов 2016]

[2] О значимости периферии в социально-географическом и биографическом аспектах и влиянии ее на формирование авангарда см. [Perloff 2016].

[3] В работах символистов и вдохновлявшихся их концепциями футуристов высказывались идеи о Третьем «славянском Возрождении» [Зелинский 1905: 303–304, 336], о «всеславянском слове» («Через толщу современной речи язык поэзии – наш язык – должен прорасти и уже прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова» [Иванов 1994: 71], «общеславянском языке» и «общеславянском слове» [Хлебников 1986: 580]. В лингвистической традиции принято использовать два варианта термина для наименования древнего языка славян: «общеславянский» и «праславянский». В настоящей работе при анализе текстов мы будем использовать термин «праславянский язык».

и в их эссеистике, основанной на переосмыслении филологических и лингвистических источников. Большое влияние на формирование В. Хлебниковым собственного подхода к языку оказало положение В. фон Гумбольдта о том, что язык есть не продукт деятельности (ergon), а деятельность (energia). Как отмечает В.П. Григорьев, этот тезис вдохновил Хлебникова на выведение собственной формулы: «Слово – пяльцы, слово – лен, слово – ткань» и дальнейшие лингвистические поиски в области «“экспериментального” филологизма» (термин В.П. Григорьева): «Слово не только готовый продукт исторического развития или нечто кем-то произведенное и предназначенное для использования («ткань»), не только материал для поэтических и иных преобразований («лен»), но и инструмент этих преобразований («пяльцы»)» [Григорьев 2000: 66].

Творческое отношение к языку в целом и поиск общеславянского языка как основы новой поэзии стимулировал глубокий интерес футуристов к работам отечественных лингвистов, на которых повлияла идея В. фон Гумбольдта о языке как деятельности и в трудах которых концепция слова переплетается с теорией мифа и с эстетической теорией: «Поэтические воззрения славян на природу» (1865) А.Н. Афанасьева; «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (1861), «Мифические предания о человеке и природе» и «Историческая грамматика русского языка» (1863) Ф.И. Буслаева; «Мысль и язык» (1905) А.А. Потебни; «Сравнительная мифология и ее метод» А.Н. Веселовского и др.[1] Новые лингвистические теории и методы исследования языка оказывают влияние как на общетеоретическое понимание языка в авангарде, так и на выработку собственных экспериментальных подходов к изучению отдельных языковых фактов и выявлению новых закономерностей. Так, упоминания Л.В. Щербы в текстах Хлебникова (например, в ст. «Наша основа») связаны с тем влиянием, которое оказала его работа «Русские гласные в качественном и количественном отношении» (1912) на фонетическую теорию и концепцию «внутреннего склонения слова» поэта: «Склоняясь, иногда немая основа придает своему смыслу разные направления и дает слова, отдаленные по значению и похожие по звуку» [Хлебников 1986: 585][2].

Развивая творческий подход к работе с языком и внутренней формой слова, В. Хлебников манифестирует необходимость общеславянского единения в аспекте национальном и языковом. Уже в декларации «Кур-

[1] Подробнее см. [Vroon 1983; Григорьев 2000; Гарбуз, Зарецкий 2000; Гарбуз 1984].

[2] О влиянии языковых экспериментов Л.В. Щербы на поэтику В. Хлебникова пишет Ф.Н. Двинятин [Двинятин 2003].

ган Святогора» 1908 года он заявляет: «И останемся ли мы глухи к голосу земли: *Уста дайте мне! Дайте мне уста!» – Или останемся пересмешниками западных голосов?* [Хлебников 1987: 580]. Окказионализм *хорошеуки* [Там же: 126] («хорошему учащие») создается поэтом как формула соединения природного, языкотворческого и научного подходов к слиянию славянских языков в *единый, общий круг, круг-вихрь – общеславянское слово* [Там же: 580]: *Только рост науки позволит отгадать всю мудрость языка, который мудр потому, что сам был частью природы* [Там же: 585].

В отличие от раннего авангарда, неоавангард второй половины XX века, продолжая ориентацию на восхождение к «слову как таковому», отказывался от социального утопизма «классического» авангарда. В. Хлебников моделировал неологизмы по типу старославянских и древнерусских слов: «умершие слова» должны вновь «заиграть жизнью как в первые дни творения» (например, *Сумная умность речей / Зыбко колышет ручей, / Навий налет на ручей / – Роняет / Ручей белых нежных слов, / Что играет / Без сомнения, без оков* [Хлебников 2000: 1, 88]). Его словотворчество было нацелено на некий потенциал, но и обладало коренными связями с праязыковой общеславянской «прародиной». В. Соснора определяет актуальность языка не его современностью (которую понимает скорее как временность), но вечностью: «Чем древнее язык, тем он мощнее. Потом он распадается по числу людей. И все мы сейчас пишем на бедном русском языке, если сравнить его с церковнославянским, откуда и идет современный русский» [Соснора 2006 http].

В. Соснора на раннем этапе литературного поиска вписывает себя в контекст древнерусской литературы, что может быть мотивировано как продолжением общеавангардной традиции погружения в архаику, так и его оригинальным эстетическим, ценностным самоопределением в истории и культуре. Н. Асеев написал предисловие к первому, изданному Соснорой, сборнику «Январский ливень» (1962) [Асеев 1962], затем Соснора посвятил ему свой следующий сборник «Триптих» (1965). Книга «Всадники» (с 1959 по 1966) – первая целостная поэтическая книга поэта, на материале которой можно проследить формирование авангардной поэтики Сосноры. Поэтический метод раннего периода творчества Сосноры охарактеризовал Д.С. Лихачев: «Его стихи рождаются из преодоления обыденной речи, из находок в самых недрах русского языка. Идеи рождаются у самых корней слов. Соснора вызывает из недр русского языка ассонансы, однокоренные и однозвучные слова, схожие звучания и дирижирует этим хором словесных созвучий так, что постепенно становятся ясными новые рожденные им смыслы, новые поэтические ассоциации» [Лихачев 2003: 9].

«Всадники» – это первая цельная поэтическая книга Сосноры, написанная в период с 1959 по 1966, на материале которой можно проследить формирование авангардного субъекта и исторической концепции поэта. В книге доминирует авангардная установка свободу от традиции, культуры, общепринятых ценностей. Ведущее место в книге «Всадники» занимает тема бунта и вольности. В древнерусском культурном пространстве Соснора акцентирует внимание на категории всадничества, вынесенной в заглавие и определяющей понимание им архаического контекста. Мотив всадничества воплотился в творчестве многих поэтов 1960–1970-х годов, отразив идеалистические установки «шестидесятников» и разочарование, постутопический мировоззренческий перелом[1]. Поэтическая система Сосноры может быть интерпретирована в контексте мотива всадничества, имеющего разные смыслы. Мотив отражает устремленность автора к прорыву сквозь пространство и время, т.к. конь «является атрибутом (или образом) ряда божеств», на котором боги и герои передвигаются «по небу из одной стихии или мира в другой» [Мифы народов мира: 1: 666]. Если конь рефлексируется как символ времени, то всадник оказывается способен к преодолению временного и постижению вечного, что отражает установку поэтов 1960-х на прорыв к идеалам, уход от современности, стремление войти в широкий исторический контекст. Кентаврический образ коня и наездника олицетворяет противоборство и взаимодействие природного и культурного. Крылатый конь Пегас и поэт-всадник – символ поэтического вдохновения. В образе воина-змееборца, уходящем корнями в индоевропейскую мифологию (бог грозы на боевой колеснице, запряженной конями) и представленной в христианстве (Георгий-Победоносец, апокалиптические всадники) воплощается семантика суда, возмездия.

Наиболее актуальной для интерпретации книги Сосноры является идея кочевья, неукорененности, номадизма всадников, которыми движет природное, хаотическое начало. Не менее важен образ всадника как воина, отсылающий к авангардному образу «воина слова», что сближает Соснору, например, с ранним Н. Заболоцким в стихотворении «Битва слонов»:

Воин слова, по ночам
Петь пора твоим мечам!

На бессильные фигурки существительных
Кидаются лошади прилагательных,

[1] Подробнее см. [Ащеулова 2002].

Косматые всадники
Преследуют конницу глаголов,
И снаряды междометий
Рвутся над головами,
Как сигнальные ракеты.

Битва слов! Значений бой!
В башне Синтаксис – разбой [Заболоцкий 1989: 92–93]

или с А. Введенским, в творчестве которого образ всадника был одним из ведущих («Гость на коне», «Элегия»):

На смерть, на смерть держи равненье,
певец и всадник бедный [Введенский 1994: 228].

В жанровом отношении книга Сосноры – это не тотальный авангардный отказ от предшествующей традиции, но переработка, трансформация архаических жанровых форм древнерусской литературы: «застольная», «молитва», «легенда», «сказание», «слово» и «по мотивам «Слова» и др. Вместе с тем работа Сосноры с текстом – это не постмодернистские ремиксы, пародии, обнажающие пустоту, стоящую за словом, когда любые культурные реалии или литературные жанры воспринимается как ярлыки или симулякры несуществующей реальности. Авангардные поиски Сосноры направлены на раскрытие бытия, находящегося за словом, поэтому у него возникают метатекстовые структуры – это способ размышления о тексте, в целом о поэзии, о процессе создания и об устройстве текста.

Книга «Всадники» представляет собой макрожанровую форму («Последние песни Бояна», «Первая молитва Магдалине» и «Вторая молитва Магдалине», «Обращение», «Слово о полку Игореве», «Сказание о граде Китеже»). Книга стихов состоит из нескольких частей, отражающих прочтение поэтом исторического процесса в его летописном «пересказе»: 1 часть «За Изюмским бугром» – свод былин, охватывающих исторический период X-XII вв.; 2 часть «Мальчик Боян из Загорья» посвящена происхождению полулегендарного «сказителя» Бояна и становлению авторской позиции в «безавторском», коллективном историко-поэтическом эпосе; 3 часть – лирический цикл «Последних песен Бояна», совмещающих архаическую песенную традицию и современную авангардную интерпретацию; в 4 части, завершающей «бояновский цикл», раскрывается трагедия гибели поэта – «Смерть Бояна»; 5 часть –

поэма, написанная «по мотивам» прототекста «Слово о полку Игореве»; 6 часть – авторская версия былины «Соловей-разбойник»; 7 часть – сказка «Веснушка-дурнушка»; 8 часть – средневековая легенда «Сказание о граде Китеже»; 9 часть – «Коршуны», написанная по мотивам «Задонщины» и легенд о Куликовской битве.

В. Соснора актуализирует проблему авторства как ключевую для исторического процесса и его методологии: «История – сверхсекретная тема в русской истории… И если Автор «Слова» сверкнул, то и то анонимно»; «Кто Автор, поющий в степи, где нет ни одного голоса? Откуда язык в стране, где до Автора нет ни одной поэмы, а после – еще 700 лет! – тоже ни одной?» [Соснора 2001: 349, 351]. Известно, что до «Слова о полку Игореве», написанного в XII в., существовала традиция средневековых безавторских «гисторий», впервые нарушенная в «Слове», где образ автора становится центральной категорией произведение, определяющей как лирико-поэтический аспект, так и общественно-политический пафос.

Проблема субъекта и его самоопределения в истории – как истории языка – занимает центральное место в книге «Всадники». Соснора актуализирует проблему субъекта как поэта-культуртрегера, первотворца слова и текста, бунтаря и кочевника. Субъекта, стилизующий и продолжающие творение сказаний и легенд древнерусской литературы на первом этапе конструирования исторической модели воплощается в последовательной смене масок: всадники, воины («войско восемь тысяч, и восемь тысяч доблестны»), богатыри (Добрыня, Илья Муромец), скоморохи, калики, новгородские мятежники, Боян и поэтический субъект «Последних песен Бояна» (от автора «Молитв Магдалине» до язычника), автор «Слова», герой, вернувшийся в град Китеж, и др. Можно выделить несколько основных аспектов авангардной самопрезентации субъекта Сосноры, вписанных в историю становления и развития древнерусской литературы и культуры: 1. коллективный образ поэта-«сказителя» как воина, бунтаря, язычника, образ поэта-богатыря («Калики», «Карачарово», «Скоморохи», «Застольная Новгородских мятежников», «Соловей-разбойник»); 2. первый этап формирования эпического авторского слова, персонифицированный в образе Бояна (три «бояновских» цикла); 3. субъект, обретающий индивидуальность через осознание собственного поэтического опыта и формирование языка («Последние песни Бояна»).

В «эпическом былинном» цикле Сосноры былины группируются по месту действия: киевские («Калики», «Скоморохи») и новгородские («Застольная новгородских мятежников») циклы; по тематике: былины «владимирского» цикла («Пир Владимира», «Владимир и Рогнеда», «Калики»), «героические» былины («Калики»), «скоморошины» («Ско-

морохи») и т.д. В «былинном» цикле воспроизводится характерное для поэтики былин внешнее единство ритма, слога и языка. Книгу «Всадники» открывает цикл стихов «За Изюмским бугром», написанных по мотивам былин. На начальном этапе формирования древнерусской литературы для былин характерно единство описываемого предмета и изложения: тексты проникнуты элементом чудесного, чувством свободы и духом общины [Мирзоев 1978: 194]. Категории свободы и общинности становятся ключевыми при воплощении образа поэта, складывающегося на этапе зарождения истории и, по Сосноре, формирующего, фиксирующего историю.

Соснора обращается к истокам древнерусской истории как к первоначалу, к пространственно-временной точке отсчета, к «нулевой степени» истории, культуры и «письма». Былинные образы, воссозданные в книге «Всадники», воплощают авангардную установку на динамизм, преодоление границ. В книге Сосноры именно такие герои древности (скоморохи, калики, богатыри) способны породить историю как событие и зафиксировать его в слове. Дихотомия материального и духовного, природы и цивилизации, актуализированная в современном поэтическом субъекте, представляла гармоничное единство в образе древнего поэта-всадника и воина. В стихотворении «Калики» Соснора воссоздает этап становления, истоки поэтического слова и формирование на Руси поэта, «сказителя». Слово «калики» производят от названия обуви средневековых странников. В толковом словаре В. Даля «калика» определяется и как «странствующий, нищенствующий богатырь». В калик обычно переодевались русские богатыри, чтобы оказаться неузнанными; именно калики исцеляют и наделяют силой Илью Муромца; также известна былина «Калика-богатырь», сложенная самими каликами, в которой Калика не просто участвует в сражении, но выполняет главную роль, а воины-богатыри – лишь подсобную. Таким образом, «калики перехожии» изначально являли собой не просто сообщество странников-«сказителей», но и богатырей.

Текст Сосноры написан на основе былины «Сорок калик со каликою», сюжетная коллизия которой строится на противопоставлении нравственной стойкости калик и княгини Апраксии, выступающей в роли соблазнительницы. Для Сосноры существенно своеобразие калик как «сказителей», сочинявших и распространявших былины (*Приходили калики к Владимиру. / Развлекали Владимира песенками*); одновременно они воины, способные не только петь, но бороться, бунтовать против власти, отстаивая свою правду (*Заострили кинжалы до толики. / Рано-раненько за баштанами / прикололи калики стольников*). Чудесная компонента

и любовная коллизия архаического текста переводится Соснорой в контекст формирования бунтарского народного духа, способного вступить в конфликт с властью. В этом противоречии представителей власти (княжеский двор, «стольники-прихлебатели») и носителей культуры (калики) рождается история как творческий порыв, как слово об истории.

Скоморохи в Древней Руси были странствующими актерами, исполняя роли музыкантов, певцов, танцоров и острословов. У Сосноры скоморохи (так же, как и калики) обладают способностью перевода реальности в иную, художественную знаковую систему. Скоморохи вписаны в конкретный хронотоп («белоцерковный Киев», XI в.), но они способны преодолеть пространственно-временные рамки, трансформировать эмпирическую реальность в художественную. Любовная коллизия отношений между девами и скоморохами приводит к перемене самого облика дев: *у дев «уже не волосы / на лбу, / а кудри / окутывают клубом / чело девам, / у дев уже не губы – / уста рдеют*. Творческий потенциал скоморохов раскрывается в русле авангардной эстетики, оказывая прямое, материальное воздействие на адресата.

Бунтарское начало вынесено в заглавие «Застольной новгородских мятежников». В основе сюжета «песни» «мятежников» лежат реальные исторические события развития «Новгородской вольницы» (она же – «Новгородская феодальная республика») с 1136 по 1478 гг., когда город управлялся народным вечем: *Будет править Новградом вече – / не науськанное князьками*. Соснора переводит историю из событийного, эмпирического пласта в контекст архаического песенного жанра, соблюдая каноны хорового пения (обращение – «братья»), маркируя музыкальность исконной народной речи. «Застольная» написана анапестом, рефреном звучит многоголосый призыв поэтов-мятежников к адресату – к народу: *Приподнимем братины, братья!, Приподнимем братины, смерды!, Приподнимем братины, други!* В тексте подборка былинных и песенных сюжетов предопределена не стремлением к реконструкции или стилизации архаических памятников древнерусской литературы, для которых характерно «историческое приурочение». Поэт интерпретирует былинный пласт в логике собственного видения исторического развития Руси, восходя к истокам формирования древнерусского поэтического языка, слова как единственной возможности воспроизведения вариативного исторического процесса. В развитии исторического процесса главную роль играет поэт. В книге «Всадники» Соснора маркирует три цикла именем «соловья старого времени» Бояна: «Мальчик Боян из Загорья», «Последние песни Бояна», «Смерть Бояна». Образ Бояна олицетворяет начало новой эпохи, переход от безавторского,

хорового, эпического повествования к индивидуальному поэтическому творчеству[1].

В первом цикле «бояновской» трилогии в образе бессловесного «Мальчика Бояна из Загорья» акцентировано отсутствие родовой преемственности поэта: *Ни матушки, ни мачехи / не помнил мальчик маленький. / Не помнил мальчик маленький / ни батюшки, ни отчима*. Соснора акцентирует иное, по отношению к историческому, родовому – стихийное, природное начало: это и стихия народного творчества (всадники, «загорелые ратники», калики, скоморохи), и хаос природы (*Буран терзал обочины, / ласкал бурьян обманчиво*). Становление поэта происходит на границе гибели, творчество возникает как преодоление энтропии реальности: *Мальчишка встал тихонечко / и сел в куток с сопилкою. / И заиграл о Загорье, / о загорелых ратниках, / о тропах, что зигзагами / уводят в горы раненых* [Соснора 2006: 17]. Важен хронотоп появления Бояна: противопоставление зимнего, деструктивного времени и солнечного времени, выраженного в песне мальчика. Родина Бояна, возникающая в названии цикла и в песне мальчика – Загорье. Ороним «Загорье», имея реальный географический аналог, отсылает к мифологической семантике Горы как «модели вселенной, в которой отражены все основные элементы и параметры мирового устройства»; Гора – это центр мира, она «трехчленна» – связывает по вертикали вершину, где обитают боги, низовье или подземное пространство – место демонов и середину, где живут люди [Мифы народов мира: 1: 311]. В песне Бояна на сюжетном уровне прочерчивается вертикаль по отношению к окружающей его действительности (*троп, что зигзагами / уводят в горы раненых*). Но у Сосноры Гора располагается не только по традиционной мифологической вертикали, но маркируется и по горизонтали. «Загорье» – место, находящееся с обратной стороны горы, еще более удаленное и противопоставленное данной местности, чем вершина. Становясь предметом песни и стимулом творческой инспирации, Загорье уподобляется мифологическому Парнасу, на котором обитали

[1] По мнению многих исследователей, Боян – княжеский, придворный певец, живший в XI – начале XII вв. и связанный с чернигово-тмутороканскими князьями. Это мнение основано на указании в «Слове о полку Игореве» имен тех князей, которым слагал свои хвалебные песни Боян. Он пел славы «старому Ярославу, храбром Мстиславу, иже зареза Редедю пред пълкы касожьскыми, красному Романови Святъславличю» [Энциклопедия «Слова о полку Игореве» 1995: 1, 11]. Как известно, «первым произведением Бояна была песнь о единоборстве Мстислава Владимировича с Редедей» [Дмитриев 1995: 1, 150], что вводит дополнительные связи в структуру книги стихов, поскольку один из текстов «былинного» цикла посвящен «Бою Мстислава с Редедей».

Аполлон и музы, а у подножия которого находились храмы Аполлона и Диониса. Загорье оказывается центром не только художественной реальности, порождаемой Бояном, оно центрирует вокруг себя окружающую действительность, переплетая в мелодии «горной песни» событийную канву по обе стороны горы (художественный вымысел дополняет и уравнивает исторический реальный контекст).

Впервые творческое начало Бояна раскрывается на протовербальном уровне – мальчик играет на сопилке[1]. Игра на сопилке – первый этап становления Бояна как поэта – представляет архаичное синкретическое творчество, в котором соединяется музыкальность и сюжетная линия, воспоминание о прошлом мальчика и его народа, элементы сказового начала. Мотив игры мальчика на сопилке включает отсылки к будущей гибели поэта. У многих европейских народов встречается сказание о том, что на могиле убитого или убитой выросло дерево или камыш, из которого делают сопилку, и эта сопилка, помимо воли играющего, вещает миру о преступлении [Афанасьев 1983: 314]. Таким образом, сюжет вписывается в циклическую модель развития, а сам творческий процесс изначально отсылает к эсхатологической модели.

Образ Бояна строится как развитие традиции русских поэтов-богатырей: *Стихи да кулак булатный – / все достоянье Бояна. / Есть латы*. Но богатырские «подвиги» поэта изображаются в ироническом, сниженном аспекте: *Увидит кабак нараспашку. / клокочущий ковш осушит, / такое понарасскажет – / от хохота пухнут уши!; И выпьет на полполушки, / а набузит на тыщу*. Сюжет о «воинских подвигах» Бояна основан на его противостоянии герою-антагонисту – боярину Ставру, образ которого отсылает к одной из самых оригинальных по сюжету былин Киевского цикла «Про Ставра Годиновича». Если обычно в опасный спор-состязание с князем вступают богатыри, то здесь это делает «молодая Василиса, дочь Никулишна», жена расхваставшегося на пиру боярина Ставра. Соснора гиперболизирует пародийно-комические черты Ставра: *боярин-лапоть; вершина деяний Ставра – / валяться в пшеничной клети; «Боярин лепечет – умора! – / называет полушку аршином. / И хлещет его по морде / сковородой Марина* [Соснора 2006: 19]. Соперничество Бояна и Ставра основано на борьбе за жену боярина – Марину.

Развитие сюжета о Бояне центростремительно направлено к его гибели как неизбежному этапу бытия поэта, находящегося в постоянном противоречии с реальностью. Если герои «былинного» цикла, представляющие коллективное, хоровое единство, эпическое «мы» были

[1] Сопилка – свирель; старинный музыкальный инструмент.

способны противостоять действительности, вступать в битву на равных, то, начиная с образа Бояна как прообраза русского поэта, гибель, насильственная смерть, казнь поэта становится неотъемлемым этапом всего творческого процесса. Такая модель бытия поэта сопоставима как с мифологической традицией, когда ритуальное убийство принимало форму почитания божества, так и с авангардной концепцией, в которой бунтарское неприятие предшествующей эстетической системы воплощалось в радикальной форме самоуничтожения. Манифестация самоотрицания, художественное самоубийство субъекта – проявление протеста против любых дискурсов как тоталитарных и выражение крайней степени свободы субъекта. Акцент на гибели поэта в книге «Всадники» Сосноры отражает развитие авангардной бунтарской направленности в художественной системе поэта и, вместе с тем, неоавангардное постутопическое осознание невозможности самоутверждения в слове. В книге воплощается череда образов насильственно гибнущих героев и поэтов: былинные сюжеты ратей, казнь Бояна, разгром войска князя Игоря, уничтожение царевичей из «сказки» «Веснушка-дурнушка», отсечение головы героя града Китежа, жертвы Куликовской битвы.

Семантика названия цикла песен Бояна («Последние песни Бояна») задает текстам трагическую тональность. По Сосноре, истинное творчество всегда погранично, это точка бифуркации между жизнью и смертью, на которую обречен субъект, выбирая поэзию как способ существования. В синкретической песне не существовало граней, отделявших лирику, эпос и драму, не существовало и художественного слова, элиминированного от двух других видов искусства – жеста и музыки. В «Последних песнях Бояна» прослеживается следующая стадия становления и развития поэтического творчества – отход от эпичности и драматичности, тенденция к лиризации, замена хорового пения – сольным, появление лирического субъекта.

В первом стихотворении цикла «Я всадник. Я воин. Я в поле один» выражена установка автора на самопрезентацию. Компрессированная форма двусоставного предложения направлена на предельно точную характеристику субъекта как кочевника, совмещающего воинственное и природное, стихийное начала. Почти полное отсутствие предикатов, обозначающих действия, наполняет текст внутренней, смысловой динамикой, основанной на рефрене ключевых фраз самоопределения поэтического субъекта: *Я всадник. Я воин. Я в поле один; Я всадник. Я воин. Встречаю восход…; Я всадник. Я воин во все времена…*[1]

[1] Ср. с воином у В. Хлебникова, с поговоркой «Один в поле не воин», также см. [Якобсон 1987: 250-253].

Вся книга «Всадники» переплетена и пронизана внутритекстовыми связями (на мотивно-образном уровне и на уровне семантики названий, в аспекте проблематики и общности развития историко-поэтической концепции). На уровне единства саморефлексии и самопрезентации поэтического субъекта можно провести параллели между первым текстом и стихотворением «Дождь идет никуда, ниоткуда…». Можно констатировать обострение темы одиночества, проблемы поиска самоопределения в культурно-историческом и экзистенциальном аспектах. Если в первом тексте автор рефлексировал себя как *последнего династии вольной орды*, т.е. носителя утраченной, но живущей в нем и в его «песнях» традиции, то далее любые связи с бытием обрываются, поэтический субъект оказывается в ситуации тотального одиночества:

Меч мой чист. И призванье дано мне:
в одиночку – с огульной ордой.
Я один. Над одним надо мною
дождь идет. Дождь идет. Дождь идет [Соснора 2006: 25]

Поэтический субъект определяет свое «призванье» как экзистенциальное противостояние распадающемуся бытию, утраченной онтологии, фиксируя ее в «Слове», в «Песне». Попытка воплощения потерянной онтологии воплощается в тексте «Язычники». Уже на уровне семантики названия звучит противопоставление данного текста и двух «молитв» Магдалине. Соснора отрицает христианство как насильно насаждаемую государственно-политическую конфессию и как этическое учение, противоречащее вольному, кочевому духу:

Обличает волк луну,
как людей Божий Сын…
Житие – ни тпру ни ну,
то ли чернориз-цы! [Соснора 2006: 28]

В тексте звучит противопоставление «черноризцев» – проповедников ложного пути, основанного на отрицании естественно-природного начала в человеке ради грядущего спасения (*Ратуют они за рай, / там нектары – ложками!; Пред амвоном гнись дугой, / гуди – как положено!*) и «язычников» с их целостным, синкретическим восприятием бытия, соединяющих в себе оба полюса (природное и духовное). Соснора обличает фальшивые установки черноризцев, пользуясь тем же категориально-понятийным аппаратом и афористической стилисти-

кой: *Если житие – сарай, / проповеди – ложны!; Если всюду пьянь да голь, / проповеди – ложны!; Если поголовный блуд, / проповеди – ложны!* Соснора обращается к этимологии слова «язычники»:

а язычникам – язык
на полку?
на плаху?

В старославянском «языкъ» означал то же, что современное «народ». В древности народы различались по языкам: «один народ – один язык» (Быт. 11: 6), множество народов – «языци»; в древнерусском – «переводчик, лазутчик» [Фасмер http]. Язычники в интерпретации Сосноры – не религиозное определение, но характеристика утраченного синкретического, вольного мировоззрения, когда народ не безмолвствовал (*язык… на полку*), не обрекал на казнь героев и поэтов (*язык… на плаху*), но олицетворял динамичный, развивающийся, стихийный язык. Обращение к древнерусской истории Сосноры – это попытка восхождения к утраченной универсальной целостности народа и языка, эмпирического и поэтического, когда язык был не бытовым эрзацем, но «живым», поэтическим, творящим реальность и историю.

Бытие, по Сосноре, не редуцируемо до конфессиональных или любых тоталитарных рамок – это целостное, подвижное, вечно меняющееся единство. Поэтический субъект провозглашает свой «языческий» гимн жизни: *Верим в солнце, / верим в мясо, / в соль, / в зерно, / в зачатье, / в бубны, / в бани, / в хоровод, / в гусельные весла!* Компоненты, координирующие онтологию, охватывают бытие как по вертикали («солнце» – «зерно», «соль» как «соль земли»), так и в контексте аграрного, циклического развития («зерно», «зачатье»), а также в синкретическом художественном искусстве («хоровод», «гусельные весла»).

Стремление Сосноры к обретению онтологической целостности изначально обречено на вечный поиск и утрату единения. Сама природа авангардного творчества основана на парадоксальном самоутверждении как самоотрицании, на стремлении к самоопределению в культуре и ее «сбрасывании», отказе от традиции.

В «Последних песнях Бояна» субъект, преодолевший эпическую форму хорового «мы», находится в постоянном поиске адресата. Один из этапов развития песни на пути от хорового пения к сольному – антифония [ЛЭС 1987: 277–278], что отражает изначальную диалогическую установку песенного жанра. В данном цикле представлены различные по жанровому составу песни: героические, в которых поэтический субъект

обращается к воинам, соратникам («Возвращайся, воин, в дом…», «Где же наши кони?..», «И вот опять, и вот – вниманье…»), игровые («Был крыжовник…», «Наше время – веселиться…»), заклинательные языческие («Язычники»), и христианские, которые обретают апокрифическую форму («Первая молитва Магдалине», «Вторая молитва Магдалине»).

В сюжете о Бояне Соснора доводит до предела конфликт художественного и эмпирического, поэта и толпы – палачом Бояна оказывается его «соратник» хоробр новгородский Поток (прообраз которого – богатырь Михайло Иванович). Стихотворение «Смерть Бояна» строится на контрасте, пересечении профанного и сакрального, временного и вечного. Рассказ о гибели Бояна осуществляется в «харчевне», или «корчме», во время пира простонародья, доведенного до карнавального смешения верха и низа, человеческого и животного (*То флейтой зальется, / то филином зычно аукнет*). Хронотоп смерти возникает на пересечении брутального пространства средневекового черниговского рынка, сравниваемого со «сточной ямой» и христианского сакрального контекста (сочельник – аскетический день накануне Рождества Христова, когда, по монастырскому уставу, полагается на трапезе только сочиво – вареная пшеница или рис с медом). Казнь Бояна накануне Рождества обретает символический, мифологический смысл – это одновременно и акт жертвоприношения, и разворачивание циклической модели «вечного возврата», умирающего / рождающегося божества.

Само событие казни представлено в тексте опосредованно, в форме чужого слова палача: *На рынке / под вечер, / в сочельник, / казнили Бояна, / Бояна казнили, / назначив меня палачом. Ситуация смерти в* тексте дублируется, звучит на игровом уровне (*Гогочут пьянчуги, вздымая усы: / – Уморил!)* и затем повторяется в пересказе бывшего соратника и убийцы Потока. Темы предательства и плача, слез лейтмотивом проходит сквозь всю книгу «Всадники» (например, во «Второй молитве Магдалине» и в «Сказании о граде Китеже» поэтическлшл субъекта предают друзья, в «Слове о полку Игореве» на поле боя князя Игоря предают ковуи, в «Коршунах» князья предают свой народ); мотив плача, слез наиболее ярко выражен в образе луковок – метафорических «сердец» поэтического субъекта, *ведь лук – / последнее растенье живой природы, / и в эту эру / исторгающее слезы*.

Раскаянию Потока предшествует пение гостей, которые *печатают песню, / отменную песню, / что слово – то конника топ*. По сюжетно-поэтическим деталям, эпитетам, характеризующим песню, а также по тому, что она вызывает «плач» кающегося Потока, можно сделать вывод, что это песня Бояна. Но раскаяние Потока «на миру» не вызывает

очищения, поскольку толпа слушателей из корчмы в Галиче сливается с толпой зевак, которые *воздевали / сонливые очи на плаху* в Чернигове. Исполнение песен дублируется в тексте: «простонародье» поет за пиршественным столом, что символизирует духовное единение народа; *мурлыча Бояновы песни*, разбредается с места казни люд. Описывая смерть Бояна, Соснора использует синекдоху: *На Руси обезглавлена Песня. / Отныне / вовеки / угомонился Боян*. Важно написание слова «Песня» с заглавной буквы – Песня приобретает универсальный статус, характеризует саму ушедшую легендарную, былинную эпоху (*но время задиристых песен / вовеки зашло*); Песня противопоставляется ложным временам, «стертым» «песням-усладам». Субъект творчества, поэт, уподобляясь Песне, не погибает, но обретает бессмертие, переходя в текст.

Соснора переносит основной акцент проблемы с гибели поэта на «обезглавливание» Песни. Поэт обрекает себя на уничтожение самим выбором творческого поприща, но взамен эмпирического существования получает бессмертие в тексте. Все, что остается от реального существования, единственный след в истории – слово, что актуализирует проблему вечности / временности слова, Песни. В концепции Сосноры задача современного поэта – прорваться сквозь вековые напластования к тому исконному протослову, к той, еще не «обезглавленной Песне», которая хранит в себе утраченную онтологию бытия.

Отрицая классическую линейную историческую концепцию, поэтический субъект меняет множество масок в процессе собственного исторического самоопределения. В лирическом пространстве уравниваются любые не совместимые исторические коллизии, линейное развитие истории подменяется авангардно-экспериментаторским выходом к протослову. Такая авторская позиция, уравнивающая любые варианты истории как субъективный, не аутентичный взгляд историка как творца истории, приводит к постоянному замещению поэтического субъекта галереей культурных масок.

Соснора отрицает аутентичность не только исторического процесса, но и субъекта его фиксации, творения, следующего за диктатом языка и искажающего объект рассмотрения, увиденного сквозь оптику времени создания легенды-истории.

В автобиографической книге «Дом дней» Соснора так сформулирует свою историческую концепцию: «А что жизнь, Я? Я – бессмертен. Кто б я ни был, животное, водопад и камень-минерал. Ведь между нами разница только в способе жизни, а состав тот же. Но в данный “век” жизнь интересует тех, кто читает мои книги. Читай… А Гомер – скажут, а Шекспир? Бетховен и Бобэоби? Наполеон и Пенелопа? и др. герои древно-

сти, – они-то неповторимы? Повторимы… И они там. И лодки любви. И – измы. И дома, и дни. А о Временах, высоких: увы, получается, что картина антиисторическая – во Вселенной живы одновременно все времена. То есть никаких времен нет, а есть штамп памяти, и каждый живет в своем пузырьке, перелетая из мира в мир. Не соприкасаясь с реальностью. Рисую схему жизни Я; где 1 точка – я и круг вокруг – мой мир, а 2 точка – она и ее мир» [Соснора 1997: 171–172]. Образ «Муза моя – дочь Мидаса» – это декларация преодоления энтропии, силы времени, которое поглощает или стирает до уровня клише даже слово, обращающееся в «звук злата». Сознание Сосноры трагически-антиутопично, он пишет: «Футуризм – это будущее – смерть. Футурист – смертник» [Там же: 92]. Будущее у него из временной абстракции становится обостренно экзистенциальной категорией. Историко-временной повторяемости и энтропии может противостоять только поэт, творчество которого всегда находится в динамическом состоянии эксперимента, когда «бытовое» слово «остраняется» поэтическим языком «несоотвествий». «Для поэта единственный способ «жить не по лжи» – это «жить по метафоре» [Арьев 2001: 22].

Мотив путешествия входит как в биографический, так и в художественный контекст существования поэта. Хронотоп футуристов – дорога, они всегда в движении, они «ничьи» и, одновременно, «всехние» (термин Маяковского). Мотив творчества неразрывно связан у Сосноры с темой изгнания: «Я самый элитарный изгнанник русской литературы, и мою ситуацию можно трактовать шире, как изгнанник из жизни» [Соснора 2001: 295]. Поэт обречен жить в «языке». Рефлексия творческого процесса и трансформация слова оказываются формой манифестации неоавангардной эстетики в тексте Сосноры.

Историческая концепция Сосноры строится как развитие его авангардного стремления к раскрытию праслова, прареальности, нулевой точки отсчета, что осуществляется поэтом в контексте погружения в древнерусскую литературу. Обращение к архаической культуре отражает как авангардное стремление к отказу от вторичных культурных напластований, так и гносеологическую неоавангардную интенцию поэта на выражение меняющейся картины мира новыми художественно-эстетическими средствами.

1.5. Иноязычие в творчестве В. Сосноры

Первые опыты поэтического билингвизма были представленны в творчестве В. Кандинского в форме взаимодействия русского и немец-

кого языков[1]. Параллельно В. Хлебников разрабатывал идею «заумного языка» как общеславянского и – позже – «вселенского» и «звездного». Эти концепции трансформировались в тенденцию к межъязыковому взаимодействию в поэзии второй II пол. XX в., что стало одной из форм концептуального трансфера между двумя авангардами. Феномен взаимодействия языков характерен для современной поэзии: «Переключение кодов и интертекстуальность обнаруживают себя и в такой особенности литературного текста XX и XXI века, как многоязычие, истоки которого кроются в идее создания особого «заумного» поэтического языка <…> рубеж XX–XXI веков характеризуется широким использованием «разноязычной» зауми, в которой звуковые последовательности одновременно принадлежат двум и более языковым стихиям, и поэт как бы осуществляет перевод с одного языка на другой: на одном языке определенное звукосочетание может выступать как осмысленное знаковое образование, на другом – как новообразование; расподобление же фиксируется различной трансляцией» [Фатеева 2006б: 42]. Преодоление языкового «монологизма» является способом преодоления пространственно-временных границ в современной поэзии. В отличие от поэтов-билингвов или поэтов, использующих многоязычие как прием и в разных формах соединяющих в своих текстах различные языки (Г. Айги, Н. Скандиака, И. Булатовский и др.), взаимодействие языков в поэтике Сосноры может быть обозначено как *иноязычие* (подробнее см. во Введении), что связано с развитием и трансформацией поисков в области эксперимента с разными языками в раннем авангарде.

Влияние восточнославянских языков и культур на творчество Сосноры обусловлено биографически. Поэт родился в 1936 году в г. Алупка (Крымская область). «В шестилетнем возрасте В. Соснора пережил блокадную зиму Ленинграда 1941–1942 гг., был вывезен по Дороге жизни на Большую землю и отправлен к родственникам на Кубань. Оказался на оккупированной немцами территории, находился в партизанском отряде, которым командовал его дядя» [Соснора http], школьные годы провел в Варшаве, Ленинграде, Архангельске, Махачкале и Львове. В. Соснора учился на заочном отделении философского факультета ЛГУ, но после погружения в культуру Древней Руси его интерес переключился в область поэзии.

Своеобразие поэтики В. Сосноры выражается в том, что его авангардные искания «гиперархаичны», «новаторство его <…> отбрасывает к долитературному, неведомому нам языку, к праязыку» [Арьев 2001: 16]. Можно также вспомнить высказывание В.Н. Топорова о том, что

[1] Подробнее см. [Подземская 2010; Фещенко 2015а].

«человек, не являющийся профессиональным этимологом, но этимологизирующий данное слово, как правило, ищет другое, второе (помимо лежащего на поверхности и всем известного) значение слова, которое стоит за первым значением и в конечном счете определяет его. Эта зависимость объясняется тем, что второе значение склонны рассматривать не только как предшествующее или даже исконное, но и как такое, которое непосредственно выводится из внеязыкового мира (мира вещей) и, следовательно, отражает прямую связь знакового с дознаковым» [Топоров 1986].

Поэзия В. Сосноры – это не стилизация, не «ретрофольклоризм», но развитие авангардного эксперимента с языком в аспекте поиска связей между современным словом и протословом, знаковыми и «дознаковыми» языковыми формами. Уже в раннем творчестве поэт вступает в диалог с литературной традицией, когда создает авангардную поэму «Слово о полку Игореве (По мотивам)» (1959). В более позднем творчестве как отдельные стихи, так и целые его книги ориентированы на диалог с западно- и восточнославянской традициями: пьеса в стихах «Хутор» из цикла «Пьяный ангел» (1969), книги «Знаки» (1972), «Хутор потерянный» (1976–1978) и «Верховный час» (1979).

Можно отметить изменение частотности употребления маркеров, отсылающих к славянским языкам и культурам, в ранних и поздних поэтических книгах В. Сосноры. В ранних текстах («Хутор» из книги «Пьяный ангел»; «Двое», «Хутор у озера», «Лилии ночью» из книги «Знаки») заимствования практически не употребляются, в то время как регулярно встречаются окказионализмы, отсылающие к объектам в альтернативной художественной реальности (*Вокруг видимый мир, Галактики. А есть второй, такой же, и оба* ***взаиморазомкнуты****. Две* ***взаиморазомкнутые*** *сферы* [Соснора 1997: 171]), что соответствует концепции исторического развития и бунту против исторической верификации в раннем творчестве В. Сосноры. Время и пространство уравниваются в их маргинальном положении и в оппозиции по отношению к центру. Украина в раннем творчестве В. Сосноры отсылает не столько к топосу в реальной действительности, сколько служит знаком сопротивления языковой, социальной и культурной авторитарности. В диалоге субкультур равноправно с лирическим сюжетом существует мифологический код текста.

Как и Украина, заглавие текста «Хутор»[1] выступает, скорее, в роли «дейктического» элемента, обозначающего оппозицию по отношению

[1] «Хутор – так, в противоположность деревне, называется отдельная усадьба, которая расположена на обособленном участке земли, состоящем см. на следующей странице

к центрированному, иерархически организованному и вписанному в жесткую систему координат пространству. Героями стихотворной пьесы «Хутор» являются Пьяный Ангел, Девушка, Автор и Хор. В. Соснора изначально дает установку на множественность перспектив развития сюжета, что обусловлено наложением библейского, античного и украинского текстов. Номинация *Пьяный ангел* одновременно маркирует авангардный бунт против религии как системы и представляет ремифологизацию классического образа падшего ангела: *Не сеятель и не податель, / мне нет Иуды, нет Суда, / я – сам свой суд, я – сам предатель, / я – сам себе своя судьба*. Как отмечает Л. В. Зубова, «многие странности поэтического языка В. Сосноры могут так же внятно объясняться историей слова, историей грамматических отношений в русском языке, многочисленными культурными ассоциациями слов. По стихам этого поэта можно изучать историю языка в ее разнообразных проявлениях и заглядывать в возможное будущее состояние языка. История языка проявляется у В. Сосноры на всех уровнях – от фонетики до синтаксиса» [Зубова 2010: 82].

Такое балансирование между прошлым и будущим временем формирует особую структуру субъекта, находящегося в состоянии тотальной неустойчивости и постоянного сдвига: дейктического, т.к. дейктический центр находится в пограничной ситуации между категориями отрицания (частица *не*) и утверждения (эксплицитное выражение в форме местоимения 1 лица *я*); референциального – многочисленные автономинации субъекта (*не сеятель, не податель, я – сам свой суд, я – сам предатель, я – сам себе своя судьба*) сближаются в контексте по принципу противопоставления, реализуемого посредством семантической и этимологической оппозиций. Сопоставление слов *суд* и *судьба* выявляет их этимологическую общность, поскольку *судьба* – производное от праслав. *sǫdъ ‘суд’, в древнерусском языке слово чаще употреблялось в значении ‘суд’, ‘судилище’, ‘правосудие’, ‘приговор’. Также можно отметить интертекстуальную отсылку к стихотворению «Свободы сеятель пустынный…» А.С. Пушкина, которая в контексте *не сеятель, не податель* обретает значение авангардного отрицания классической традиции. Многоуровневое переплетение внутритекстовых связей позволяет расставить новые семантические акценты в словах *податель*

см. на предыдущей странице в пользовании данного хозяина. Хуторная система дает полный простор индивидуальности хозяина, позволяя ему организовывать хозяйство как ему заблагорассудится… недостатком хутора является некоторая отчужденность поселения…» [ЭСБЕ http].

и *предатель*, происходящих от одного корня – *да(ть)* + суффикс *-тель*. У производного от *предать / передать* (1. Отдать во владение, распоряжение, передать. 2. Сдать, отдать неприятелю) существительного *предатель* в фокус выдвигается значение физической передачи, что характеризует значимую особенность поэтики В. Сосноры, связанную со стремлением к объективации знака. Такая материализация знака и языка является единственным способом автореференции в ситуации ускользающей реальности – художественной и эмпирической.

Характерная для В. Сосноры рефлексия перехода от объекта к знаку, субъекту и дальше – к самому процессу восприятия окружающей реальности и продуцированию текстов обозначается в работе Е.В. Сусловой как интериоризация [Суслова 2013а: 13]. Это «смещение по референциальной оси *мир* → *знак* → *сознание* (Э. Гуссерль)[1], влияющее на лексико-грамматическую организацию текста, а также сказывающееся на внутренней архитектуре поэтического текста» [Там же].

При этом можно отметить еще одно противопоставление, заложенное в словах *податель* и *предатель*. Если одним из значений слова *податель* является ‘тот, кто дает, дарит что-либо, жертвует чем-либо’, то *предатель* с учетом вписанного в текст библейского кода отсылает к Иуде (также обозначенному в ближайшем контексте) и, соответственно, обозначает ‘того, кто приносит Божественную жертву’ (ср. понятие Божественной жертвы Христа за грехи человечества). Таким образом, автореференция в тексте не только выходит за границы текста / реальности, но и отсылает одновременно к тому, кто жертвует собой (подает) и совершает акт жертвоприношения (предает), создавая ситуацию *автореференциального конфликта*.

Определение *пьяный* оказывается не снижением христианского мифа, но его преодолением. В. Соснора переводит своего ангела из мифологической системы с вектором падения (верх-низ) в иную систему координат, где важен внутренний выбор героя. Выбор между верхом и низом, раем и адом становится экзистенциальным самоопределением в пространстве, которое принципиально невозможно (извне-внутрь). Самоопределение, по В. Сосноре, понимается не как традиционное изгнание из рая, но отказ от центра ради периферии и добровольное изгнание: *Меняю лиру на гитару, / меняю небо на поля, / я – сам свой раб, я – сам свой табор, / не трогайте меня, я пьян* [Соснора 2001: 85]. Поиск собственного «я» субъектом оборачивается утратой любых способов

[1] См. [Гуссерль 2001]. Об особенностях взаимосвязи языкового знака и референта у Э. Гуссерля см. также [Mohanty 1977: 18].

его номинации, что выражается в форме диалога *(Ты ангел? – Бес. – Ты бес? – Не знаю / Хороший хохот: / те и те / лишь диалектика названий / и суесловие систем)*, но обладает и интертекстуальным измерением (отсылка к «Бесам» Пушкина, Достоевского, Сологуба, Мережковского и др.).

Параллельно самоотрицанию субъекта, гибель которого обозначается в форме *мы (нас)* инклюзивного и включает не только автора, но и читателя (*на душу дунешь – разлетится / по искоркам, – и нету* ***нас***), получают выражение и идеи бессмертия и самовоскрешения. В стихотворении возникают реминисценции к «Памятнику» А.С. Пушкина как символу бессмертия: *Не в небе, не на постаменте, / я сам собой в веках возник, / Я вырвал сам себя у смерти / и в смерти сам себя воздвиг*. В тексте происходит не только спор с классической литературной традицией: проповедник, носитель нового знания, – это архетипический образ поэта, который всегда находится в добровольном изгнании. В. Соснора отрицает романтическо-модернистское противопоставление добра и зла; его субъект находится в ситуации постоянного самоопределения и преодоления любых границ. Смертью в таком случае может быть только прямое называние в тексте, равнозначное обыденному существованию в реальности:

Жрец – жертвой, девственница – блудом,
тиран – тиарой, Вакх – вином,
Христос – крестом, бастилец – бунтом,
Стикс – смертью, Вавилон – войной,
сирена – сном, солдат – стараньем,
хулой – Харон, хвалой – холуй,
все сущее – существованьем
унижено!

Характерный для Сосноры прием паронимической аттракции, раскрывающий утраченные этимологические связи и устанавливающий новые связи между словами, реализуется здесь в виде повторяющихся синтаксических конструкций с последовательным пропуском сказуемого, что дает возможность смыслового сближения пар слов-существительных, а также напряженного ожидания наименования действия, поскольку сама конструкция точно его не подсказывает. Инверсивно вынесенное в конец предложения и текста, занимающее целую строку и дополнительно подчеркнутое восклицательным знаком, сказуемое *унижено* получает сильное логическое ударение и, по закону обратной

перспективы, наполняет каждую часть и весь текст неожиданным, глубоко драматичным смыслом.

Грамматическое противопоставление слов в парах (именительный и творительный падеж имени) реализуется и на уровне семантики, позволяя обнажить их утраченные смыслы: сочетание слов *жрец – жертвой*, производных от одного корня *жр-/жер-*, в поэтическом контексте обретает дополнительный контраст, поскольку *жрец* (‘тот, кто приносит жертву’) оказывается *унижен* тем, над чем (кем) он совершает действие – жертвой, что выражено творительным пациенса. В основе сдвига ролей агенса – пациенса лежит отказ от стандартного распределения коммуникативных ролей, смена субъекта и объекта действия, когда жрец оказывается пассивным по отношению к «активной» *жертве* и, соответственно, сам становится жертвой. Семантическое противопоставление *жреца / жертвы* распространяется и на последующие пары (*девственница / блуд, тиран / тиара, Вакх / вино, Христос / крест* и т.д.) и получает более широкую проекцию на поэтическую коммуникативную ситуацию в целом, в которой классическое распределение ролей «поэт / читатель», «адресант / адресат» также преодолевается и нивелируется. Принцип сдвига ролей агенса и пациенса, прослеживаемый на протяжение всего отрывка, маркирует распадение стандартных референциальных и логических связей.

Апофеозом оказывается фраза *все сущее – существованьем / унижено!*, в которой *сущее* (от др.-инд. sat-/sant- ‘подлинный, правдивый, истинный, сущий’) оказывается этимологически связано с праславянским ‘суть’ (и, соответственно, с формами ‘есмь’, ‘есть’), латинским *sonticus* ‘лежащий в основании’, англосаксонским *sóđ* ‘истинный, действительный, правильный’, готским *sunja* ‘истина’. Противопоставление *сущее / существованьем* обусловлено энантиосемичностью слова *существованье,* которое может пониматься как 1) философская категория, являющаяся синонимом бытия в ряде философских учений и базовая для экзистенциальной философии; и 2) в значении наличного, фактического бытия обладает сниженными коннотациями (ср.: *средства к существованию, влачить существование, борьба за существование*) и сближается с понятием обыденности. Таким образом, погружение в этимологию позволяет Сосноре выразить в тексте отрицание онтологических категорий истины, сущего и бытия, актуализируя внутреннюю амбивалентность существования как фундаментального понятия классической философии, и существования как экзистенциальные проблемы, единственной возможностью познания которого является его проживание (ср. мысль К. Ясперса о «пограничных ситуациях», в ко-

торых раскрывается человеческое существование, включающих боль, страдания, борьбу и враждебность окружающего мира). При этом для Сосноры важно дальнейшее развитие экзистенциального подхода и максимальная объективация существования, соотношение его с «физическим» измерением, обозначающее отказ субъекта от существования как стагнации и балансирование на границе языка и реальности, текста и тела[1].

В стихотворении «Хутор у озера», также ориентированном на восточнославянскую традицию, прослеживается проекция библейского текста. Инвариантом лирического сюжета о рыбаке выступает христианская притча о рыбаке как Сыне Божьем, который обозначается в тексте *человеческий сын*:

С удочкой в лодке один
чей человеческий сын
удит? <…>
Некого оповестить,
чтобы его отпустить
с лодки.
Рыбы отводят глаза,
лишь поплавок, как слеза,
льется. [Соснора 2006: 510]

[1] Такая поэтическая стратегия нарушения стандартной референции и смещения границ слова и объекта, текста и реальности регулярно организует смещение фокуса посредством актуализации этимологии в текстах, относящихся к мортальному и суицидальному дискурсу: *Я* ***оч****-нулся // То есть, вышел из состоянья нуля и раскрыл свои «****очи»****. / Стало мне* ***оче****-видно* <…> *Я* ***оч****нулся на льдине* («Несостоявшееся самоубийство», 1972); *Не желаю – в живое! / Я умру… Не желаю ни в мрамор, ни в каплю, ни в воздух векам!* <…> *Человеком вторично («Восход»! «Возрожденье»!) – не желаю!.. Кому-то там* ***вторить*** *в* ***торговлю****, безбилетник* ***Творца*** *– любить тех, кого не любил при моей Безымянной, лгать гуннам и лигам («о не вы, это я – пролетарий»). Пусть* ***умрет ум и мир*** *мой, только – не* ***во чловецех****, я –* ***ничей не ловец****! / Маски метаморфоз – возьмите и возрождайтесь!..* ***Жил*** *он так, как* ***желал****,* ***умер*** *так, как* ***умел****…* («Посмертное», 1976–1978). Во втором примере В. Соснора профанирует сакральное значение человека в христианском аспекте, предлагая альтернативную этимологию от слова «ловец» (вместо праслав. *čelo- от др.-инд. kúlam ‘стадо, семья, род’ и варианты этимологии *век* – от слова, родственного лит. vaĩkas ‘мальчик, ребенок’; либо *-věkъ в знач. ‘сила’ [Фасмер http]) и используя в написании стихотворения титл как знак, отсылающий к церковнославянским текстам: чловецех.

В тексте актуализируется ситуация отсутствия коммуникации – сакральной (ср. с Молением о чаше Христа в Гефсиманском саду), обыденной (*в лодке один*) и поэтической, где фраза *некого оповестить* маркирует немоту поэта как отсутствие адресата, которому можно было бы передать *весть* (от праслав. *vědti, от кот. в числе прочего произошли: др.-русск., ст.-слав. вѣдѣти, русск. ведать. Отсюда наст. вр. ст.-слав. вѣмь, вѣси, вѣстъ / вѣ и т. д., далее, др.-русск., ст.-слав. вѣдѣ ‘я знаю’ [Фасмер http]). Учитывая чередование гласных, представленное в *видеть*, ситуация обрыва коммуникации расширяется как невозможность не только передать знание словом – немоту, но и слепоту субъекта, который невидим и в ситуации нарушения диалога сам утрачивает возможность видения (ср. со слепотой Тиресия, ослеплением Эдипа и т.д.).

Мифологическое представление о рыбаке как пророке значимо для эстетики Сосноры: *Стихи – это сети братьев Зеведеевых*[1]*; попался Христос, а думал, что завербовал их. Братьев-то завербовал, а сети поволок. Пока три Марии не сняли его с креста* [Соснора 1997: 8]. Здесь *стих (-и)* получает дополнительное значение благодаря сближению в контексте со словом *сети*. *Стих*, др.-русск. стихъ, заимств. из греч. *στίχος* ‘ряд, строка, стих’, др-гр. στείχω (steíkhō, ‘идти, маршировать, идти колонной, идти по порядку’) и др.-индийс. *steyg^{h}- (‘идти’) соотносится с родовым понятием *текст*, в сближении с которым его этимологическая история наделяется новыми оригинальными решениями, позволяющими восстановить утраченный сегмент и раскрыть семантические связи между словами *стихи* <*текст*> *сети* (ср. *текст* лат. textus ‘ткань; сплетение, связь, сочетание (слов)’, от texere ‘ткать; плести’ (восходит к праиндоевр. *tek- ‘делать’) и *сеть* происходит от праслав. *sěte, от кот. в числе прочего произошли: др.-русск., ст.-слав. сѣть ж. (др.-греч. *δίκτυον*, *παγίς*) ‘петля, ловушка, западня’) [Фасмер http]). В стихотворении происходит контаминация слов *стихи – текст – сети*, что позволяет проецировать значение *сети* как материальной ловушки на *текст* как ловушку слов, и *стих* как поэтическую ловушку, в силу особенностей ситуации поэтической коммуникации, направленной на ловлю не только элементов контекста – слов, но и участников коммуникации – читателей, слушателей и самого поэта.

Здесь, с одной стороны, отмечается важное для Сосноры смещение по референциальной оси: от внутритекстовой художественной реаль-

[1] Петр, Андрей и братья Зеведеевы были рыбаками. Иисус Христос, который использовал в своих притчах игру слов, говорил, что сделал их «ловцами (рыбаками) человеков» (Мф 4:19; Мк 1:17; Лк 5:10).

ности – во внешнюю ситуацию актуальной поэтической коммуникации; а с другой – маркируется статус субъекта, который оказывается не пророком, а рабом языка и слова: *попался Христос, а думал, что завербовал их*, где слово *завербовать* соотносится с лат. verbum ‘слово’ (восходит к праиндоевр. *were- ср.: санскр. vrata-, греч. rhetor, rhetra, англ. word) [OED http]. У В. Сосноры можно отметить особую *саморазрушающуюся автокоммуникацию*, организованную по модели уробороса, в которой поэтический текст обозначается как сеть, ловушка, *вербующая*, за*гова*ривающая самого поэта.

Название другой книги – «Знаки» – полисемично и может быть понято в лингвистическом, семиотическом и в сакрально-мифологическом значении. Лингвосемиотическая интерпретация названия предполагает возможность прочтения книги не в аспекте поиска «прямого» значения, но в форме рефлексии самого процесса и механизмов означивания.

Водная стихия как пространство, окружающее хутор и ограничивающее его от окружающей реальности, получает разные обозначения в текстах книги. Вода воплощает «одну из фундаментальных стихий мирозданья», «первоначало, исходное состояние всего сущего, эквивалент первобытного хаоса» [МНМ 1987: 1, 240], перекликаясь с направленностью авангардной литературы на выход к первостихии и праслову. Таким замкнутым водным пространством оказывается озеро, которое обозначается через номинации с эмпирическими, мифологическими или космическими коннотациями: *О* ***океан молока*** */ лунного!.. / Озеро –* ***аэродром*** */ уток* [Соснора 2006: 509]; *На озере вода видна / волшебная. Над ней – луна / с узорами…* [Соснора 2006: 507]. Субъект представлен как элемент, принципиально не вписывающийся ни в поэтическую систему, ни в природный цикл: *Лисам и ежикам – лес, / гнезда у птицы небес, / нектар / в ульях у пчел в эту тьму, / лишь почему-то ему – /* ***негде****.* Полная отрешенность, непричастность субъекта к общему ходу событий подчеркивается с помощью употребления отрицательного местоимения-предикатива *негде,* которое формирует законченное предложение. Пропуск глагола *лишь почему-то ему – / негде* позволяет по-разному интерпретировать текст, подставляя различные глаголы на место незаполненного «слота»: *лишь почему-то ему – /* <жить / спать / существовать и т.д.> *негде.* В тексте создается коммуникативная ситуация, диалог в которой невозможен не только с окружающим бытием, но и с другими человеческими существами. Тотальное одиночество субъекта маркируется посредством отрицательного местоимения: ***Некого*** *оповестить, / чтобы его отпустить / с лодки* [Соснора

2006: 510]. Дейктические элементы с отрицательным значением обозначают ситуацию вненаходимости и одиночества субъекта.

В.И. Новиков определяет хутор в стихотворении «Двое» (цикл «Знаки») как «уединенный, потерянный хутор у эстонского озера, где написаны самые категоричные в русской поэзии строки о невозможности и ненужности соединения двух людей» [Новиков 2006: 198]. Аллюзии к библейскому грехопадению и ритуальному омовению, когда человек отторгается водной стихией, звучат в «любовной сцене», акцентируя иронический подтекст и обозначая конфликтную ситуацию столкновения стихии и выпадающего из нее человека: *Купались двое нагишом, / но было им нехорошо. / И кашляли* [Соснора 2006: 507].

Если в стихотворной пьесе «Хутор» (книга «Пьяный ангел») встречаются лексические единицы праславянского языка, но отсутствует лексика западно- или восточнославянских языков, то в цикле «Знаки» вводятся иноязычные инкрустации, которые могут быть соотнесены с западнославянскими языками. Маркерами вкрапления заимствований становятся заглавия текстов («Мотивы К.И. Галчинского»[1], «Латвийская баллада», «Балтийское») и введенные в текст номинации (антропонимы, топонимы и т.д.). Например: *На улицах – вельветовые голоса Польши, как плеск птичий* можно интерпретировать *плеск* как ‘шум’ (ср. польс. plusk ‘плеск’, ст.-слав. плюскъ ‘шум’); *Три красных-красных гвоздики в отеле «Полонья» и… одна Эва*, здесь акцентирование поэтом эпитета *красных-красных*, выраженное в форме повтора, связано с тем, что он относится не только к цветам, но и к женщине. Это дает возможность интерпретировать *красный* как польское ‘красивый', поскольку форма женского имени *Эва*, к которому относится эпитет, является польским вариантом еврейского Хава (рус. Ева).

Уже в названии книги «Хутор потерянный» (1976–1978) семантика слова *хутор*, связанная с пространственным положением хутора как отдельно стоящей усадьбы взаимодействует со значением слова *потерянный* как «не имеющего места в жизни» (о человеке) или – в данном поэтическом контексте – в пространстве. Метафора дома как одна из наиболее древних архетипических и онтологических метафор оказывается значимой в ситуации самоопределения субъекта. Как отмечает Н.Д. Арутюнова, «эта метафора позволяет выделить в обществе базис (фундамент), различные структуры (инфраструктуры, надстройки), несущие опоры, блоки, иерархические лестницы» [Арутюнова 1990: 14–15]. Элементы, выделенные Н.Д. Арутюновой в структуре метафоры дома

[1] Галчинский Константы Ильдефонс (1905–53), польский поэт.

как основополагающие, подвергаются «деконструкции» в тексте Сосноры, заменяясь на компоненты со значением неустойчивости, аструктурности, деиерархичности: ***дом драм*** *– обещанья, триумфа и губ, – /* ***дом-дым*** *обнищанья… каморка… охрана…;* ***Дом – день одиночеств*** *(что ночь – не считаю!)*. Понятие дома как родового гнезда или дома, в котором живет семья, заменяется сумасшедшим домом: *Мир мой – здесь.* ***Я*** *мое – на соломе. / Это – зрелость. Ее семена. / Я сижу в* ***сумасшедшем доме****. / И* ***никак не сойти с ума*** [Соснора 2006: 610]. Понятие семьи также аннигилируется в форме «отрицательного категорического императива»: *Триптих – Отчизна, Мать и Жена –* ***не дано*** [Там же: 615]. Обозначение жанра «триптих», отсылающего к средневековой иконописной традиции с характерным для него триединым, сакральным сюжетом, и написание слов *Отчизна, Мать и Жена* с заглавных букв маркирует онтологическую значимость элементов «триптиха». Однако такая структура разрушается в тексте с помощью отрицания в форме страдательного залога *не дано*, что позволяет сравнить фразу с математическим уравнением, когда вместо «дано», *не дано* подчеркивает отсутствие любых альтернатив.

Такое отсутствие альтернатив подчеркивается в тексте с помощью дейктического сдвига, который, однако, приводит не к умножению или расщеплению субъекта, что характерно для современной поэзии, но напротив, подчеркивает его «вненаходимость» по отношению к любым дейктическим категориям: *Зажглись фонари… Я ошибся: зажегся фонарь на холме, – / моем.* ***Вот он (не я!)*** *в треуголке и с тростью и с пьяным / электролицом, как Петр Первый, – о эпилептик эпох!* [Там же: 624].

Рефлексия творческого процесса как попытка самоопределения автора в языке в целом и в поэтической коммуникативной ситуации в частности выражается через рецепцию праславянских процессов, что прослеживается на различных языковых уровнях. Наиболее распространенным у В. Сосноры становится отклонение от нормативной грамматики и семантики, что мотивируется вниманием поэта к историческим процессам и проекцией их в современный контекст: «Во многих текстах В. Сосноры архаические формы слов выступают в обличье современного аграмматизма, когда грамматические и логические аномалии базируются на истории слова или грамматической формы» [Зубова 2010: 95].

Семантические изменения, связанные с утратой словами их значений и сужением семантического поля, наиболее ярко представлены в стихотворении «Терцины» (Из книги «Хутор потерянный»), который можно обозначить как текст, манифестирующий основные положения неоавангардной эстетики:

Вы – объясните обо мне.

Последнем Всаднике глагола.
Я зван в язык, но не в народ,
Я собственной не стал на горло.

Не обращал: обрящет род!
Не звал к звездам… Я объясняю:
умрет язык – народ умрет. [Соснора 2006: 633]

Основным предметом рефлексии поэта становится утрата значения ‘народ’ в слове язык, что связано с осмыслением исторических процессов в языке, понимаемых им в аспекте процесса поэтического творчества. Через осмысление семантических изменений слов *язык* и *народ*, связанных с тем, что «современное значение слова язык, имеющее в виду язык не только как средство коммуникации, но и как воплощение духовного бытия, противопоставлено архаическому значению ‘народ’» [Зубова 2010: 96], В. Соснора декларирует собственную концепцию языка, истории и поэтического самоопределения.

Обозначение *Всадника* отсылает к раннему циклу «Всадники» (1959), в котором оформилась концепция истории как истории слова. Исторический процесс в поэтической проекции Сосноры не верифицируется, но версифицируется, он многовариантен и может быть выражен посредством художественного слова либо персонифицирован в самом поэтическом субъекте (ср. циклы «За Изюмским бугром»; «Слово о полку Игореве» (по мотивам)»; «Последние песни Бояна», галерея субъектов речи: Боян, автор «Слова», князь Игорь, поэтический субъект и др.). Поэт интерпретирует историю с точки зрения «поэтического метода», получая возможность «свободного моделирования ситуаций» [Гордин 1987: 6]. Использование архаической формы *глагол* в значении ‘слово, речь’ отсылает к классической литературной традиции, с характерным для нее профетическим восприятием слова (прямая референция к пушкинскому «Пророку»: *Восстань, Пророк, и виждь, и внемли, / Исполнись волею Моей, / И обходя моря и земли, / Глаголом жги сердца людей!* [Пушкин 1948: 3; 31]). Определяя место субъекта как последнего «Всадника»[1],

[1] В контексте обращения к образу Всадника у Пушкина можно также отметить отсылку к петербургскому мифу («Медный всадник»), актуальному для Сосноры: *Но нем в номенклатуре букв / и невидаль ли в наводненье / автопортрет мой – Петербург?* [Соснора 2006: 633].

Пророка, носителя Слова-Логоса, Соснора одновременно профанирует мессианский пафос классической литературы. Впоследствии поэт высказал следующее мнение о стихотворении «Пророк»: «Самые слабые стихи Пушкина – “Пророк”. Потому что де-кла-ра-тивные. Потому что – есть тема. А самые гениальные – “Бесы”, где нет никакой темы, а только «…мчатся тучи, вьются тучи…» [Соснора 1992: 5]. Соснора и включает себя в традицию, и, осознавая ее несостоятельность, утопичность в настоящее время, «сбрасывает» классическую литературу «с корабля современности». Но позиция Сосноры отлична и от утопической концепции раннего авангарда, его восприятие слова, *глагола* отсылает к экзистенциальной традиции. М. Хайдеггер писал о феноменологической сущности поэзии: «Поэзия есть учреждение языка в слове… Поэзия есть именование, учреждающее бытие и бытийную сущность всех вещей, – не какое-нибудь говорение, но глаголание, когда впервые вступает в просторы разверстости все то, о чем в повседневной речи мы начинаем потом торговаться и празднословить. Поэтому поэзия никогда не подбирает себе язык как наличествующий материал для обработки, но только поэзия и делает возможным язык…» [Хайдеггер 1993: 11]. Соснора позиционирует первичность поэзии по отношению к языку, к народу, к истории: *Я объясняю: / умрет язык – народ умрет*.

В книге «Хутор потерянный» наряду с погружением к истокам праславянского языка наблюдается активное словотворчество, представленное, с одной стороны, различными видами сложения и сращения (*радио-крест; изоляторо-столб; ворон-демон-ГОЛОС; там самолет / (ластокрыл!); Швед-королева; Я-ты-он-мы-вы-они*), а с другой, активизацией фрагментации слова (*– Это самопародия. Ах, извините, люблю / – эволюцию литер «О»-«ЧА»*) и усечения. Использование усечения обусловлено тем, что в поэзии II полов. XX в. «культивируется поэтика полуслова» [Зубова 2000: 355]. Как отмечает Н.А. Николина, «усечение, с одной стороны, приводит к смысловой компрессии, с другой, размывает границы между разными грамматическими классами слов и усиливает неопределенность знака в художественном тексте» [Николина 2009: 108].

Используя прием усечения, В. Соснора не только создает эффект распадения языка на составляющие, стирания его как хранилища памяти и истории, но и проецирует разложение знака и слова на распадение объекта в действительности. Усечению регулярно подвергается конец слова, которое обрывается многоточием, указывающим на формальную и смысловую незаконченность высказывания, невозможность однозначного понимания и стимулирует поиск слова читателем:

мы в силах все – **переина**…
На берегах Отчизны – Стикса
припомните им про меня! [Соснора 2006: 633];

Читатель стихов! Если дух твой так худ
(невеста, невроз, геморрой, нищета ли)
читай троеточье: потерян мой **хут**…

<…> Писатель стихов! Я – писатель? О тень
азов алфавита, – ах арфа в партере!
Не я, не писал, не пишу, – дребедень!
Читай одноточье: мой хутор – **потеря**… [Там же: 602–603]

В коммуникативном аспекте можно отметить, что многоточие как прием «дискурсивного умолчания» [Schmitz 1994] способствует активизации восприятия адресата и вовлечению его в процесс интерпретации сообщения. Тем не менее, в отличие от стандартных случаев употребления многоточия в конце предложения, прием, используемый в тексте Сосноры, сигнализирует о невозможности презентации сообщения самим субъектом, что приводит к невозможности его восприятия читателем.

Наиболее активно тенденция к иноязычию, выраженная в формате западно- и восточнославянских вкраплений, а также в виде интертекстуального диалога со славянскими культурами, проявляется в книге «Верховный час» (1979). Как отмечает В.И. Новиков, «интертекстуальность «Верховного Часа» тесно смыкается с его билингвизмом. Соснора вспоминает о своих этнических корнях» [Новиков 2015].

Иноязычные заимствования становятся в тексте формой интертекстуального диалога со славянскими (прежде всего, польской и украинской) культурами и метатекстуальных перекличек с собственным ранним творчеством. Диалог с польской культурой наиболее четко выражен в тексте «Польское» с жанровым самоопределением «реквием-речитатив» и своеобразных переложениях-переводах стихотворений К.И. Галчинского «Завороженные дрожки» и «Serwus Madonna», которые, по мнению В.И. Новикова, «можно с некоторой степенью условности назвать переводами – но не просто на русский язык <…> на поэтический язык Сосноры. Полонизмы здесь соседствуют с абсолютными «сосноризмами» [Новиков 2015]. Такой формат текста-вариации как диалога с конгениальными авторами характерен для творчества Сосноры (ср. «Выхожу один я. Нет дороги…»; «Я вас любил. Любовь еще – быть может…» и др.).

Стихотворение «Serwus Madonna» перекликается с польским текстом «Serwus, Madonna» (1929) К.И. Галчинского, цитаты из которого воспроизводятся по-польски. Но если в тексте Сосноры дословно воспроизводится рефрен (*Serwus, madonna*), то другие полонизмы употребляются в измененном виде. Таким способом намеренной деформации польского текста становится, например, усечение диграфа *cz* в слове *deszczowa*: *Не мне книг алтарность, альковность, / труд у лун, Венец из ценность-металла, / Tylko noc, noc* ***deszowa*** *i wiatr, i alkohol – / Serwus, madonna* [Соснора 2006: 665]. В тексте намеренно используется неправильное написание слова *deszowa*, обретающее фонетическое сходство с русским «дешевая», в то время как польская форма *deszczowa* переводится «дождевая», как в оригинальном тексте (ср. с переводом Д. Самойлова: *для меня – дождливая ночь, и ветер, и опьяненье, / сервус, мадонна* [Галчинский 1967]). В другом контексте польские языковые элементы сочетаются со старославянскими: *Были были пред меня. Придут inni po mnie*, где старославянская форма *пред меня* (предлог *пред* ‘прежде’ + Род. п.) сочетается с польским: ‘Придут другие после меня’ (ср. оригинал: *Byli inni przede mna. Przyjdą inni po mnie* [Gałczyński http] и перевод Д. Самойлова: *Одни были до меня, другие придут позже* [Галчинский 1967]). Такой формат «перевода» является способом переосмысления польского текста и языка, которое носит форму одновременного его «освоения» и «остранения». Подобный подход к иноязычному тексту, ориентированный не на буквальный перевод, но на авторскую интерпретацию можно сопоставить с предложенной У. Эко оппозицией «одомашнивание» / «остранение» [Эко 2015: 159]. Если принцип профессионального перевода состоит в совмещении «одомашнивания» и «остранения», что позволяет тексту не только быть воспринятым читателем на другом языке, но и (в случае художественного и особенно авангардного текста) сохранить «остраняющий» эффект, то интенция В. Сосноры заключается в сопоставлении языкового материала и погружении в другой язык с целью конструирования собственного поэтического субъекта.

В двуязычном стихотворении «Як ти міг дочекатись, чи справдиться слово твое…» строки на украинском языке переплетаются с русскоязычными. В тексте содержатся эксплицитные отсылки к циклу «Невольничьи песни» Л. Украинки[1]: название текста Сосноры – прямая цитата стихотворения «Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі…» (1899), которая перефразируется далее в тексте: *дочекатись: справдить-*

[1] Леся Украинка (Лариса Петровна Косач) (1871–1913) – украинская поэтесса, писательница, переводчица и фольклорист.

ся, – о, ні! Помимо интертекстуальных перекличек с украинской поэзией в стихотворении в формате эпиграфов проявляются метатекстовые отсылки к раннему творчеству В. Сосноры (три цитаты из книги «Всадники»), указывающие на переосмысление поэтом творческого процесса. Эпиграфы вновь отсылают к мотиву всадничества, сквозному для творчества Сосноры. Название стихотворения («Как дождаться ты мог, что исполнится слово твое?» [Украинка 1968: 339]) в жанровом плане перекликается с циклом «Слово о полку Игореве», включенном в книгу «Всадники». Древнерусскому тексту «Слова», послужившему прототекстом для неоавангардной поэтической рефлексии Сосноры, свойственна жанровая полифония (словесное предание, повесть, песнь), что отразилось и в стихотворении, вступающем в диалог с «Невольничьими песнями» Л. Украинки.

Трехчастной композиции стихотворения соответствуют три эпиграфа, которые задают лирические темы, развивающиеся в тексте. Первый эпиграф (*Ты сказку, сказку про меня, / ты сказку сочини*) отсылает к «Первой молитве Магдалины» (цикл «Последние песни Бояна», книга «Всадники»), с которым взаимосвязано жанровое указание на сказку (*Отлистала сказку про меня* [Соснора 2006: 642]). Здесь важно определение жанра сказки, за которой, в отличие от сказа, закреплены такие черты, как наличие специального пространства-времени, осознаваемого как волшебное, или ирреальное, и особенностей адресации[1], обусловливающей большее дистанцирование сказки от читателя. Сказ, напротив, ориентирован на передачу реального времени-пространства, отличается установкой на устную речь, выражающуюся с помощью особенностей интонации, синтаксиса и лексики, что подчеркивал Б.М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1987: 413]. Согласно В.В. Виноградову, «сказ – это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это – художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [Вино-

[1] Как известно, для детской литературы характерна двойная адресация, что связано с генезисом «детских» текстов, которые восходят к мифологическим, эпическим текстам и изначально были адресованы взрослым. Так, народная сказка, которая функционировала до Нового Времени как форма устного народного творчества, была адресована прежде всего взрослой аудитории. С появлением письменности и переходом в печатный формат, сказка утратила связь со сказителями, представлявшими форму коллективного автора, но также «дистанцировалась» и от своего адресата. В связи с изменением жанровых черт сказки изменилась и ее адресация, теперь она стала востребованной детьми.

градов 1980: 49]. Соответственно, если сказочник не являлся участником событий, то сказитель выражается в тексте как их свидетель. Самоопределение поэтом жанра сказки в тексте позволяет выявить установку на акцентирование дистантности текста от читателя и на затрудненность коммуникации (в отличие от сказа, направленного на преодоление дистантного письменного модуса).

Жанр сказки оформляется и на уровне традиционной сказочной поэтики (троекратный зачин). Уже в тексте книги «Всадники» 1959 года акцентирована множественность и историческая неверифицируемость жанров, среди которых называются «по мотивам «Слова», «сказка» и «сказание». Обозначение субъекта поэтического текста, возникающее во втором эпиграфе (*Я всадник. Я воин. Я в поле один. / Последний династии вольной орды*), отсылает к одноименному стихотворению, открывающему цикл «Последние песни Бояна», но в тексте 1979 года получает иное развитие. Бунтарская семантика обозначения поэта-всадника, поэта-воина, характерная для раннего авангарда и отразившаяся в ранней лирике Сосноры, получает ироническое развитие в позднем цикле:

Это Русь без всадников меня
хоронила пешим ходом дня
в женском платье, в гриме лоб высок,
на кладбище снега и сорок,
гребнем забран что ни волосок:
догадайся – дева? скоморох?

Поэт по-прежнему обречен на смерть самим экзистенциальным выбором творчества (*Я всадник. Я воин. Встречаю восход / с повернутым к солнцу веселым виском* [Соснора 2006: 20]), но утрачена утопическая вера в творчество, персонифицированное в обозначении «всадников» как внеисторического духовного единения конгениальных творцов (*Русь без всадников… в женском платье;* пародийное вопрошание-перевоплощение: *догадайся – дева? скоморох?*).

Третий эпиграф – автоцитата из «Слова о Полку Игореве» (*Правда, ты печальной Ефросиньей / обо мне в Путивле причитала*) – вводит в текст тему прощания с ролевым героем (князем Игорем), которая трансформируется в позднем стихотворении в тризну субъекта по самому себе: *До свиданья Русь моя во мне!..*

В украиноязычной строфе вновь вводится обозначение *хутора*, а употребление в тексте двух языков маркирует многовариантность прочтения любого слова и возможность межъязыкового сдвига:

Удит на цыганку время нас,
индустан-украінный обман.
Працювати – не найкращий час,
дочекатись: справдиться, – о, ні!
Бог не дав ни рог для стайи крав,
ходят с ухом со холма на холм.
А у **хати** провалился кров:
звался **хутор** – завивался хмель!

Номадическая концепция кочевничества, смены пространств и локусов проявляется посредством метатекстовой переклички с ранней книгой «Всадники», где последний эпиграф в цикле «Слова о полку Игореве» отсылает к идее «вечного возвращения» поэта: *Думал – / не вернусь, / а вот вернулся / через восемь сотен лет почти…* [Там же: 51]. Однако в тексте 1979 года звучит полемика В. Сосноры с более ранним текстом – возвращения не происходит. Невозможность возвращения как поэтического творения истории предопределена распадом пространственных координат (*хутор, хата*), а также невозможностью общеславянского языкового единения (*индустан-украінный обман*), стагнацией современного языка, отрицанием всех его функций и референций к действительности: *Працювати – не найкращий час, / дочекатись: справдиться, – о, ні!* (‘Работать – не наилучшее время,/ дождаться: исполнится, – о, нет!’)

В финальной позиции текста высказывания на русском и украинском языках записаны параллельно[1]:

До свиданья Русь моя во мне!
До світання проміння во мгле!..

Для В. Сосноры принципиально важно формальное сопоставление строк, которые дублируют друг друга на уровне звукописи, связывая два языка парономастическим единством, напоминающим диалог двух языков или, скорее, отклик, эхо: русское *До свиданья Русь моя во мне* и украинское *До світання проміння во мгле*, которое можно перевести как ‘До восхода лучи во мгле’. По-русски автор выражает авангардную

[1] Схожий прием иноязычия (соединение русского, церковно-славянского, латинского и немецкого), использованный Е. Мнацакановой в «Реквиеме невинных сестер», определен Дж. Янечеком как «трехъязычная парономастическая связь… усиливающая семантические ассоциации» [Мнацаканова 2003; Янечек 2003].

установку на существование мира только в акте творения его словом. Немота поэта, невозможность творчества, выраженная в акте прощания с миром, равнозначна уничтожению действительности. Украинский текст может быть воспринят как альтернативное развитие сюжета, предвещающее появление нового дня, нового текста, пусть основанного не на возрождении общеславянской языковой общности, но дающего возможность сопоставления языков и открытия утраченных связей между ними.

Сама природа паронимов и их смысловое расхождение были переосмыслены в авангардной практике (например, «внутреннее склонение слов» Хлебникова), в которой форма определяет содержание и модификация плана выражения провоцирует расширение семантики слова и текста. Парономастическая связь двух языков может быть интерпретирована в аспекте как сопоставления, так и противопоставления – как развитие автором авангардной утопической идеи «общеславянского» (и, шире, «вселенского») языка, и как остро обнажившееся при их сопоставлении лексическое и грамматическое расхождение: украинская фраза строится по той же модели, что и русскоязычная (*до* + Род. п.), но если в русском это стандартная модель прощания, которая означает пожелание встречи, то в украинском *До світання* означает ожидание восхода солнца; притяжательная форма выражения субъекта *во мне* перекликается с обозначением временного отрезка *во мгле*. Сопоставление двух фраз приводит к раскрытию их семантической амбивалентности: если в первой части обеих фраз ситуация прощания противопоставляется ожиданию рассвета, то во второй части попытка самоопределения субъекта оказывается параллельна невозможности автореференции, растворению текста и субъекта *во мгле*.

Таким образом, в творчестве В. Сосноры можно проследить трансформацию форм и способов работы с другими языками. Многоязычие изначально проявляется как трансфер авангардной идеи поиска «общеславянского» языка, которая по-новому осмысляется Соснорой, проявляясь в «палеонтологической» работе со словом и возрождении утраченной этимологии слова. В более позднем творчестве праславянские элементы дополняются иноязычными вкраплениями, прежде всего полонизмами и украинизмами, что пересекается со стремлением Сосноры к диалогу со славянскими языками и культурами. Отдельной формой межкультурного диалога становятся своеобразные переводы-переложения иноязычных текстов (К. Галчинского, Л. Украинки), ориентированные не столько перевод, сколько на интертекстуальный диалог и метатекстуальное самоопределение.

Итак, можно выделить следующие механизмы трансфера, характерные для творчества В. Сосноры: концептуальный трансфер, посредством которого осуществляется передача информации от раннего авангарда к неоавангарду; этимологический трансфер, ориентированный на возрождение утраченных значений слова; межъязыковой трансфер, реализуемый посредством не «прямого» перевода, но диалога с другими культурами через сопоставление языковых элементов, и референциальный трансфер как преодоление границ художественной / эмпирической реальности в тексте.

1.6. Между телом и текстом: рецепция китайского искусства в эссе В. Сосноры «Давно в этом доме сверчок отзвенел»

Учитывая повышение интереса к проблеме субъекта и его самореализации в аспекте рефлексии природы поэтического языка, особенностей референции и коммуникативной природы художественного высказывания, в современной поэзии отмечается активизация тенденции к созданию «пограничных» текстов, к которым, в частности, относятся эссе. «Пограничность» эссе (франц. *essai* – ‘попытка, проба, очерк’) связана уже с его отнесенностью к художественно-публицистическим жанрам, что предопределяет совмещение в нем характеристик эстетического и не-эстетического типов дискурса.

Если традиционно за эссе закреплялись такие черты, как прозаическая форма, лаконичность и афористичность, а на первый план выступала личность автора, то в XX в. можно отметить смещение жанровых особенностей эссе в сторону доминирования метаязыковой рефлексии и «неопределенной» субъективности. Особое значение жанр эссе получает в творчестве современных поэтов (А. Драгомощенко, А. Парщикова, С. Соловьева, В. Аристова и В. Сосноры). Можно отметить общую для них тенденцию к преодолению жестких жанровых критериев (среди которых выделяют прозаическую форму, лаконизм и афористичность), установку на эксперимент с традиционной формой – жанровой, языковой и субъектно-объектной, а также особый статус эссе как формы рефлексии поэтического языка, механизмов его реализации, субъектной организации и особенностей поэтической коммуникации (подробнее об этом см. [Северская 2006; Ямпольский 2015 и др.). Анализируя особенности жанровой формы эссе в контексте всего творчества А. Драгомощенко, Д. Голынко-Вольфсон пишет об особой форме художественного языка, возникающей в его эссе, которые «компрес-

сируют бесконечное смысловое ветвление его стихотворений», посягая на «формальную ограниченность поэтической речи и пытаясь стать полем ничем не ограниченного (и растратного) речепроизводства» [Голынко-Вольфсон 2010]. Другим важным свойством эссеистики современных поэтов является рефлексия поэтического творчества, что отмечает В. В. Фещенко в статье об эссе В. Аристова, который обращается к проблеме поэтического языка, понимаемого в аспекте «внутреннего» перевода как «поискового процесса» и как способа «нахождения индивидуальных универсалий в поэтическом творчестве» [Фещенко 2017б: 57].

Эссеистику В. Сосноры характеризует обостренная метаязыковая рефлексия, что маркируется уже в названии его книги «Девять книг» (2001)[1]. И хотя в этом сборнике нет центральных поэтических книг Сосноры «Хутор потерянный» и «Верховный час», для нас важно, что в «Девять книг» вошла книга эссе «Камни Negerep». Заявленная в заглавии интенция на целостность и строгую математическую измеримость творческого процесса («Девять книг») сталкивается с внутренней динамикой и «неисчислимостью» категории художественного: в границах девяти поэтических книг автору становится тесно, и он дополняет их десятой книгой эссе «Камни Negerep». Так автор маркирует особый статус эссе, одновременно являющегося и частью сверхстихового целого и занимающего позицию вненаходимости, или метапозицию, по отношению к поэтическим текстам.

В связи с этим можно привести предложенную М.Н. Эпштейном характеристику эссе как особого метода, при котором «сам предмет письма превращается в метод письма, в точку отсчета, первопонятие», а эссе обозначается как «нулевая дисциплина»: она «находится не между другими дисциплинами, и не на их скрещении, и не вокруг них <…> но в точке их начала, в точке, откуда зарождается сама дисциплинарность и где ее еще нет» [Эпштейн 2005 http]. Такая характеристика эссе как метод познания, позволяющего «достигать наибольшей содержательности письма, сопрягая разноуровневые и разнокачественные понятия», перекликается с концепцией «дизьюнкивного синтеза» Ж. Делёза, под которым понимается синтез, позволяющий соединить несоединимые между собой, взаимоисключающие элементы. Именно дизъюн-

[1] В.И. Новиков считает, что название «Девять книг» скорее издательсское, чем авторское: в 2001 г. Соснора «воспользовался случаем, издавая после получения премии однотомник в НЛО, обнародовать самое старое и самое новое» [из переписки с В.И. Новиковым].

ктивный синтез лежит в основе особого способа мышления Ж. Делёза как интуитивного целостного охвата мысли в ее становлении, такое мышление является одновременно полаганием и отрицанием (подробнее см. [Делёз, Гваттари 2007]). Обращаясь к пониманию мысли как складки и к методу мышления Ж. Делёза, А. Бадью интерпретирует дизъюнктивный синтез следующим образом: «Если граница мыслится не иначе как подвижный след на внешнем, нет уверенности, что мы сумеем спасти однозначность. Ибо «Бытие» опять будет говориться в двух смыслах – о внешнем и границе, пространстве и следе, бытии и событии. Стало быть, необходимо, чтобы акт мысли сочетался с поверхностью (с внешним), как с тем, что само по себе является границей. Но что может быть одновременно движением поверхности и разграничивающей линией? Это как раз и есть складка… Глубочайшим моментом интуиции является, стало быть, момент, когда граница мыслится как складка, и когда, следовательно, «внешность» оборачивается во «внутренность». Граница больше не является тем, что воздействует на внешнее, она является складкой внешнего» [Бадью 2004: 122]

Поэтика В. Сосноры, основанная на постоянном референциальном сдвиге между словом (знаком) и объектом реальной действительности, развивается по модели дизъюнктивного синтеза как «складки», когда «внешность» (эмпирическая реальность) оборачивается во «внутренность» (художественную реальность). При этом эссеистика В. Сосноры выполняет функцию такой «нулевой» мета-дисциплины, с одной стороны, развиваясь параллельно поэтическому творчеству, но с другой – становясь способом эстетической рефлексии таких значимых для поэта тем, как: динамика языковых процессов и восхождение к праславянским и античным истокам (эссе «Речь о Лилит» и «Речь о Катулле» соответственно), осмысление литературного развития (эссе «Изгнание и литература»), артикуляция собственной концепции истории как истории слова, которая не верифицируема, но версифицируема (эссе «Николай I и семеро»), рецепция феномена смерти поэта как распадения языка и деконструкции текста (эссе «Апология самоубийства») и т.д. Метатекстовая рефлексия собственного творчества проявляется во внутреннем диалоге поэтических текстов и эссе. Например, комментарием к пятой книге «Тридцать семь», написанной в 1973 году, является эссе «Апология самоубийства», посвященное осмыслению проблемы гибели поэта и самоактуализации субъекта в поэтической коммуникативной ситуации самоуничтожения.

В аспекте анализа культурного трансфера в творчестве В. Сосноры представляется интересным обращение к особенностям вхождения

китайской культуры в его творчество. Учитывая китайские мотивы в отдельных поэтических текстах (*Лицо на цепи, копыто Китая, центавр, – где курс кораблю?* [Соснора 2006: 615]; *он сказуемые – сказал: устами китайца Ду Фу! / Хоть устами Ли Бо отлюбить, обуздать свою совесть-обузу, / сам отшельник – был воплем отшельника Цюя, / сам в сомненьях – был даром рыданья Цзюйи, / Тяжкий дар двойника – переводом с пера на перо!* [Там же: 626] и др.), нужно отметить, что наиболее развернуто рецепция китайского искусства проявляется в эссе «Давно в этом доме сверчок отзвенел» (1996).

Обращение поэта к Китаю обусловлено двумя ключевыми особенностями этой культуры, которые лежат в основе эссе «Давно в этом доме сверчок отзвенел». Во-первых, характерное для китайской культуры представление о тесной связи телесной и духовной составляющих в человеке и бытии, что можно обозначить как акцентирование телесности. Даже бессмертие, являющееся основной целью даосских практик, включающих медитацию, дыхательные практики и гимнастику, понимается как бессмертие во плоти. Хотя жизнь и смерть в китайской философии понимаются как две составляющие одного временного процесса, важно отметить, что понятия жизни и судьбы оказываются взаимосвязаны, поскольку иероглиф *жизнь* состоит из двух элементов: *sheng* ‘жизнь, рождение’ и *ming* ‘судьба, участь’. Несмотря на неотделимость жизни и смерти, акцент в китайской традиции и в философии Чжуан-цзы делается на судьбе как самой жизни и ее организации: «Жизнь и смерть – это судьба. То, что день и ночь постоянно перед нами, – это Небо. То в человеке, чем он не-обладает, – вот закон вещей» [Малявин 1985: 215].

Значимость категории телесности в религиозно-философских традициях Китая легла в основу китайского искусства, проявившись в двух аспектах: как телесность плотская, эротическая, о чем пишет В.М. Алексеев, обращаясь, в частности, к романам Ляо Чжая[1] и ряда других авторов, в текстах которых «беспокойный эротический элемент» совмещался с «из ряда вон выходящей утонченностью стиля» [Алексеев 2002: 264]; а также в аспекте «телесности» знаковой, семиотической как тенденции к материализации знака, которую можно выявить на примере китайской живописи. В китайской традиции живопись рассматривалась в тесной связи с каллиграфией, поскольку считалось, что оба вида искусства восходят к одному источнику. По этой причине каллиграфия и живопись переплетались, каллиграфические элементы и печати с

[1] Ляо Чжай – псевдоним китайского писателя Пу Сунлина (1640–1715).

именами художников использовались на картинах. Китайские картины изначально создавались как поликодовые тексты, в которых совмещались вербальный (поэзия), визуальный (живопись), вербально-визуальный (каллиграфия) и тактильный (гравировка в виде оттиска с печати) коды. Тенденция к материализации знака является основным принципом китайской живописи, который формулируется в классическом труде «Заметки о категориях старинной живописи» (490 г.) художника и теоретика живописи Се Хэ (459–532 гг.). Этот труд стал «формулой основных эстетических норм китайской живописи», наука о которой продолжает комментировать и осмыслять эти шесть законов на протяжении всего своего последующего развития [Завадская 1975: 72]. Первые и наиболее значимые «законы», выдвинутые Се Хэ, отражают ориентацию китайской живописной традиции на повышение телесности текста через выражение категории дейксиса художественными средствами: «одухотворенный ритм живого движения» и «структурный метод пользования кистью» (цит. по [Там же: 304]).

Анализ китайской живописи лежит в основе концепции «телесного дейксиса»[1] Н. Брайсона, понимаемого как «высказывание в физической форме и указание прямо на тело говорящего», «авторефлексивность, маркирующая момент, когда риторика становится ораторской» [Bryson 1995: 88].

Тенденция к повышению телесности текста и формирование «телесного дейксиса» в китайской живописи оказывается органична установке на референциальный сдвиг, материализацию слова и перевод объектов художественной действительности в текстовые категории, характерные для поэтики В. Сосноры[2].

При этом символизм, характерный для художественного языка китайского искусства, подвергается пародированию и отрицанию у В. Сосноры, что передается через отказ от непрямых номинаций и прямые обозначения Китая и китайцев (*Жгут китайцы мои земли* [Соснора 2001: 378]; *Огнедышащие китайцы жгут пни* [Там же: 381]; *Плюнь в поле и отдай трупы мирным китайцам* [Там же: 401]) или через акцентирование семантики однородности, неделимости китайцев с помощью показателей вещественности и идиоматических выражений (*Вот китаянки и затихают по всей поднебесной под тяжелой массой китайцев* [Там же:

[1] О «телесном дейксисе» в поэзии см. [Фещенко 2015б].

[2] О «телесности» как категории авангардной семиотики пишет И.М. Сахно: «Претендуя на переустройство мира и переименование привычных вещей, художник превращает собственное тело в текст, требующий декодирования» [Сахно 2009: 293].

388]; *Китайцы шли голова к голове* [Там же: 380]). Также в тексте используется парцелляция, которая создает эффект дробности, множественности действий при отсутствии субъекта действия в парцеллятах, который может быть воссоздан анафорически, но не называется эксплицитно: *Жгут китайцы мои земли. Ничего благоприятного! Копаю холм под огнем, ножкой, облитый. Жимолость, посаженную Инь… горит! Костры и струи! Уехали на вертящихся колесах, татуированы до ремней. Религиозные, что ли!* [Там же: 378]. Еще одним приемом становится «прямая» интерпретация непрямых номинаций, служащих для символического обозначения объектов и выполняющих профетическую функцию (например, в книге «И-Цзин»: *И все-то события у китайцев: еж вползает в штаны по-поросячьи, змея бухнется с потолка, в сосцы копье воткнет* [Там же: 379]).

Здесь же можно отметить, что телесность эротическая получает разноплановое выражение в эссе В. Сосноры как в образно-тематическом, так и в семиотическом аспектах. Немецкий синолог В. Эберхард подробно рассматривает растительный и животный код, который связан с сексуальными аллюзиями в китайской культуре (подробнее см. [Eberhard 1984]).

Использование этих приемов связано с общей тенденцией к отказу от символического изображения и стремлению к индексальному способу репрезентации, для которого (по Пирсу) характерно непосредственное указание на обозначаемый объект. В такой тенденции, с одной стороны, отражается установка на характерное для раннего авангарда стремление к преодолению референциального разрыва между словом и реальностью (ср. призыв: «Называть вещи своими именами»), но, с другой, в эссе Сосноры как поэта-неоавангардиста отражается осознание утопичности этого авангардного проекта, что выражается через особенности дейксиса, субъективации и референции.

Композиционно эссе состоит из двадцати глав, включающих части «конфуцианского» канона и «даосские» гексаграммы. Например: описание Учителя («Ян»), его учеников («Унцы. Осмотр», «С Сы») и основная часть – учения («Унцы. Строфика» с подглавами: «Моностих», «Дистих», «Терцет»; «Климакс, лестница. Терцина» с подглавами: «Климакс», «Европейский верлибр» и «Перформанс»). Завершает эссе «даосская» часть под названием «Вэй цзи. Еще не конец», отсылающая к одноименной последней, 64-й гексаграмме «Книги перемен» [1].

[1] <№64> Вэй цзи. [Еще не конец. Свершение.] Молодой лис почти переправился, но вымочил свой хвост – ничего благоприятного [Книга перемен http].

Многочисленные дейктические показатели, используемые в тексте, маркируют физические координаты положения субъекта и обозначают актуальную коммуникативную ситуацию. Изначально «телесный дейксис» анализировался только на материале живописных произведений [Bryson 1983; Bal 2013], однако, как показал В.В. Фещенко на материале экспериментальной поэзии Каммингса [Фещенко 2015б], эта категория применима и к поэтическим текстам и в некоторых случаях становится весьма показательной. Хотя не в каждой поэтической системе дейксис функционирует как «телесный», необходимо отметить, что в поэтике В. Сосноры, развивающего традицию раннего авангарда с его ориентацией на более общую тенденцию к объективации знака, телесность стала одной из ключевых поэтических и семиотических категорий.

Проблема перехода телесного и текстуального в поэзии В. Сосноры рассмотрена в работах Л.В. Зубовой: «Субъект не подлежит опредмечиванию как целое и схватывается через последовательное метонимическое движение от одних частей тела к другим» [Зубова 2009]. Пограничность субъекта Сосноры, невозможность обретения им целостности проанализирована в работе Е.В. Сусловой: «Референциальный субъект Сосноры «растет» из языковой концептуализации и категоризации, возникает на границе перехода мира в язык, опыта тела – в опыт языка» [Суслова 2013а].

Актуальной для понимания особой природы телесности у В. Сосноры является концепция «тела без органов» Ж. Делёза и Ф. Гваттари. Согласно этой концепции, «тело без органов» – это тело, которое подвергается концептуализации и семиотизации, оно децентрировано и обладает подвижными и смещаемыми границами, подобно ризоме: «Машинам-органам тело без органов противопоставляет свою скользящую, матовую, напряженную поверхность. Связанным, соединенным или же срезаемым потокам оно противопоставляет свой аморфный недифференцированный ток. Фонетическим словам оно противопоставляет вздохи и крики, которые оказываются множеством неартикулированных единиц» [Делёз, Гваттари 2007: 11]. Оппозицией «ризоморфного» тела становятся не органы, но целостность и стабильность структуры организма: «Дело в том, что машины-органы напрасно прикрепляются к телу без органов, последнее все равно остается без органов, то есть не становится повторно организмом в обычном смысле этого слова. Оно хранит свой подвижный и скользящий характер» [Там же: 14].

Показательной в этом плане является рецепция в творчестве В. Сосноры тела как дома в рамках архитектурной метафоры. Такой подход,

с одной стороны, опирается на античную традицию тела как микрокосма, христианскую традицию восприятия тела как временного пристанища и теорию Витрувия об универсальности пропорций тела человека, проецируемых на строение здания и вселенной (ср. иллюстрацию «витрувианского человека» Л. да Винчи); с другой стороны, обозначение дома у Сосноры используется для маркировки распадения синтагматических связей. Можно отметить динамику такого распадения от нарушения семантических связей в раннем творчестве до последовательного отказа от грамматической связности в более позднем. Если в раннем творчестве с помощью этимологизации и паронимической аттракции, приводящих к образованию новых семантических связей между элементами, нарушается смысловое единство текста (*Я живу в каменном доме, который, кажется, называется крупноблочным. Впрочем, эти блоки – не* ***камни****. Это какие-то* ***окаменелости****, спрессованные из всевозможных «стройматериалов». Капитальный срок таких домов – двадцать лет. Потом они начнут распадаться на свои составные* ***части*** *и* ***частицы****, – перспектива превосходная* [День Будды]), то в более позднем за счет дейктических и референциальных сдвигов нарушаются грамматические связи. Например, смена 1 и 3 лица и использование прямой номинации в 3-ем лице Учитель: ***Я*** *хотел бы напомнить, что пишу опыт* ***моей*** *педагогики, а не тотальный учебник. Это НАЧАЛА <…> Пройдя все ступени,* ***учитель*** *меняет состав школы. Эти насыщены.* ***Учитель*** *человеколюбив и заботится о новых поколениях. Они приходют.* ***Учитель*** *неутомим.* ***Он*** *– надежда унц всего мироздания* [Соснора 2001: 388].

Такой принцип блуждающих границ лежит в основе структурирования субъекта Сосноры, формирующегося на границе знака и объекта в реальной действительности в ситуации постоянного самоопределения и мерцания текста как «тела без органов».

В эссе «Давно в этом доме сверчок отзвенел» взаимодействие телесного и языкового может быть рассмотрено, уже начиная с выбора автором жанровой формы диалога, традиционной для китайской литературы (ср. с жанром диалогов Конфуция или с диалогами Чжуан-Цзы). Диалог позволяет актуализировать проблему разграничения «я» и «другого» на уровне как тела, так и текста. Согласно Ю.Д. Апресяну, «противопоставление «я – не я» лежит в основе главной оппозиции, организующей дейктическую лексику, – оппозиции ближнего (проксимального) и дальнего (экстремального) дейксиса» [Апресян 1995: 275]. Примером такого противопоставления является диалог Учителя и ученика Сы:

Сы спросил:
– Как-то **мне** снилось, что **я учитель** и порхаю, полный счастья <…> Вдруг **я** проснулся и с испугом увидел, что **я Сы**.
Учитель ответил.
– Неизвестно. **Тебе** снилось, что **ты** учитель, или **ему** снилось, что **ты** Сы. Хотя между Сы и учителем разница несомненная [Соснора 2001: 399].

Но жанровая форма диалога, формирующая традиционную коммуникативную рамку и направленная на разграничение участников коммуникации, преодолевается у Сосноры.

Для него, наряду с акцентированием «телесности» высказывания как способа указывания на самого субъекта, важна постоянная смена дейктического центра, что приводит к невозможности субъективации и повышению авторефлексивности сообщения, как в примере выше, либо к нарушению принципов диалогичности, когда ситуация непонимания между непосредственными коммуникантами распространяется на отрицание самой категории третьего лица как потенциального читателя:

Сы спросил:
– В чем заключается разница между жизнью и смертью?
– Скоро! – сказал учитель.
– Что такое искусство? – спросил Сы.
– Сы! За кого ты меня принимаешь? Я не хочу больше говорить.
– Если учитель не будет говорить, то что я буду **передавать**?
Учитель спросил:
– **Кому**? [Там же].

В тексте происходит нарушение логических связей за счет рассогласования конструкции с переходным глаголом *передавать*, который имеет только одну заполненную валентность (прямое дополнение: ***что*** *я буду передавать*), но вторая валентность остается открытой (*кому?*), маркируя отсутствие адресата.

В другом примере смена дейктического центра дополняется акцентированием полисемии слова «лестница», которое отсылает одновременно к объекту в эмпирической реальности (*лестница* как конструктивный элемент здания), к объекту в художественной реальности (*лестница* как форма записи стиха) и к этимологии слова *(«климакс» – ‘лестница’ (греч.))*, формируя множественную референцию:

Лестница выдержит. **Я** вынимаю…
Инь выскакивает на веранду и кричит:
– Что это?
Учитель отвечает:
– Это фигура.
Называется «климакс» –
лестница (греч.).
Вид градации.
Очень
популярна
в
революционной поэтике [Там же: 404].

Дейктический сдвиг происходит не только за счет смещения оппозиции «я – не я», но и смены показателей пространственного дейксиса, выраженного именными группами, включающими указательные местоимения (*И то и это здесь, и то и это здесь*):

Учитель поет Шицзин:
– «На свежем ветру и при ясной луне я думаю о Сюй-Синь».
Сы с болот:
– Господин, где вы?
Я сказал:
– И то, и это здесь.
Так, показывая путь унцам, говорю:
– Вот лестница, а вот циновка.
<…> и объясняю:
– И то и это здесь, и то и это здесь [Там же: 398].

Обращаясь к особенностям природы эссе как пограничного жанра, находящегося на пересечении эстетического и не-эстетического дискурсов, необходимо отметить его особый референциальный статус. В художественном тексте осуществляется особая референциальная связь не с предметом или объектом в реальной действительности, а с объектом вымышленной, художественной реальности, которая обозначается как автореференция. Учитывая пограничный статус эссе, относящегося к области эстетического и не-эстетического дискурсов, можно отметить характерную для него «двойную» референцию – к эмпирической и художественной реальности. Более того, поскольку основным объектом художественной реальности эссе становится сам субъект, то

и сам он занимает «пограничный», или лиминальный статус – как объект (субъект) телесный и семиотический.

Такое размывание границ между стандартной референцией и автореференцией и преодоление границ между эстетическим и не-эстетическим типами дискурса способствует формированию особого типа референции в эссе В. Сосноры. На примере эссе, с характерным для него пограничным статусом субъекта, находящегося одновременно «в» и «за» границами художественного текста, можно выявить дополнительные особенности референции. Поскольку в эссе субъект оказывается одновременно и объектом рефлексии, и триггером, инициирующим поиск смыслов, и самим новым методом этого познания, в фокусе внимания оказывается момент разрыва имени и объекта, текста и тела.

Метаязыковая рефлексия «точки бифуркации» имени и объекта в эссе проявляется в особой референции, основанной на паронимической аттракции, одновременно отсылая к «лингвистическому» объекту художественного текста и к «экстралингвистическому», «телесному» объекту реальной действительности. Такая референция, «расщепленная» на современном этапе развития языка, обретает целостность через возрождение утраченных значений слова.

Так, во фразе ***Вдохновение*** *– это* ***вдох****, откуда же еще? – только через рот. Даже утонувшим и умершим вводят в рот* ***воздух****… это называется «постановка вдохновения»* [Там же: 389], происходит сближение слов *вдохновение, вдох* и *воздух*, первое из которых обозначает ‘состояние наивысшего творческого подъема’, а второе и третье относятся к области физиологических процессов (*вдох*) и обеспечивающих эти процессы смеси газов (*воздух*). Дефиниция, предложенная Соснорой, дает возможность определить *вдохновение* одновременно как физиологический акт (*вдох*), что подчеркивается дополнительно (*только через рот*), и как особое творческое состояние (за словом остается и прямое значение). Погружение в языковую диахронию позволяет обнаружить утраченную связь слова *вдохновение* с глаголом *вдохнуть*, образованном на базе *въдъхнѫти* (*у* из *о* носового) ‘вдохнуть’ с помощью суф. *-ение* (ср. *дунуть – дуновение*, *исчезнуть – исчезновение* и т. п.) [Фасмер http].

Актуальная для В. Сосноры проблема невозможности диалога с читателем, которая оборачивалась поиском метатекстового диалога с конгениальными поэтами в более раннем творчестве (ср. тексты «Я вас любил. Любовь еще – быть может», «Выхожу один я. Нет дороги…»), трансформируется в иронично-апофатическое отношению к самой возможности коммуникации в позднем эссе: *Не с кем говорить, еще не взошли* ***огурцы****, а взойдут – с ними наговоримся* [Соснора 2001: 380]. Обра-

щаясь к этимологии слова «огурец» (от греч. ἄωρος ‘незрелый’; этот овощ, поедаемый в незрелом виде, нарочито противопоставляется дыне – πέπων, которую едят в зрелом виде), можно выявить множественное отрицание (*не с кем, не взошли* и сами *огурцы* как маркер незрелости), а также имплицитное обозначение оксюморонности, абсурдности самого акта общения: *огурцы* <…> *взойдут – с ними наговоримся*, где ожидается невозможное, неосуществимое действие: *взойдет* то, что не может созреть.

Излюбленное В. Соснорой обращение к этимологии слова *язык* (ср. *Я зван в язык, а не в народ*) обретает новые референциальные связи в эссе «Давно в этом доме сверчок отзвенел»: *Внеси* ***труп*** *в шкаф и пойдет моль. Но через 10 лет выветрится, и стоит в шкафу отполированный* ***экспонат****. Всунь* ***язык*** *между зубами. Повторяй упражнение, и сживется, слюбится*. Здесь одновременно акцентируются связи с языком и «лингвистическим», и анатомическим, что обусловлено этимологически: праслав. *językъ родственно лит. liežùvis (от глагола liežti ‘лизать’), укр. ли́зень, ‘язык’ (у скотины); от др.-лат. dingua, лат. lingua под влиянием lingō ‘лижу’ [Фасмер http]).

Трагизм невозможности возрождения поэтического языка и создания текста профанируется в тексте призывом субъекта к повторению «творческого акта», в форме текста-*упражнения*, что достигается с помощью императивных форм, адресованных адресату, в роли которого выступает сам субъект (*внеси, всунь, повторяй*). Соотношение «языка» с инструментом однообразно повторяющегося *упражнения* обозначает имитацию самого творческого акта как механистичного набора пустых знаков, симулякров реальности – и эмпирической, и художественной. Это подчеркивается в тексте также с помощью пассивного употребления возвратных глаголов (*и сживется, слюбится*).

Таким образом, рецепция китайского искусства у В. Сосноры становится не столько формой непосредственной межкультурной коммуникации, сколько способом рефлексии ключевых для него проблем семиозиса, референции и дейксиса, выражаемых посредством поэтической грамматики и связанных с постоянным стремлением субъекта к самоопределению в ситуации переходности между телесностью и языком. В эссе, с одной стороны, акцентируется максимальное разведение двух векторов «расщепленной» референции, отсылающих не просто к эмпирическому и художественному объектам, но к телесному, плотскому, материальному и абстрактному, символическому, сакральному, а с другой – подчеркивается одновременно сближение двух этих полярных областей референции с помощью дейктических, референ-

циальных и лексических (этимологизация, паронимическая аттракция) маркеров. Включение маркеров телесного дейксиса и акцентирование постоянной смены дейктического центра приводит к повышению авторефлексивности текста.

глава 2 Кризис онтологического мифа о тексте и стратегии формирования субъекта в неоавангарде

2.1. «Сущностный реализм» Г. Айги: цикл «Листки – в ветер праздника (к столетию Велимира Хлебникова)»

Эстетико-философские основания поэзии Г. Айги неотделимы от языковых и семиотических поисков. В стремлении к разработке новой концепции слова и нового языка Айги опирается на экспериментальные и на концептуально-философские основания раннего авангарда. При этом особое влияние на формирование собственной эстетической системы Айги оказало творчество В. Хлебникова[1], что выразилось на уровне как интер-, так и метатекста. Айги определял значение поэзии В. Хлебникова для литературного процесса как «импульсирующее первоначало» авангардных поэтических поисков и «открытий», характеризуя его влияние не только на уровне творческом, но и в личностном аспекте: Хлебников – «катализирующая личность», «всюду реявший “дух Хлебникова”» обладал уже «прижизненной легендарностью» [Айги 2001: 88].

Первоначально цикл «Листки – в ветер праздника» был опубликован как лирический микроцикл памяти В. Хлебникова, вошедший в раздел «Все дальше в снега» (1966 – 1998)[2]. В книге 2001-го года «Разговор на расстоянии» цикл «Листки – в ветер праздника (К столетию Велимира Хлебникова)» расширен прозаическими вставками, дополняющими и комментирующими поэтические тексты. Между первичным поэтическим циклом и циклом, расширенным с помощью прозаических вставок до жанра эссе, существуют различия: если в поэтическом

[1] Различные аспекты влияния В. Хлебникова на формирование поэтической системы Г. Айги исследовались в работах [Янечек 2000; Новиков 2001; Weststeijn 2016].

[2] Интересно, что в 2006 г. опубликован одноименный цикл «Все дальше в снега» (1981–2003) как выражение динамичного состояния картины мира поэта и цикличности восприятия им времени.

цикле все тексты пронумерованы, то во втором издании нумерация снимается, а также меняется последовательность текстов: например, среди поэтических текстов на первом месте оказывается моностих *костер как восклицанье Хлебникова*, написанный курсивом и задающий метатекстовую тональность последующих поэтических текстов. Во втором издании размышления-комментарии перемежаются с поэтическими текстами. На композиционном уровне они раскрывают внутреннюю логику организации текстов и выражают многоаспектность авторской рефлексии: интертекстуальную корреляцию с творчеством В. Хлебникова, рефлексию Г. Айги языковых экспериментов и словотворчества раннего авангарда, хлебниковской эстетики, а также метаязыковую интерпретацию собственного текста. Переосмысление «чужих» текстов, с которыми Айги вступает в диалог, переложение их в формате собственного языкового и семиотического эксперимента становится формой выражения «иоаннического» слова и нового языка, в котором снимаются референциальные оппозиции язык и мир, а также границы между текстом и метатекстом.

В цикле «Листки – в ветер праздника» можно выделить следующие метатекстовые стратегии: 1) интертекстуальная связь цикла Г. Айги с творчеством В. Хлебникова; 2) метатекстуальный уровень рефлексии творчества Хлебникова; 3) метатекст как рефлексия поэтом авангардного дискурса и трансфера от раннего авангарда к неоавангарду; 4) рефлексия Г. Айги творческого процесса, собственного поэтического языка и текста.

Цикл «Листки – в ветер праздника» состоит из семи поэтических и семи прозаических фрагментов, которые коррелируют на уровне как структурном, так и семантическом, составляя диалогические пары (текст – комментарий) и находясь в обладая внутренней метатекстовой взаимосвязью, выходящей за пределы цикла в более широкий контекст книги (например, рефлексия поэзии Хлебникова также присутствует в эссе «Сон-и-Поэзия») и всего творчества Айги (ср. многочисленные эссеистические интерпретации языка Хлебникова в эссе «Сон-и-поэзия», «Русский поэтический авангард. (Предисловие к серии журнальных публикаций)» и др.).

Влияние В. Хлебникова на эстетику Г. Айги выражается уже на уровне жанровой рефлексии. Для творчества Айги характерна незавершенность, установка на динамику в жанровом самоопределении (жанровые самообозначения «Разрозненные записи», «Разрозненные заметки», «Праздничные листки»), что отсылает к эстетической позиции Хлебникова (ср. его знаменитое «и т. д.» как не-завершение текста, «мон-

тажная» композиция и незаконченность «Досок судьбы» и мистерии «Скуфья скифа»).

Формы выражения авторской рефлексии в текстах Айги маркируются графически (парентеза, курсив, кавычки и т. д.) и составляют внутритекстовую иерархию как текст и подтекст. Интенция автора на диалог с адресатом (заявленная уже в названии книги «Разговор на расстоянии» и в ее жанровом определении «беседы») реализуется в выстраивании многоуровневого текста, в полифонии взаимодействий внутри текстов и ориентации на возможность как отдельного прочтение каждого «листка», так и целостного восприятия цикла в целом.

Курсив акцентирует внимание адресата на языковых проблемах, наиболее значимых для Айги и включающих вопросы разграничения обыденного и поэтического языка (*В языке человек начинает участвовать* ***младенческим лепетом****. Есть ли это – в поэзии?* [Там же: 86]); лингвопрагматические черты поэтического дискурса : *Для определения того или иного творчества стоит применить понятие о* ***языковом поведении*** *автора. Разнообразие словесных приемов у большинства писателей заключено внутри одного и того же характерного для них языка. В отношении Хлебникова можно говорить и о* ***множестве*** *его* ***языковых поведений*** [Там же: 86]; особенности языка В. Хлебникова: *Сказанному не противоречит вычленение Хлебниковым в поэзии “звездного языка”, “языка богов”, “безумного языка” и так далее (сохранилась черновая запись поэта с перечислением языковых слоев, которыми он пользуется, – перечислено 20 “языков”; правда, в этой классификации была и изрядная доля стихийно-поэтического* иллюзионизма*). / Хлебникову, придававшему языку* ***космический смысл****, действительно приходилось, насколько это было возможно, “освобождать” слово от его “земной коммуникативности”* [Там же] и т. д.

Основной проблематикой комментариев является тезис о *множестве языковых поведений* В. Хлебникова, в постановке которого Айги опирается на воспоминания современников поэта и работы формалистов. Сам Айги осмыслял влияние Р.О. Якобсона на становление собственной поэтики: «Самые лучшие наши встречи с Романом Якобсоном были, когда мы очень долго говорили по существу именно о Хлебникове. Я ему признался однажды: «Вы знаете, Роман Осипович, на меня больше повлиял не Хлебников, а Ваша книга о Хлебникове 21-го года». Он спросил: «Почему?» Я ответил: Потому что все новаторское, все великие нововведения Хлебникова в этой книге сконцентрированы в совершенно замечательном, глубоком анализе» [Там же: 281]. Не менее важным оказывается влияние Ю.Н. Тынянова, вслед за которым Айги выделяет лингвопрагматический аспект исследования языка В. Хлеб-

никова, его *языковое поведение*, что коррелирует с анализом языкового «строя» у Тынянова: «Хлебников потому и мог произвести революцию в литературе, что строй его не был замкнуто литературным, что он осмыслял им и язык стиха и язык чисел, случайные уличные разговоры и события мировой истории, что для него были близки методы литературной революции и исторических революций» [Тынянов 1965: 296]. Ориентируясь на тезис Ю. Н. Тынянова, Айги характеризует творческий прием Хлебникова как «инфантильный метод» (*В языке человек начинает участвовать* ***младенческим лепетом****. Есть ли это – в поэзии?*)[1], а само определение *множества языковых поведений* соответствует тыняновскому «синтетическому» восприятию поэта [Там же: 296]. Айги дифференцирует «инфантильный метод» на составляющие его приемы: 1. анализирует звукопись на примере стихотворения «Море»; 2. делает грамматический анализ междометий: «Множество детских междометий (горячих, – будто только что сорвавшихся с еще неподчиняющихся губ ребенка) рассыпано по стихотворениям и поэмам Хлебникова»); 3. использует синтаксическую парцелляцию, анаколуф как поразительную детскую «неправильность»; 4. воспроизводит элементы синестезии, требующие интермедиального анализа: «Очертания образов напоминают иногда прямоту детских рисунков: «А мост царапал ногтем Пехотинца, бегущего в сторону». Важно отметить, что «инфантильный метод», переосмысленный Айги, вошел в его творчество как в концептуальном, так и в языковом аспектах[2]. Метатекстовые рефлексии Айги касаются историко-литературного процесса (*В хлебниковскую эпоху русская поэзия перестала быть* ***элитарной****… Более того, – была отменена* ранговость *поэтического слова внутри отдельно-взятых творений-систем*) [Айги 2001: 87].

Г. Айги ставит проблему противоречивой природы авангардного творчества, отмечая, что в хлебниковской теории *была и изрядная доля стихийно-поэтического* ***иллюзионизма*** [Там же], обусловленная поисками поэтом *космического смысла*, и отрицая утопизм раннего авангарда: ***У пророчеств*** *есть одна особенность: они, на Земле, бывают – насколько нам известно – лишь* ***отрицательными****, – предупредительными. «Положительные пророчества» приятны, – до тех пор, пока мы не догадываемся, до какой степени они связаны с* ***самокультом*** *человече-*

[1] Ср. у Ю.Н. Тынянова: «Детская призма, инфантилизм поэтического слова сказывались в его поэзии не “психологией”, – это было в самих элементах, в самых небольших фразовых и словесных отрезках» [Тынянов 2000: 218].

[2] Подробнее см.: [Давыдов 2006а: 1, 17–23].

ства [Там же: 90]. Собственная экзистенциально-онтологическая теория поиска целого и направленности человека на самоопределение основана у Айги на том, что *мерило* – ***терпение и выдержка*** человека – *находится между громадами бесформенных человеческих мечтаний и реального отчаяния;* ***уважение*** <...> *дано человеку как выражение общеединой боли, – в этой* ***общей судьбе***) [Там же: 92]. Кавычки акцентируют диалогичность поэтической коммуникации не только между автором и читателем, но и выступают маркерами авто-диалога адресанта с самим собой: «*Не прожектировать, а претерпевать», – так я выразил бы эту противоположность . Претерпевать, – понять подлинную меру человека, она не мала, она просто –* ***другая*** [Там же]; <...> *я хочу , все же, снова повторить свою мысль о том, как помещается человек в мире, как он пребывает – в нем; это можно выразить еще следующим образом: «Мне больно, как больно миру»* [Там же: 93]. Кавычками также обозначаются эксплицитные цитаты: *«дорози»* (ср. со стихотворением Хлебникова: *Русь, ты вся поцелуй на морозе! Синеют ночные дорози* [Хлебников 1986: 165]); *«под знаменем Лобачевского»*[1]; *«Малых сих» В. Хлебников не искушал, он был искушаем – сам»*[2]; *«униженные и оскорбленные»*) и термины философского, религиозного и научного дискурсов: *«расширенная» боль «экзистенции»; «пост-экологическая» вера; «деизм»; «немасштабные» моменты разговора*.

Распространенная в лирике Айги парантеза не только указывает на периферийность отдельных частей высказывания по отношению к основному тексту, но и обладает диалогической интенцией, маркируя возможность многоуровневой интерпретации. Как парентезы в текстах Айги регулярно выделяются не отдельные слова, а вставные конструкции, сохраняющие смысловую и синтаксическую связь с главной фразой: *а звезды / там / чисты (и вечными будут / если / Время отменится) чисты / бесчисленны и одиноки*; *Мы пребываем в поистине «новом времени», противоположном (по опыту и умственным направленностям) хлебниковской эпохе* [Айги 2001: 92].

[1] Отсылка к характерному для начала века утопическому стремлению к синтезу искусства и науки, выраженному, например, в поэме В. Хлебникова «Ладомир»: *И пусть пространство Лобачевского / Летит с знамен ночного Невского...* [Хлебников 1986: 281]; *...если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Эвклида, то не может ли народ русский позволить себе роскошь...– создать язык – подобие доломерия Лобачевского*» [Там же: 580].

[2] Аллюзия на библейский текст: *А кто соблазнит одного из малых сих, верующих в Меня, тому лучше было бы, если бы повесили ему мельничный жернов на шею и потопили в глубине морской* [Мф.18:6].

Наиболее распространенным объектом рефлексии Г. Айги становится языковой эксперимент (*«срубы я ставил» ты сам говорил / о стихотворные / срубы из бревен метафор сияюще-твердых* [Там же: 93]) и словотворчество В. Хлебникова (*синью души велимировой / режут младенчески-чистые / звуком безвинным «дорози»* [Там же: 89])[1]. Айги акцентирует особое, граничащее с физическим, воздействие поэзии Хлебникова на читателя (*раненный хлебниковскими «сонными пулями» / вздрагиваю – будто просматриваясь / из углов / – создаваемых самотолчками / оползней сна!* [Там же: 90]; *раненный хлебниковскими «сонными пулями» / договариваю – вздрагивая* [Там же: 95]), эти тексты становились триггерами, инициирующими лингвокреативный процесс их восприятия адресатом в актуальной поэтической коммуникативной ситуации[2].

Г. Айги выстраивает метатекстуальную структуру в стихотворении «синью души велимировой…» как форму рефлексии языкотворчества раннего авангарда и специфики «корневого словотворчества» Хлебникова. На интертекстуальном уровне стихотворение «синью души велимировой…» отсылает к тексту Хлебникова «Русь, ты вся – поцелуй на морозе!», включая эксплицитные цитаты из этого стихотворения:

Г. Айги	В. Хлебников
синью души велимировой	Русь, ты вся поцелуй на морозе!
режут младенчески-чистые	**Синеют** ночные дорози.
звуком безвинным «дорози»	**Синею** молнией слиты уста,
<…>	**Синеют** вместе тот и та <…>

С помощью колористической лексики в стихотворении Айги выдержана цветовая гамма, отсылающая к тексту Хлебникова, с использо-

[1] Х. Баран определяет словотворчество В. Хлебникова как «особую идеологическую риторику», в системе которой среди «многочисленных языковых заготовок» существенны словосочетания «управлять чужим мышлением», «способы мышления о себе и других», «система убеждающих посылок» [Баран 1993: 186]. Словотворчество воспринимается как способ моделирования не только оригинальной литературной, но и жизнетворческой стратегии.

[2] О влиянии концепции языкотворчества В. Хлебникова на Г. Айги и общности установок на достижение «космического значения поэтическим языком», которое, однако, выразилось в различных способах работы с языком, пишет В. Вестстейн [Weststein 2016]. Г. Айги осмыслял общую тенденцию языкового эксперимента В. Хлебникова как стремление к ограничению до элементарных, «простых», в то время как сам поэт использовал «обычные», «общие» слова, комбинируя их «многозначным, иносказательным способом» [Там же: 10].

ванием анафоры: *синью* и *синеют*. Если у Хлебникова выделение контрастно-синего цвета акцентирует визуальный уровень, то в тексте Айги *синь* является способом выражения авторской рефлексии цветописи в творчестве Хлебникова, в том числе его синестетической теории: «Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им» [Хлебников 1986: 578]. Употребление *синью* в творительном падеже, характерное для выстраивания субъектной перспективы у Айги и позволяющее воспроизводить «действие как процесс взаимного отражения либо как процесс параллельного течения» [Фатеева 2016: 125–126], функционирует одновременно в семантической роли инструмента и средства, актуализируя процессуальность действия и указывая на интенцию к сотворчеству с читателем. Это стихотворение отсылает к эссе «Сон-и-Поэзия» (1975), в котором Айги комментирует стихотворение Хлебникова «Син, сын сини…» (где акцентируется та же цветовая гамма), определяя творчество Хлебникова как Сны грешного святого (неуправляемое блаженство сна) [Айги 2001: 57].

Акцентируя внимание на звукописи как основе словотворчества Хлебникова, Айги пишет о его поэтической системе: *Это – такой «лирный голос», что так и кажется: от этих строк тихо, в восторге, ахнул бы Пушкин* [Там же].

Диалог Хлебникова и Айги особенно ярко проявляется в аспекте обращения к сверх-рациональному, сновидческому уровню восприятия и коммуникации. Как отмечает В.И. Постовалова в связи с языковыми поисками Айги, «новый язык Айги-поэту был необходим для выражения всего сверхчувственного, таинственного, иррационального. Для выражения сути вещей, открывающейся ему в поэтических опытах умосозерцания (“сон”) на пути к достижению сущностного реализма. И, наконец, для передачи экзистенциальных ощущений современного человека» [Постовалова 2016: 102]. Именно пространство сна и язык сна оказывается для Айги единственным эктропийным состоянием, противостоящим энтропии обыденного языка и эмпирической действительности: *многие вещи написаны на грани забытья*; *Сон-и-Поэзия*; *Сон-Озарение*; *Сон-творец*; *Сон-Разговор-с-самим-собой*.

Именно состояние сна как выхода в область сверх-реальности позволяет Г. Айги вступить в диалог с В. Хлебниковым и, опираясь на языковые эксперименты раннего авангарда, сформировать собственный неоавангардный лингвистический проект:

раненный хлебниковскими «сонными пулями»
вздрагиваю – будто просматриваясь
из углов создаваемых самотолчками
оползней сна!..

Айги обозначает субъекта Хлебникова как *спящего*, *грезящего*, языковые поиски которого определяются балансированием на грани реальностей (ср. у В. Хлебникова: Тебя пою, мой синий сон… [Хлебников 2000: 1; 63], *Сонно-мнимой грезы неголь / Я – узывностынь мечты* [Там же: 1; 88], «Сон – то сосед снега весной *И прежняя грусть / Вливает свой сон в слово «Русь»* [Хлебников 1986: 49] и т.д.). Противопоставляя сон как художественную (ср. *Сон-и-Поэзия*; *Сон-Прибежище*; *Сон-Бегство-от-Яви*) и философскую (*Сон со Смертью… Сон-Смерть-в-Себе*; *Сон-Любовь-к-Себе*) категории, Айги противопоставляет их эмпирическому пространству *публичной правды*, бессоннице как апофатическому *нет-сну* и пробуждению.

Употребляемая в тексте Хлебникова архаическая форма *дорози* связана со стремлением поэта к возрождению общеславянского языка как основы нового поэтического языка. Как отмечает Е.В. Тырышкина, «автор употребляет существительное “дороги” в нетрадиционном для него двойственном числе, чтобы “закольцевать” природное и человеческое» («по правилам второй палатализации смягчение и переход “г” в “з” возможны лишь в двойственном числе существительных женского рода в им., вин. и дат. падежах») [Тырышкина 2000: 79–80]. Метаязыковая рефлексия в тексте Айги формы «*дорози*», которая выделяется кавычками как эксплицитная цитата, отсылающая к творчеству Хлебникова, маркирует особую значимость для Айги языкового эксперимента в авангарде, связанного с возрождением праслова и протоязыка. При этом акцентируется возрождение именно поэтического языка, обладающего собственными языковыми процессами (ср. авторские словообразовательные гнезда или «внутренне склонение слов» у Хлебникова [подробнее см. Перцова 1995; Перцова 2001]), в то время как воспроизведение и реконструирование архаических праформ не входит в манифестируемые авангардистами задачи.

Интерпретация хлебниковского слова «дорози» включает прочтение с учетом различных подходов и методологий, от синестетического восприятия, согласующегося с поэтическим видением самого Хлебникова и включающего поликодовый и фоносемантический аспекты прочтения (***синью*** *души велимировой* / ***режут*** *младенчески-чистые* ***звуком*** *безвинным*) до стремления ввести архаическо-неологическую форму

Хлебникова в современный контекст (*и дороги / в Поле-России едином / в одном собираясь одним и расходятся*):

синью души велимировой
режут младенчески-чистые
звуком безвинным «дорози»
это и голос ребенка и мудрый
крестьянина взгляд! – и дороги
в Поле-России едином
в одном собираясь одним и расходятся:
обликом где-то давно велимировым!..

Обозначение *дороги* в *поле* отсылает к периферийному, маргинальному по отношению к центральной линии вектору («проселок», по Хайдеггеру). Дорога как знак авангардной динамики, эстетического «номадизма» – значимая категория поэтической системы Айги (ср. стихотворение «Здесь»: *и жизнь уходила в себя как дорога в леса / и стало казаться ее иероглифом / мне слово «здесь»* [Айги 2001: 118]).

Косвенная номинация Хлебникова с помощью слова *облик* может быть интерпретирована как интертекстуальный диалог поэтов и попытка самоопределения субъекта Г. Айги:

я тоже немного лицо! временами
будто – из боли почти уже мусоргсковой! [Там же: 89]

Поиск «лица» у Хлебникова и Айги как мотив портрета и автопортрета становится лейтмотивным для всего цикла. Можно выделить различные аспекты воспроизведения лица Хлебникова в аспекте интертекстуального диалога: *обликом где-то давно велимировым*; *в дорогах лица наклоненного* (во 2-м стихотворении «синью души велимировой…»); *а звезды / бесчисленны и одиноки – и это / глаза Велимира* <…> (4 стихотворение «а звезды…»*); а светится душа голубоглазая* / <…> *и все яснее лик* (6 стихотворение «а светится душа голубоглазая…»); творческому «облику» поэта – противопоставлена толпа «безликих», утративших лицо: *душеподобий из глуби забвенья / зорких – без лиц* (3 стихотворение «раненный хлебниковскими «сонными пулями»).

Мотивы портрета и автопортрета можно рассматривать как становление эстетико-философской концепции Г. Айги и формирование его субъекта через метатекстовый авто-диалог. По словам А.П. Хузангая, «переключение языкового кода» в творчеств Айги в середине-конце

1950-х гг., произошло в результате «сдвига в поэтическом сознании поэта»: «Поэт искал свой язык и для этого вводил в свои стихи ощущения всех органов чувств (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус), они как бы сливались в одно впечатление на Ране-Лице, в Теле. Отсюда некоторый физиологизм этих ранних стихов. Так может быть ребенок познает мир, а мир сам в свою очередь всматривается в ребенка» [Хузангай 2017: 132]. Таким образом, изначально самоопределение Айги в языке осуществляется в ситуации обостренного восприятия действительности, поиск языка оказывается близок физиологической самоидентификации.

Определяя структуру «текст в тексте», Ю.М. Лотман определяет понятие «удвоение» как один из видов «выведения кодовой организации в сферу осознанно-структурной конструкции», с которым «связаны мифы о происхождении искусства: рифма как порождение эха, живопись как обведенная углем тень на камне и т.п.» [Лотман 1992б: 68]. Понятие автопортрета может быть рассмотрено в аспекте феноменологии тела и лица как взаимная интенция субъекта и объекта, стремление к персонификации, визуализации «я» как лица, мира, взгляд сквозь пространство листа (разным аспектам этой проблемы посвящены работы А. Бергсона, А. Арто, Ж. Лакана и др.). Явление автопортрета связано с распространением в XIV в. венецианских зеркал и техникой рисования «a specchio» ‘зеркально; при помощи зеркала’. Скрытые автопортреты существовали и раньше, когда «художник изображал себя под видом второстепенного или анонимного персонажа» [Словарь художественных терминов http], но попытка самоосознания в связи с изменением самого статуса художника происходит именно в XIV в. В психоанализе «стадия зеркала» определяется как один из переломных этапов человеческого развития: встреча с собственным зеркальным образом, внезапная самоидентификация. Согласно Ж. Лакану, «стадия зеркала, таким образом, представляет собой драму, чей внутренний импульс устремляет ее от несостоятельности к опережению – драму, которая фабрикует для субъекта, попавшегося на приманку пространственной идентификации, череду фантазмов, открывающуюся расчлененным образом тела, а завершающуюся формой его целостности, которую мы назовем ортопедической, и облачения, наконец, в ту броню отчуждающей идентичности, чья жесткая структура и предопределит собой все дальнейшее его умственное развитие» [Лакан 1999: 513]. Таким образом, «стадия зеркала» уничтожает слепоту ребенка по отношению к своему «я», к лицу и приравнивается по степени драматичности и дисгармоничности к акту разрыва внутреннего и внешнего «я». Подобно теории «ин-

теллектуального созерцания» Фихте, утверждающей возникновение «я» не через самоосознание, но – самообращение и самосозерцание, зеркало оказывается актом первичного деяния – обретением себя, «экраном узнавания и ликования». Парадоксальность зеркала заключается в катастрофическом прозрении бытия «один на один с собой», в драматическом осознании раздвоенности («Я-там», «Я-здесь»), ибо «я сам по себе есть только вне себя» [Подорога 1995: 38]. Момент узнавания / обретения себя соответствует экзистенциальному открытию «моего тела» как неустойчивого, меняющегося в своих экзистенциальных границах и балансирующего между «моим» и «другим»; «вот его модальности существования: *присутствие-в-мире, обладание собой, интенциональность* (направленность в мир)» [Там же: 31]. Существование осознается в таком состоянии как постоянный выбор своего тела по отношению к «Другому» и разрешение вопроса о существовании собственного тела, не ограниченного и не опосредованного Другим. Экзистенциальная территория «моего тела» включает в себя и тело Другого. Проблема автопортрета выходит на уровень экзистенциального выбора, обретения себя как «чистый» взгляд, выходящий за рамки лица Другого.

Ю.М. Лотман отмечает значимость мотива зеркала и функции удвоения для живописи и кинематографа [Лотман 1992б: 156]. Важно отметить, что мотив зеркала, вариантами которого являются мотивы портрета и автопортрета, в XX веке расширяет сферу влияния и на поэтическое искусство. «Общий порок живописцев, что им нравятся и что они делают вещи, похожие на самого себя» (Леонардо да Винчи) [Цит. по: Андроникова 1980: 46]. Безусловно, что любое творение должно рассматриваться как проекция субъекта на уровень текста. Но, как в живописной традиции автопортрета изначально, с египетских времен, существовал «скрытый» автопортрет, переход которого на уровень «открытого» символизировал революцию сознания, так и в литературной (поэтической) традиции именно в тексте XX в. проблема субъективации и структуры субъекта ставится особенно остро.

В начале века концепция автопортрета отражает философско-идеологическую направленность авангарда на самопрезентацию (кубофутуристический манифест «Пощечина общественному вкусу», гласящий: «Только *мы – лицо нашего* времени»; или «говорящая» номинация эгофутуристов). Проблема «лица» продолжается в контексте творческих исканий обэриутов: например, монолог Наташи из драмы Введенского «Куприянов и Наташа»: *Смотри-ка, вот я обнажилась до конца / и вот что получилось, / сплошное продолжение лица* [Поэты группы «ОБЭРИУ» 1994: 183] Мотивы портрета и автопортрета характерны для

творчества поэтов II половины XX века. Например, А. Вознесенский: «Автопортрет», «Ночной аэропорт в Нью-Йорке»: *Автопортрет мой, реторта неона, апостол / небесных ворот – / аэропорт!..* [Вознесенский 1983: 82]; Л. Рубинштейн «Это я» – концептуалистский комментарий к «несуществующему», выраженному вербально фотоальбому: *1. Это я; 2. Это тоже я… 13. А это я в трусах и в майке… 32. И надпись: «При чем здесь я?»… 63. Это все я* [Рубинштейн 1996: 140–150]. Стихотворения И. Жданова «Портрет отца», «Портрет» из сборника «Фоторобот запретного мира» (1998); В. Соснора: *Но нем в номенклатуре букв / И невидаль ли в наводненье / Автопортрет мой – Петербург?* [Соснора 2006: 633] и др.

Авангардная эстетическая позиция основывалась на смене художественной проблематики: освобождение искусства от «вредных примесей», интерес к «слову как таковому», к «чистому» театру, к «живописи как таковой». Отказ от академической формы влечет деформацию художественной перспективы, анатомии, прерогативу формы над содержанием в поэзии, отрицание классического идеала и традиционных норм. Такое самоопределение авангардистов и авангардной эстетики оборачивается самоотрицанием. Слово, освобождаясь от диктата содержания и эстетико-идеологических напластований, выходит за границы текста (пустой лист в «Поэме конца» В. Гнедова, «заумь» А. Крученых, «вселенский язык» В. Хлебникова); живопись, борясь за свободу от не-живописных «примесей», освобождается от живописания (чистый холст – «Белый квадрат» К. Малевича, коллажи кубофутуристов и конструктивистов, в авангардном искусстве 1960-х – инсталляция как эстетизация нехудожественного объекта). Обращаясь к анализу авангардных практик, Е.А. Бобринская исследует различные синтетические художественные формы их реализации (коллаж и фотомонтаж, живописная скульптура, конструкция, футуристическая «грим», «площадная живопись» и др.). Все эти практики ориентированы на формирование новой модели коммуникации, поскольку предполагают новый тип видения и новый принцип участия адресата в восприятии текста. Так, деиерархизация определяет специфику коллажного пространства, которое «состоит из демонстративных стыков разных реальностей, из никак не замаскированных швов между текстом и изображением, между изображениями разной природы или разного стиля, между фото и рисунком, тиражным и уникальным материалом, между материалом разных фактур и разной плотности» [Бобринская 2006: 27].

Амбивалентное состояние самоутверждения как самоотрицания авангарда отражается, прежде всего, на субъектно-объектном уровне – одновременно с самопрезентацией футуристов оформляется эстети-

ческое пространство, из которого изгоняется человек: со сцены (Малевич проектировал сценическое представление, в котором отсутствовал бы актер), с полотен живописцев (принцип «беспредметности» в супрематизме). Процесс изгнания человека из пластического искусства проходит параллельно с попыткой обретения поэтом лица – поиском лирического героя, что актуализирует мотивы портрета и автопортрета. В живописи эта тенденция выражается в установке на анонимность (Н. Гончарова «Портрет Ларионова и его взводного», 1911) и в противоположной интенции на самодемонстрацию (Н. Гончарова «Автопортрет с желтыми лилиями», 1907).-

Поиск лица поэтом и попытка самоидентификации в цикле Г. Айги отсылает к текстам-«автопортретам» В. Хлебникова. Метатекстовая рефлексия Айги поэтического субъекта Хлебникове выражается посредством иконического выражения подобия между содержанием и выражением, что характерно для живописных портретов, но менее распространено в поэзии. Для Айги поэтическая категория «место стихотворения» выходит за пределы текста, на прагматический уровень, обретает «лицо»: *Место стихотворения в самом стихотворении – это «лицо» увиденной природы, «союз» с ним, благодарность ему, – поклон, невысказанная клятва в верности, память. А воспоминание… – оно само по себе – взыскательнейший художник, оно отбрасывает лишнее и возносит глубоко созидательное, «строительное», – хранящее цельность «сотворенности»* [Айги 2001: 179].

Мотив автопортрета проявляется в стихотворениях В. Хлебникова «Бобэ*о*би пелись губы…», «Моя так разгадана книга лица…» и «Одинокий лицедей». Стихотворение В. Хлебникова «Бобэ*о*би пелись губы…» (1908–1909) выразило специфику хлебниковского мировидения и стало его футуристическим автоманифестом. Это авангардный поликодовый автопортрет поэта, декодируемый в аспекте как визуального так и акустического восприятия: звукопись (губно-губной звук «б» и лабиализованные – «о», «у», акцентирующие восприятие на артикуляции губ), цветовой эквивалент и пространственно-«общечеловеческая азбука»: *я утверждаю, что… Б значит встречу двух точек, движущихся по прямой с разных сторон. Борьба их, поворот одной от удара другой* [Хлебников 1986: 622]). В этом же году Хлебниковым был нарисован графический автопортрет, что отражает попытку синестетического восприятия на вербальном, графическом, заумном уровнях. Субъект обретает взгляд извне, выходит за пределы холста, текста, самого себя. Автопортрет Хлебникова отсылает к исканиям П. Филонова и М. Матюшина в области физики и живописной теории и с их открытиями

обратной иконописной перспективы и сверх-видения, проекция которых в поэтический текст осуществляется Хлебниковым[1]:

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо [Там же: 54].

«Формула Лица, – отмечает М. Шапир, – выявляет в нем два начала: духовное (облик – лиээй) и материальное (цепь – гзи-гзи-гзэо)» [Шапир 2000: 301]; видение «цепи» не как воплощения материального начала, а введения «лицевых знаков» (*губы, взоры, брови, облик*) в некий единый контекст (в том числе и синтез «заумного» / «умного» как единства «чистого» восприятия вещи и знака, означаемого и означающего). «Цепь» оказывается не замкнутым в себе, кругообразным украшением – некой границей, четко очерчивающей пространство, а воплощением связи звеньев, разомкнутой линией, устремленной в бесконечность. Пространство Лица ограничивается линией / цепью «вне протяжения».

В «портрете» В. Хлебникова, воспроизводимом Г. Айги[2], динамика задана тем же центростремительно-центробежным движением:

…и дороги
в Поле-России едином
в одном собираясь одним и расходятся:
обликом где-то давно велимировым!..

В слове «облик» акцентируется полисемия ‘1. Внешний вид, очертание, наружность; 2. перен. Характер, душевный склад’ [Ожегов 1995: 421]; оно включает и соотношение с конкретным «лицом», и с «душев-

[1] Об автопортрете В. Хлебникова см. также [Лощилов 1998].

[2] Интересно, что к жанру поэтического «портрета» Хлебникова обращались многие поэты на протяжение всего XX в.: «К портрету Хлебникова. Салют!» С. Кирсанова: *Хлебников! Хлебников! / Вот это – ба! / Нижняя крепко / Примята губа... / Светлую чашу / Лба – приподняв, – / Вот величайший / Мозг – западня!* [цит. по: Крученых 1928 http]; С. Бирюков: *Что Хлебников птицей нахохлился / что Хлебников шелестящим орешником / что бобэоби / что малыш Хлебников / что Хлебников в солдатской фуражке / что Велимир в мордовской шапке / что Зангези / что шелест и шепот / что зинзивер / зив чуив челять чул / чу-у-у-у (последние звуки произносятся с медленным затиханием)* [Бирюков 2001: 269]; в составленную А. Мирзаевым антологию стихотворных посвящений Хлебникову «Велимир Хлебников: венок поэту» (2005), включающую тексты 33 авторов, также входят тексты-портреты.

ным складом» «объекта» (*синью души велимировой*), и выход за пределы конкретных реалий, на уровень «существенного», обретение онтологической целостности, растворение человека в бытии и антропоморфизация природы (*в Поле-России едином*).

Поиск собственного лица Айги, направленность на самоидентификацию через отражение / диалог лиц конгениальных поэтов также отсылает к стихотворению Хлебникова «Моя так разгадана книга лица…» (1916). Текст Хлебникова – это попытка авангардного самосознания как прочтение *книги лица*. Характерный для классического авангарда фон белизны-чистоты (*На белом, на белом – два серые зня!* [Хлебников 1986: 103]) трансформируется у раннего Айги в поэтический принцип «чистоты» (*младенчески-чистые, звуком безвинным, озаряясь белизной, «звезды / там / чисты*) и в более позднем творчестве в эстетическую категорию пустоты-молчания. По Хлебникову, лицо есть белый лист с глазами. Именно так воспринимает его образ Г. Айги:

а звезды
там
чисты (и вечными будут
если
Время отменится) чисты
бесчисленны и одиноки – и это
глаза Велимира
Последнего
Первого

Глаз как универсальный «лицевой знак» несет диалогическую функцию общения поэта с мирозданием. Диалог поэтов происходит с использование авторской лексики Хлебникова, когда цвет (*синь*) смешивается со словом, звуком (*дорози*). Диалектизм *зня*, как и архаизм *дорози* образован по принципу семантического сдвига: он отсылает к диалектизму «зень», но обозначает у Хлебникова и глаз, и землю, и день. Поэт пишет: «но что общего между глазом и землей? Значит, это слово обозначает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье… может быть, зень значило зеркальный прибор, отражающую площадь…» [Там же: 624]. Лицо, подобно «телесной схеме», может быть картографировано. Но картография Лица расслаивается на несколько временных пластов, отсылая одновременно к реальному измерению: *поля, дороги, звезды, в эту минуту*; и художественному измерению: *«дороги» / звуком безвинным «дорози»; синью подспудной «дорози»*.

В отличие от «заумно-звукового» автопортрета 1909 года, рисующего полное лицо на всю протяженность (*вне протяженности*) холста, текст 1916 года имеет визуально-графическое выражение: *Моя так разгадана книга лица: / На белом, на белом – два серые зня!..* [Там же: 103]. Изображение подобно типу «скрытых» автопортретов, латентно содержащих в себе лицо наблюдающего художника, таящегося от всматривающегося мира. Лицо – система «белой стены / черной дыры» (с точки зрения феноменологии). Белая стена, пробитая субъективностью черной дыры, раздвоенной на две глазных точки, становится графическим минимумом – «лицевым априори», порождаемым самим бытием – пространством листа. Именно такое «априорное» лицо изображает Хлебников. Введение в тексте окказиональной формы *зня* дает возможность новых интерпретаций стихотворения. Глаз понимается как зеркало, которое является отражающей поверхностью. Глаз сам становится субъектом, творящим реальность взглядом[1]. Глаз разрушает дихотомию истинное / «обман зрения», реальное / символическое, поскольку эти отношения в реальной действительности – всего лишь визуальный эффект, результат определенной оптики, задаваемой глазом как субъектом. Но зеркальное несет в себе и функцию отражения, удвоения, переворачивания. Видение Хлебниковым бытия есть их взаимоотражение – «иллюзия бесконечности»[2].

Начальная строка текста В. Хлебникова «Моя так разгадана книга лица…» – продолжение первого автопортрета. Можно проследить единый хлебниковский текст, трансгрессивно взаимодействующий с листом в попытке саморефлексии, олицетворения «лица» листа. У Айги *глаза* и *звезды* оказываются в одной системе координат. Во-первых, это отсылка к строкам Маяковского: *Мы устали звездам выкать, / Мы желаем звездам тыкать*. Айги отрицает подобную картину переустройства мира как утопическую: *«Мы желаем звездам тыкать» – теперь это воспринимается лишь как «поэтическая оригинальность». Звезды продолжают оставаться «тютчевскими»: в ответ нам, они не желают ни «тыкать»,*

[1] Ж. Лакан описывает «Опыт с перевернутым букетом»: перед вогнутым зеркалом располагается тумба, на которой стоит пустая ваза, а с нижней стороны прикрепляется букет. При определенной позиции глаза происходит «обман зрения», когда мир может включать любые реальности – в зеркале отражается ваза с букетом внутри [Лакан 1998: 106–107].

[2] Можно сопоставить с эффектом «отражения зеркала в зеркале» у Ю.М. Лотмана: зеркало раздвигает «собственно архитектурное пространство ради создания иллюзорной бесконечности» [Лотман 1992а: 1, 157].

ни «выкать», – но, может быть, «желают» лишь одного – чтобы их оставили в покое [Айги 2001: 90]. Во-вторых, в тексте выражена рефлексия Айги поэтических «открытий» Хлебникова: *Поиски, надежды и достижения века, его иллюзии и духовные крушения, на мой взгляд, выразились в личности и творчестве Велимира Хлебникова не* истинностью *в философском и теологическом смысле, а* верностью *проявления* поэтической стихии*: обширная работа по вызволению этой стихии заставила заработать язык как «вселенную» – от расщепления «атомов» слова до мыслительного «упорядочивания» слов-звезд, – как сказал бы сам поэт* [Там же: 89].

«Председатель Земного Шара» В. Хлебников у Г. Айги «канонизируется» в образе «грешного святого», воплощается в точке первотворения (*Последний / Первый*) как в авангардном «эсхато-космогоническом» акте творения не утопии, а «живого», «сущностного» первослова. Самоидентификация Г. Айги на уровне рефлексии чужого текста связана с авангардной деформацией, сломом, остранением. Это выражается через признаки болезненного восприятия слова субъектом: *режут младенчески-чистые / звуком безвинным «дорози»; будто – из боли почти уже мусоргсковой! / и режут – как лечат – тоску по молчащим полям; раненный хлебниковскими «сонными пулями» / вздрагиваю.* В тексте Айги концептуализируется движение в сторону смещения центра и периферии: *договариваю – вздрагивая / окраинами и разрушенными центрами*; актуализируется мотив слепоты: *видящего сна и не видящего / сна-расползаясь-меня*; мотив обезличивания: *прерываемой множеством / душеподобий из глуби забвенья / зорких – без лиц*; напряженное вглядывание в собственное лицо в его резонансе с «обликом» Хлебникова: *я тоже немного лицо! временами / будто – из боли почти уже мусоргсковой!* [Там же: 89][1].

В эстетической системе Г. Айги язык является «областью трагического», а поэзия становится актом экзистенциального самоопределения поэта. Эстетика авангардной деформации как трагизм самодеформации выразилась в творчестве позднего В. Хлебникова. Текст-автопортрет 1922 г. «Одинокий лицедей» отличается от предыдущих иным способом конструирования субъекта. Попытки Хлебникова изображения автопортрета как саморефлексии оказываются маской лицедея. Автопортрет как некая ограниченность, замкнутость в собственном лице оборачивается разомкнутостью маски и самоослеплением. Амбивалентность глаза (объекта / субъекта) как многомерного видения

[1] Эпитет «мусоргсковой» отсылает к словообразованиям Хлебникова «достевскиймо», «пушкинноты» и т.д.

становится выворачиванием листа / лица, страшным прозрением слепоты. Хронотоп текста (*Как в сонный плащ, вечерний странник / Во сне над пропастями прыгал / И шел с утеса на утес* [Хлебников 1986: 166]) и тема слепоты порождают аллюзии с картиной П. Брейгеля «Слепые», в которой зрящие ночное время – сомневающиеся, жалкие. Падение в пропасть есть ситуация экзистенциального выбора – будут ли твои глаза живыми и на дне этой грязной канавы? В тексте возникает несколько видов слепоты: слепота толпы и слепота странника, слепота «никем-не-видимого» и слепота «ничего-не-видящих».

Авангардно-утопическое познание мира через черно-белое штрихование грани / глаза / «зня» воплощается в созерцании посмертной маски. Лирический герой обречен на бытие зрячего среди слепых. Проблема бесконечной утраты и обретения лица в безликом пространстве – это олицетворение листа, «лицедейство» и обезличивание. Авторская квази-слепота: *Я, моток волшебницы разматывая, / Как сонный труп влачился по пустыне*; *Слепой, я шел, пока / Меня свободы ветер двигал*, – подобно ослеплению Эдипа, есть прозрение, обретение некоего первичного лица. Миф об Эдипе символизирует ослепление как само-осознание, рефлексию индивидуального начала в человеке. Но лицедейство, игра переворачивает пространство наизнанку: *И с ужасом / Я понял, что я никем не видим* [Там же].

Субъект Хлебникова воплощает архетип странника, он лицедей – человек, не имеющий собственного лица, изображающий, творящий лицо как маску на белом листе, не закрепленный в определенных пространственно-временных границах. Движение субъекта осуществляется в переходном пространстве – сумеречном, сомнамбулическом, сновидческом: в *пустыне* как пустотном пространстве, среди *утесов* над пропастями, жаждущими заполнения пустотой (*лия пустотность в алчность ям*), в сумеречное время (*вечерний странник*). Г. Айги, выделяя В. Хлебникова среди других русских футуристов, называл его единственным «спящим», «грезящим» поэтом. В акте взаимодействия как «взаимоотражения» сна-яви, маски-лица воплощается дуализм самого понятия актера-лицедея – человека и марионетки. Возникает проблема «вненаходимости» в обыденном пространстве, единственным выходом из которого становится самоослепление. Но слепым оказывается зритель, субъект незрячего пространства бесцветной пустоты, поглощающей творца – *сеятеля очей*. Попытка прозрения, осознания себя через воплощение в тексте оказывается страшным провидением «лика смерти» как экзистенциального двойника, утратой «лирического я» в «белом, белом» «одинокой» бездны:

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Мотив слепоты как прозрения, связанный с образом Хлебникова, возникает в цикле Г. Айги «Листки – в ветер праздника». Пытаясь вербализовать изображение В. Хлебникова, Айги подбирает ряд номинаций, сближающихся на морфологическом уровне и раскрывающих широкий спектр значений: *лицо, облик, лик*. *Лик* обладает сакральной семантикой и в прозаических комментариях сопровождается цитатами из Хлебникова (*Русские десять лет побивали меня каменьями* [Хлебников 2000: 2, 399]), маркируя отношение Айги к Хлебникову. В тексте сакральная семантика субъекта Хлебникова передается с помощью приема затрудненного видения «невыразимого» / «невоплотимого» «лика» – текста поэта, проясняющегося в контексте саморефлексии Айги: *и все яснее лик*. Айги акцентирует собственную субъективную призму видения текста Хлебникова в аспекте интерпретации авангардного текста в современном постутопическом пространстве: *а светится душа голубоглазая / из сети призрачных «законов времени» / и все яснее лик.* Принцип деформации авангардного творчества выражается как в проблемности, затрудненности «прояснения», прозрения «лика» объекта, так и в «трагическом» выражении поэтического языка, в диалоге как «болевом» самовыражении субъекта: *раненный хлебниковскими «сонными пулями» / договариваю – вздрагивая / окраинами и разрушенными центрами / видящего сна и не видящего / сна-расползаясь-меня*. Оппозиция «видящего» / «не видящего» отсылает к хлебниковскому биному прозрения-ослепления, а погруженность субъекта в пространство сна оформляет поэтическую картину мира как пограничную, амбивалентная двойственность полюсов которой сходится в момент восприятия чужого текста и его проекции в авторской саморефлексии.

Диалог с текстом В. Хлебникова для Г. Айги – это развитие поэтической коммуникации в акте метатекстуального раскрытия, прочтения чужого текста и творение собственного как продолжение авангардной «единой книги»:

«срубы я ставил» ты сам говорил
            о стихотворные
срубы из бревен метафор сияюще-твердых
со звоном просторно-природным

как воздух – во время страды!
чистое «рабочее» дерево
более чем девяностопроцентное
в котором трухи обязательных «поэтизмов»
нет – как роскоши нет
в хозяйстве крестьянском [Айги 2001: 93]

В более позднем «Разговоре с Сергеем Бирюковым» 1989–1990 гг. Айги отмечает две «основы», воспринятые им в творчестве Хлебникова: «чистоту» и «невероятную народность» слова. Айги раскрывает свое понимание хлебниковского наследия, декодируя натуралистическую природу метафоры «стихотворные срубы»: *Чувашские дубы, которые, кстати, лежат фундаментами всего Ленинграда… их называют 90-процентными, то есть после обработки дуба, когда все отсекается, 90 процентов чистого дерева остается. И вот Хлебников, на мой взгляд, он такой 90-процентной чистоты. У меня впечатление от многих его произведений, что они построены очень по-русски, из таких звонких бревен, такой чистоты* [Там же: 281].

Подход Г. Айги к эстетико-поэтической базе раннего авангарда можно назвать гармонизирующим, преодолевающим утопизм и экспериментаторский, деформационный подход к реальности. Преодоление авангардной деструктивной «лингвистической утопии» в творчестве Айги происходит и на композиционном уровне. Гармонический принцип кольцевой композиции проявляется в стихотворении *синью души велимировой*, в нем закольцованы первые и последние строки: 1 строка *синью души велимировой* // 13 строка *синью подспудной – «дорози»*; 2 строка *режут младенчески-чистые* // 11 строка *и режут – как лечат*; 3 строка *звуком безвинным «дорози»* // 13 строка *синью подспудной – «дорози»*; 5 строка *крестьянина взгляд! – и дороги* // 12 строка *в дорогах лица наклоненного*. Кольцевая композиция организует и весь цикл, внутритектовым поэтическим заголовком которого можно считать первый лирический моностих, выделенный курсивом (*костер как восклицанье Хлебникова*[1]), а тексты, обрамляющие цикл, связаны с перцепцией Айги

[1] Айги вводит символ костра как отдельный текст, определяющий семантику всего цикла: «Костер как восклицанье Хлебникова». Мотив костра ярко проявляется в творчестве поэта как стихийное начало, часть некой целостной гармонии, закона бытия. Огонь как первородная творящая стихия связана у Хлебникова с демиургическим актом творения стиха: *И если меток был костер / И взвился парус неба синего, / Шагай в пылающий шатер, / Огонь за пазухою – вынь его* [Хлебников 1986: 281]; *Огнивом-сечивом высек я мир* [Там же: 45]. см. на следующей странице

эстетики Хлебникова (*раненный хлебниковскими «сонными пулями» / вздрагиваю – будто просматриваясь из углов – создаваемых самотолчками / оползней сна!..* и *раненный хлебниковскими «сонными пулями» / договариваю – вздрагивая / окраинами и разрушенными центрами / видящего сна и не видящего / сна-расползаясь-меня*).

Творение текста Айги напрямую связано с рефлексией процесса языкового эксперимента и словотворчества раннего авангарда. Анализируя формально-эстетические принципы футуризма, субъект Айги занимает позицию сотворчества, экзистенциальной самоидентификации, направленную на «встречу» формы со смыслом: «гармония – это когда происходит необычайное соответствие самого человека с колоссальным миросмыслом… когда человек встречает себя, встречает этот смысл» [Айги 2001: 52]. Метатекстовые языковые конструкции выражают активную установку автора текста, направленную на диалогичность, расширяющую сферу его индивидуально-личностных высказываний. Введение в текст «чужих» текстов, рефлексия о эксплицитно и имплицитно включенных текстах и собственном тексте маркирует выражение одновременно нескольких субъектов высказывания как носителей разных, диалогически взаимодействующих художественных систем – явление, определенное М.М. Бахтиным как «полифонизм» текста, т.е. соприсутствие в тексте нескольких «голосов». Диалог у Айги осуществляется одновременно в нескольких пространствах: эмпирическом и онтологическом, в реальности текста и в интерпретации чужого текста как способе формирования собственной поэтической картины мира.

2.2. Конструирование субъекта в поэзии Г. Айги (на материале цикла «Десять стихотворений. К воспоминаниям о Борисе Пастернаке, 1957–1965»)

С юношеских лет «классикой» для Г. Айги были А. Пушкин, А. Блок, В. Маяковский и Б. Пастернак, стихами которого он буквально «бредил» [Айги 2001: 266]. Поэтическими учителями Айги стали В. Митта и М. Свет-

см. на предыдущей странице Огонь воплощает и хтоническое, разрушительное начало: *И топливом времовые дрова,/ И возраста летоязычный огнь* [Хлебников 2000: 1, 140]. Огонь (костер) напрямую связан с Танатосом. Перифрастически обозначаемый в тексте как бог смерти, этот образ-мотив… апеллирует к древнеславянским представлениям… разжиганием костров (Масленица, Иван Купала) и прыжков через них. Эти ритуальные прыжки призваны «профанировать» смерть, что отсылает к авангардной модели «победы над смертью».

лов, в чьем поэтическом семинаре Г. Айги занимался с 1953 по 1959 гг. в Литературном институте, а также Б. Пастернак, с которым начинающий поэт познакомился в 1956 г.

Б. Пастернак оказал большое влияние на мировосприятие и творческую позицию Г. Айги. Некоторые исследователи считают, что с учениками Б. Пастернаку «не повезло», так как простота поэзии Пастернака «сложнее и гармоничнее многих нагромождений тех, кто выдают себя за его учеников»[1]. Можно говорить о непосредственном общении и влиянии Б. Пастернака на А. Вознесенского[2] и Г. Айги[3], которое стало для них настоящей «поэтической школой»[4]. Влияние Пастернака на молодых поэтов носило характер диалога, взаимоотдачи и выразилось, скорее, в формате концептуально-эстетического и этического, чем лигвопоэтического трансфера. Например, любовь к катастрофе, обнажающей «суть вещей», стремление к гиперболизации чувств, ассоциаций, эмоциональность и «экспрессионистичность» (*мрак бросался в головы колонн*), динамическое взаимодействие объектов *залпом, взахлеб, навзрыд* свойственны лирике Вознесенского (*Сметая каноны, прогнозы, параграфы, / несутся искусство, любовь и история – / по параболической траектории!* [Вознесенский 1983: 1, 28]). Частью поэтической системы Г. Айги стали нацеленность на эстетическое познание реальности вне «концепций» и «поверх барьеров» (ср. с эстетической концепцией Б. Пастернака), стремление к «первородной напряженности» и «неслыханной простоте» поэтического языка. Именно в период общения с Б. Пастернаком начинается личностный и творческий поиск Г. Айги.

[1] Д. Быков утверждает, что «у Пастернака всегда было множество поклонников и подражателей, но ученик – один» – А. Вознесенский [Быков 2005: 818]. Р. Банчуков анализирует воплощение пастернаковской мотивно-образной системы в русской поэзии последних десятилетий: И. Габай, Е. Винокуров, А. Вознесенский, Г. Горбовский, А. Галич и др. [Банчуков http].

[2] А. Вознесенский писал в своих воспоминаниях: «Шестиклассником, никому не сказавшись, я послал ему стихи и письмо…», и Пастернак «откликнулся» [Вознесенский 1983: 417–418].

[3] На чувашском языке была написана поэма «Завязь» (1956), от которой пришли в восторг В. Шкловский и М. Светлов, увидевший в Г. Айги «силу раннего Маяковского». М. Светлов дал поэму для перевода Б. Пастернаку, что и послужило поводом для их знакомства.

[4] И для Г. Айги, и для А. Вознесенского, знакомство которых состоялось только в 1988 г. в Гренобле, причастность к последним годам жизни и творчества Пастернака становится общим «завещательным моментом» наследия Пастернака» [Айги 2001: 106].

Особое место в творчестве Г. Айги занимает поэтико-эстетическая концепция мортальности[1]. Для Айги характерно эстетико-философское восприятие смерти, поскольку природа его творчества уходит корнями в народную чувашскую культуру со свойственным ей неразрывным восприятием цикла жизни-смерти, бытия-небытия. Как отмечает Т. Гланц, «свое “чувашское измерение”, проникающее в русскоязычный текст, параметр своей культурной гибридности Айги не тематизирует как объективную действительность своего авторства или письма, а претворяет ее “напрямую” в поэтическую систему, создает в том числе и из этого параметра индивидуальный язык своей поэзии» [Гланц 2016: 14].

О влиянии чувашской народной культуры на формирование «поэтического пантеизма» Айги пишет Х. Шталь: «В ранний период Айги строит целую онтологическую мифологию становления мира» [Шталь 2016: 78]. Анализируя «программное» стихотворение «Здесь», Х. Шталь приводит комментарий к тексту: «Позже я написал программное для меня стихотворение “Здесь”, которым полностью обязан Пастернаку», отмечая, что именно в этом тексте «развиваются пантеизм и мистика единения с Божественным сущим как основой всего» [Там же]. Особенность поэтического языка Айги восходит корнями к чувашскому языку и чувашской культуре, где, по словам А.П. Хузангая, «В одном ряду находятся наши <чувашские – *О.С.*> молитвы, песни – от колыбельных до погребальных, – и стихи наших больших, средних и малых поэтов» [Хузангай 2006а: 220]. Так в поэзии Айги формируется особая ситуация поэтической коммуникации как одновременный «разговор на расстоянии» и «разговор с самим собой», коммуникация с языком, культурой, читателем и автокоммуникация. А.П. Хузангай определяет поэзию Айги как «вопрошание о Боге» или поиск истинного бытия [Там же]. Это, прежде всего, вопрошание самого себя (*«А Бог?» Во веки веков*) [Айги 2001: 172] – диалог, который осуществляется на метаязыке умолчания, в медитативных текстах – «иероглифах Бога», когда творчество – это поиск пути к «сущему»[2].

[1] Схожее влияние оказал Б. Пастернак и на А. Вознесенского, в творчестве которого тема смерти выражается в ранней авангардной идее разрушения и деструкции («Пожар в Архитектурном институте», 1957; «Параболическая баллада», 1958); в форме многочисленных жанров на смерть («Реквием оптимистический», 1971; «Реквием», 1975; «Похороны Гоголя», 1973–1975; «Смерть Шукшина», 1975; «Эпитафии», 1975; «Смерть», 1975; «Памяти Высоцкого», 1980; «Некролог», 1980); тексты, отсылающие к Б. Пастернаку, вписаны в мортальный код («Русские поэты», 1975; «Мне четырнадцать лет. Рифмы прозы», 1980; «Осень Пастернака», 2003).

[2] О религиозно-сакральном измерении поэзии Г. Айги, на становление которого в разное время оказали влияние пантеизм, христианство и см. на следующей странице

Если в мифологической культуре смерть преодолевается на уровне временной цикличности, воспроизводящей творение вселенной, то Айги преодолевает небытие в слове: например, песни, собранные Айги в сборник «Поклон – пению. Сто вариаций на темы народных песен Поволжья»: *И сквозь звезду / виднеется дорога, / по которой уйдем, / чтоб не вернуться; А сквозь луну / видится поле, / на котором мы / останемся, павшие; Смотрю на воду – она спокойна, / и думаю тихую мысль: / можно пережить и что-то хорошее, / ведь может быть доброй и смерть; Снова – страда, и певцы и птицы / задумываются и умолкают, / кто-то – на время. / кто-то – быть может – уже навсегда* [Айги 2001: 44, 45, 52] и др.

В одном из первых стихотворений Г. Айги «Тишина» (1954–1956) вводятся мортальные элементы: *на кладбище города бессонница сторожа* [Там же: 15]. Кладбищенский хронотоп впоследствии распространяется на все пространство родины: *Где тьмы безвинных жертв (давно уж призраков), где сам ты – жертва (лишь пока-живущий), – там родина… И нет – другой. Быть схороненным в ней. С надеждой. Даже – без надежды* [Там же: 166]. Субъект пытается вступить в диалог с окружающим бытием: *В природе – покинутой (а «что-то» вот шепчется – «веяньем» дальним: пока Неоставленной) – мы-я-или-вроде («других» уже нет): отказавшиеся – мы… и одно только значит: исчезнуть* [Там же: 62]. В художественной системе Айги диалог с бытием осуществляется через обретение субъектом единого «силового поля», эмоционального резонанса с природой: *Лес – весь в пятнах крови – храм опустошенный* [Там же: 42]; *ты – ветр: тебя очистит только смерть* [Там же: 219].

Для творчества Айги характерен жанр «in memoriam»[1] – стихи, посвященные памяти умерших друзей, поэтов. Диалог со смертью у поэта осуществляется как форма выражения мотива «духовного братства» с поэтами («О да: свет Кафки», 1984; «Листки – в ветер праздника. К столетию Велимира Хлебникова», 1985; о Малевиче «В честь мастера – несколько абзацев», 1991; «О да: улыбка Жакоба (Предисловие к циклу стихов)», 1994; «Памяти музыки. К 200-летию со дня рождения Франца Шуберта», 1998 и др.), с друзьями («И: через год. После гибели друга», 1977) и с современниками, составляющими единую «духовную семью» (определение Л. Робеля). В своем творчестве поэт осуществляет вне-

см. на предыдущей странице мистические учения также см. [Азарова 2006; Boden 2007; Плеханова, Смирнов 2013; Кутик 2014; Sandler 2016].

[1] Такое жанровое определение темы смерти дает И. Бродский в статье «Скорбная муза» [Бродский http].

временной и внепространственный диалог, который нельзя заглушить ни пространственной ограниченностью («Поле: в разгаре зимы» (1970) – стихотворение-«дар» французскому поэту Р. Шару; стихотворение «Степень: остоики» (1967), «И: последняя камера» (1979) В. Шаламову), – ни временной конечностью («Роза на Вацлавской площади» (1969); «Памяти Яна Палаха»; посмертное посвящение Шаламову «Стланик на камне» (1982; «Прощание с братом. Памяти Генриха Бёлля» (1985); «Долго: в шорохи-и-шуршанья. Памяти Пауля Целана» (1991)).

Важно отметить особенность реализации темы смерти у Пастернака, позднее творчество которого было направлено на преодоление «смерти» в слове («Стихи мои бегом, бегом…», «Ветер» и др.). Д. Быков определяет понимание Пастернаком предназначения поэзии как «продолжение бытия умерших, оплакивание их… Это пастернаковское завещание – продлевать жизнь тех, кто ушел, оплакивать тех, кого замучили; поэзия есть оплакивание» [Быков 2005: 820]. Эта традиция Пастернака наследуется в поэтике Г. Айги.

Для раскрытия концепции мортальности у Айги можно обратиться к статьям «Скорбная муза» (1982) И. Бродского об А. Ахматовой, где он определяет тему смерти как «лакмус поэтической этики» [Бродский http], и к статье «Смерть поэта: Иосиф Бродский» Г.А. Левинтона, в которой автор осмысляет понятие жанра «in memoriam». Обращаясь к традиции поэтических «реквиемов», можно выделить характерные для этого жанра черты: 1) реквием от лат. requiem – ‘покой, траурная заупокойная месса, посвященная памяти усопших’, названная по первому слову начала: «Requiem aeternam dona eis, Domine» («Покой вечный дай им, Господи»); 2) значение «Реквиема» проявляется не только на поэтическом уровне, но и в историческом контексте. Например, И. Бродский писал об ахматовском «Реквиеме»: «Бывают в истории времена, когда только поэзии под силу совладать с действительностью, непостижимой простому человеческому разуму, вместить ее в конечные рамки» [Там же]; 3) реквием в средние века сформировался как хоровое произведение полифонического склада, основанное на мелодиях григорианского хорала. И. Бродский определил этот феномен в традиции современных реквиемов как «раскол», балансирование на грани безумия, раздвоение поэтического субъекта на «страдающего» и «пишущего». Такой «раскол» «не сознания, но совести» поэта происходит на нескольких уровнях: на уровне текста (слияние лирического и эпического), на уровне субъекта (например, образы женщины, вдовы, матери и Поэта в «Реквиеме» Ахматовой) [Там же]; 4) «раскол» происходит и на уровне архитектоники: двухчастность текстов «на смерть поэта»

[Левинтон 1998], фрагментарность, расщепленность композиции; 5) для текстов жанра «in memoriam» характерны цитаты и реминисценции из других стихов этого жанра.

Цикл Г. Айги «Десять стихотворений (К воспоминаниям о Борисе Пастернаке)» (1957–1965)»[1] ориентирован на развитие традиции жанра «in memoriam», что отражено уже в его названии («К воспоминаниям о Борисе Пастернаке»), в посвящениях к отдельным текстам (стихотворение «Художник» с посвящением Б. Л. Пастернаку, «Предзимний Реквием» – «Памяти Б. Л. Пастернака», «Лишь год назад» – «Памяти чувашского поэта Васьлея Митты»). В названиях стихов актуализирован хронотоп общения с Пастернаком: от вынужденного расставания с Пастернаком и болезни Учителя (текст «И: расходящиеся облака. В память о зиме 1959–1960») до места последних лет жизни Пастернака и их встреч с Айги (текст «Утро в Переделкине»).

Для интерпретации цикла Айги, посвященного Пастернаку, важно обращение к социальному контексту тех лет, погружение в трагизм ситуации, когда в период «оттепели» начинаются гонения на Пастернака и Айги. «Реквиемы» Г. Айги – это обращение не только к Пастернаку как умершему Поэту-Учителю, но и скорбь о судьбах безвременно погибших поэтов (звучат реминисценции текстов А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова), о поэзии, обреченной на смерть в условиях гонений и тотальной несвободы. Цикл Г. Айги и его «Реквиемы» – это и продолжение темы «на смерть поэта», и развитие, вслед за ахматовским «Реквиемом», социальной проблематики: обманутого народа, утопизма «оттепели», и выражение внутренней природы творчества поэта: «Язык поэзии Айги – это язык-стон… Поэт не может примириться внутренне с самой идеей смерти, и в его голосе звучат те успокоившиеся голоса, а также голоса мучеников сталинских лагерей, жертв насилия. Его многие стихи суть реквиемы, в которых запечатлены сострадание и содрогание души поэта» [Хузангай 1998а: 16].

Существенно, что сам цикл и первые два реквиема написаны еще при жизни Пастернака[2]. Но для Г. Айги важно не только следование тра-

[1] Можно отметить, что В. Соснора в эссе «Апология самоубийства» дает прямо противоположную оценку образу Пастернака: «Где-то в 1922 г. Пастернак-гений гибнет и остается жить-поживать просто Пастернак, и это длилось ровно 38 лет до смерти от простуды. В основном он убивался переводами, но доконал себя романом «Доктор Живаго»… Пастернак – единственный безгероичный поэт русской литературы» [Соснора 2001: 338].

[2] Более позднее осмысление влияния Пастернака отражается в эссе «Обыденность чуда. Встречи с Борисом Пастернаком, 1956–1958» (1990).

диции жанра «in memoriam» (двухчастная композиция, характерная для стихов этого жанра, у Айги принимает форму парных текстов-реквиемов – «Предчувствие[1] Реквиема» и «К Предчувствию Реквиема», «Предзимний Реквием» и «К Предзимнему Реквиему»), но и ее преодоление (посвящение двух реквиемов Пастернаку еще при жизни поэта). Такой подход является не выражением раздвоенности и «нравственной шизофрении» (по Бродскому), а воплощением собственной концепции смерти у Г. Айги.

Этот цикл становится первой попыткой рефлексии Г. Айги поэтики и эстетики Пастернака, а также формой метаязыковой рефлексии самого субъекта Айги, включающей следующие аспекты: 1) поэтический диалог с Пастернаком-Учителем выражается через референциальные связи с объектами в реальной действительности, реалии быта и детали коммуникации (в стихотворении «Утро в Переделкине»); 2) стихотворение-диалог как со-творчество с Пастернаком-Поэтом, когда поэтический субъект воспринимается как архетип Творца («Художник»); 3) развитие диалога после смерти Пастернака и В. Митты как экзистенциальное принятие «бытия-к-смерти» и преодоление временных границ в тексте («Лишь год назад», «Предзимний Реквием»); 4) метатекстуальная рефлексия творчества Пастернака и собственного языка и текста и («Предзимний реквием», «Художник», «Здесь»); 5) процессуальное восприятие смерти у Айги становится моделью всего последующего творчества, воспринимаемого в его целостности и динамике становления (первые «Реквиемы» написаны при жизни Пастернака в 1957 и 1958 гг., завершается цикл спустя пять лет после смерти в 1965 г.).

Исследуя проблему «смерти поэта» в творчестве Г. Айги, Г.А. Левинтон выделил особый сверхцикл «Смерть поэта», история которого начинается со «Смерти Поэта» М. Лермонтова. Характерными жанрообразующими признаками стихов этого цикла является «автометаописание цикла (или с точки зрения отдельного стихотворения – указание на его принадлежность к циклу или к жанру стихотворного некролога)», специфическая цитатность (стихи всегда включают реминисценции «из того поэта, которому они посвящены» и отзвуки «других стихов на смерть поэта, то есть стихов того же цикла; чаще всего это, конечно, ближайшие по времени стихи, хотя источники могут быть и более далекими по времени или в географическом и языковом отношении») и композиционная «двухчастность» [Левинтон 1998: 191].

[1] О собственном предчувствии смерти в поэзии Г. Айги в аспекте анализа мистики в его поэзии см. [Шталь 2016: 91–92].

Обращение Айги к жанру «in memoriam» звучит как в названии цикла («К воспоминаниям о Борисе Пастернаке»), так и в названиях стихотворений, определяющих жанровую специфику («Предчувствие Реквиема», «К Предчувствию Реквиема», «Предзимний Реквием», «К Предзимнему Реквиему») и тематическую взаимосвязь текстов («Лишь год назад», «И: расходящиеся облака. В память о зиме 1959–1960 годов»). Г. Айги объединяет стихи в «пастернаковский цикл» ретроспективно, включая прижизненные стихи в один ассоциативный круг с посмертными, что размывает эмпирическую хронологическую грань между жизнью и смертью, преодолевая линейность времени и маркируя атемпоральный принцип конструирования субъекта.

Первое стихотворение цикла «Художник» (1957–1958) – это одновременно и поэтическое посвящение «Б.Л. Пастернаку», и манифестация эстетической программы самого Г. Айги, ранние теоретико-поэтические искания которого воплощались в поэтических текстах (например, «Дом друзей», 1960; «Здесь» и другие «неписаные манифесты»). Уже в названии звучат аллюзии к творчеству Б. Пастернака. Например, отсылка к конкретным текстам Пастернака (цикл «Художник», 1936; *Не спи, не спи, художник* из стихотворения «Ночь», 1956 и др.). Образ художника в эстетической системе Пастернака восходит к архетипическому образу теурга: *Не как люди, не еженедельно. / Не всегда, в столетье раза два / Я молил тебя: членораздельно / Повтори творящие слова* [Пастернак 1989: 1, 74]; космогоническая поэтическая формула выражена императивно и направлена на преодоление референциальной границы между словом и реальностью: *Да будет так же жизнь свежа!* [Там же: 210]; также поэтическое слово способно преодолеть энтропию времени: *Как гроза, в пути объемля / жизнь и случай, смерть и страсть, / Ты пройдешь, умы и земли, / Чтоб преданьем в вечность впасть* [Там же: 2, 10]. Проблема субъекта раскрывается и в аспекте взаимодействия поэтического слова и реальности, адресата и адресанта:

Художник

Б.Л. Пастернаку

1

создано ли? – это просто дано
как сталактитовые блики в пещерах
кому-то несведущему:

своей взаимосвязью
в себе существует –

вдруг – иногда – открываясь
Зренью – которое – я

2

и для кого-то
где-то опять
капли на крыле самолета –

так же волнующи
и каждый день неожиданны –

как для меня – тот же холод ведра оцинкованного
около того же порога
при возвращении в деревню домой

3

– я – ежедневно об этом
это должно быть законом:

как для собаки первобытный обычай
два-три раза кружиться вокруг ее ложа
перед тем как лечь

4

и не выбираю
между сном и диспутом –

и потому человек
что хочу возвращаясь домой вдруг услышать
пение далекого моря – здесь «невозможного» –

5

но для меня в этот вечер
будто входящего в город как Бог –

при движении что-то нашептывающих
издали – слов

1957–1958 [Айги 2001: 116–117]

Первая часть стихотворения начинается с вопроса: *создано ли?*. Вопросительная конструкция является односоставным предложением в безличной форме (*создано*), что маркирует исключение субъекта из коммуникативной ситуации. «Вопрошание» как поэтическая стратегия Айги воплощает пограничную ситуацию существования субъекта, акцентируя внутренний динамизм при отсутствии внешнего действия. Для синтаксиса раннего Айги характерны неопределенно-личные и безличные глагольные формы, которые впоследствии сменяются полным отказом от предикатов (подробнее см. [Хузангай 1998б: 50–52; Фатеева 2006а; Николина 2006; Березовчук 2006]). Согласно концепции Г. Айги, «писать – значит задавать себе вопросы. Поэт вопрошающий инстинктивно знает, что ответа на свой вопрос он не получит, ибо вопрошать *поэтически* означает опережать самую возможность и реальность получить *логический* ответ» [Орагвелидзе 1998: 35]. Безличная форма вопроса у Айги определена отсутствием, непроявленностью не только отправителя сообщения, но и адресата. При этом семантика создания, сотворения, заложенная в слове *создано* переводит вопрос на сверх-эмпирический, онтологический уровень, перекликаясь с библейской фразой «В начале было Слово».

В первой же строке – через тире – содержится ответ: *это просто дано*. Для поэтики Айги характерно нарушение стандартного синтаксиса, что дает основания исследователям делать выводы о «метаязыке» и «метаграмматике» Айги (подробнее см.: [Азарова 2010; Фатеева 2010 и др.]). Знаки препинания, графически организуя возможность прочтения текста Айги как по горизонтали, так и по вертикали, приобретают иконичность. Если в позднем творчестве, в связи с восприятием поэзии как сна и молчания у Айги преобладает двоеточие, которое сам поэт определяет как «заклепки», скрепляющие строки и придающие цельность стиху, через них же звучит «не-мое» молчание», «тишина самого Мира» (по возможности, «абсолютная» [Айги 2001: 239])», то в раннем цикле, посвященном Пастернаку, запечатлен поиск Айги авторской знаковой системы. Тире – это и переосмысление поэтики М. Цветаевой и слияние вербальных элементов в паузы, заменяющие не пропущенные, а невосполнимые, несуществующие слова. В данном случае тире выполняет одновременно центростремительную и центробежную функ-

цию. Оно связывает вопрос с ответом, организуя диалогическую конструкцию, вмещает в себя паузу, межфразовое молчание, уравнивает акт вопрошания и утверждения, выражает прорыв к истинному «сущностному» смыслу слов.

Б. Пастернак в тезисах доклада «Символизм и бессмертие» (1913) формулирует вывод о субъективности, определивший его поэтику: «Действительность, доступная личности, проникнута поисками свободной субъективности, принадлежащей качеству. Признаки этих исканий, исходящих от самой действительности и в ней же сосредоточенных, воспринимаются поэтом как признаки самой действительности. Поэт покоряется направлению поисков, перенимает их и ведет себя как предметы вокруг» [Пастернак 1989: 4; 683]. Субъективность утверждается как некое «сверхличное», «родовое» качество. Ф. Тун в исследовании субъективности как основы поэтики Пастернака выделяет следующие характеристики его поэтики: «кажущаяся пассивность лирического “Я”», «лирика Пастернака порой звучит почти безличной. Лирическое “Я” отходит на второй план и предоставляет свое место миру фрагментарных элементов, природных явлений и объектов. Создается впечатление, будто само лирическое “Я” выступает в роли “объекта” и как бы на равных с другими объектами входит в этот мир элементов: поэт начинает вести себя “как предметы вокруг”» [Тун 2001 http]. Говоря словами самого Пастернака, действительность в поисках «свободной субъективности» «берет поэта на вооружение».

Одним из первых особенность структуры субъекта Пастернака проанализировал Р.О. Якобсон, который уже в 1935 г. отметил своеобразный уход «первого лица… на задний план», противопоставляя лирику Маяковского, с ее установкой на метафору (ассоциация по сходству), и Пастернака, стихи которого – «целое царство метонимий» (ассоциация по смежности). Но пренебрежение лирическим «я» в творчестве Пастернака «иллюзорно» – лирический герой присутствует «метонимически»: «в пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимическими выражениями лирического «я» [Якобсон 1987: 329][1]. Пастернак отрицает миметический принцип, «эпическую достоверность» искусства, которое «на самом деле рассказывает о своем рождении». «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория

[1] Об структуре лирического субъекта Б. Пастернака в аспекте тропов в его поэзии (например, «метонимический герой», «герой-губка» и др.) см. [Aucouturier 1978; Юнггрен 1984; Фатеева 2003].

эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состояньем… Мы пробуем его назвать. Получается искусство» [Пастернак 1991: 4; 186]. Лирическое «я» Пастернака возникает как реакция на окружающий мир и существует во взаимосвязи с ним: «Совершенно откровенный антропоморфизм захватывает мир неодушевленных предметов» [Якобсон 1987: 337].

Восприятие искусства вне его «изображающей» функции свойственно и Г. Айги: «Стихотворение, в моем представлении, – небольшая область жизни, где, по возможности, должно быть «все»: и жизнь природы и вещей, становящаяся, протекающая «на глазах», и душевная боль, и умозаключения, и еле уловимые, неопределенные ощущения… Обращаясь к дереву, я не стремлюсь запечатлеть его в классически «очерченном» рисунке: по возможности я хочу «сказать все» о нем самом, включая в его «зону» и свои чувства, вызванные им. Свое стремление я коротко определил бы так: «дать» процесс жизни, а не «запечатлевать» и не «изображать» [Айги 2001: 16]. Это определение поэзии является эстетической концепцией творчества Г. Айги, что воплощается на поэтическом уровне в использовании метонимического принципа. Одной из основных категорий понимания искусства для Айги является «силовое поле», «напряжение», что соответствует категории «восприятия» у Б. Пастернака. Согласно Пастернаку, искусство не может быть разложено на средства изобразительности, «оно складывается из средств восприятия» [Пастернак 1987: 367]. Поэтика «ритмов» и «импульсов» отражает направленность поэзии Айги не на стандартную передачу сообщения, но на сверхсознательное воздействие на читателя посредством самой «сущности» вещей. Метафорическое определение искусства как «губки» у Пастернака соответствует «силовому полю» Айги, вербальное проявление которого есть выявление «существенного»: «Объект действует как некая силовая точка на творческую психику. Напряжение, возникающее между ними, становится неким «силовым полем», где происходит акт творения, где пишутся слова, чтобы это «силовое поле» проявило себя в словесной реальности. Словесное проявление «силового поля» находит свое удачное воплощение лишь в том случае, когда нет сознательного обращения творящего к «силовой точке» [Ракуза 1998: 56].

Метонимическое своеобразие поэтического языка, взаимосвязь субъекта и объекта, адресанта и адресата (то самое «лица необщее выражение», когда первое лицо отодвигается на задний план) воплотилось уже в цикле, посвященном Б. Пастернаку. Можно проследить использование метонимий на примере стихотворения Айги «Художник». Каждая

из пяти его частей основана на метонимическом переносе. Самоопределение субъекта в первой части происходит через употребление идентифицирующей метонимии, или синекдохи: «Зренье – которое – я». Ключевой для Айги здесь является основная функция синекдохи – выделение какой-либо характерной для объекта детали, отличительного признака, через указание на который происходит его идентификация. «Зренье» в данном контексте подобно метафорической губке у Пастернака – это и способ саморефлексии через восприятие окружающего мира, растворение субъективного «я» во взаимном процессе «Миротворения», и вид лирического становления (ср. с восприятием и переосмыслением концепции супрематического видения / зрения К. Малевича у Г. Айги в п. 1.1 первой главы). Из общения с Пастернаком Айги вынес, что «главное в поэзии – это уловить красоту, и неважно, на каком языке это будет сделано» [Айги 2001: 113], он акцентирует воспринимающую, гносеологическую функцию искусства. Проблема языкового самоопределения может быть понята двояко – это и страх перехода с чувашского на русский, и – шире – восприятие искусства как способа проявления онтологической «сущности» вещей посредством выхода в область иноязычия и восхождения к праслову. В стихотворной метонимии актуализируется второе, онтологическое значение воспринимающей роли художника. *Зренье*, написанное с заглавной буквы, входит в контекст самых важных для Айги тем, определяющих более позднее творчество («Лес», «Поле», «Сон», «Молчание» и др.). Стремясь к универсализации онтологическо-поэтического качества (*Зренья*), Айги преодолевает тип классической синекдохи, которая «не может употребляться в бытийных предложениях и их эквивалентах, вводящих некоторый предмет в мир повествования» [Якобсон 1987: 340]. Рядом с синекдохой в тексте возникает лицо, к которому реферирует метонимия, – лирическое «я». Осуществляется вскрытие механизма метонимии, в результате которого, с одной стороны, происходит уравнивание признака и «переименованного» денотата как равноправных составляющих поэтического субъекта, и, более того, в горизонтальной плоскости строки возникает иерархическая структура: *Зренье* (с заглавной буквы) оказывается больше, объемней, чем «я» в их нераздельной взаимосвязи. В контексте «восприятия» тема Зрения как максимальная направленность на «Мировосприятие» и «Миротворение» может быть соотнесена с попыткой разгадать «загадку жизневыдерживания», явленную в образе Пастернака: «Объяснение того, как он все выдержал и победил, кажется мне («кроме всего») в следующем. Борис Леонидович, на мой взгляд, обладал гениальной способностью очаровываться, – быть

очарованным чем угодно и в любую минуту: падающим листом, встретившимся во время прогулки ребенком… хмурым дождем, любым собеседником, – как он сам говорил: «всем-всем» – жизнью, Вселенной, собственным поэтическим Миротворением» [Айги 2001: 112]. Так поэтический прием, в котором воплотился способ мировосприятия художника, становится этическим принципом «жизневыдерживания».

Постановка вопроса и ответ на него в первой строке (*создано ли? – это просто дано*) развернута по метонимическому принципу образной связи. Поэтическая форма вопроса субъекта, с одной стороны, не претендует на ответ, поскольку носит характер риторического вопрошания (в вопросе не конкретизировано – *создано ли* что?), но с другой – вопрос изначально, в корне содержит ответ (*соз-дано*). Односоставная предикативная эллиптическая форма вопроса раскрывается в ответе включением в предложение объекта действия (*это*). *Это* изначально возникает в пассивной конструкции (*дано*). Но эстетическая позиция Айги строится на «стремлении не к абстрактному, а к существенному», поэтический субъект стремится «передать самое существенное в вещах, в природных пространствах, которые я помню» [Ракуза 1998: 56]. По Айги, «сущность» вещи не может быть названа (в отличие от символистско-романтической сакрализации слова) – так возникает отмеченная многими исследователями поэтика молчания, тишины позднего Айги и выраженный более ярко в раннем творчестве принцип метонимического «переименования» вещи. Субъект действия отсутствует и не определенный, абстрактный объект (*это*) соотносится с максимально конкретными обозначениями объектов (*сталактитовые блики в пещерах*; *капли на крыле самолета, холод ведра оцинкованного / около того же порога*). Айги раскрывает принцип его существованья: *создано ли?.. просто дано… кому-то несведущему, своей взаимосвязью / в себе существует – / вдруг – иногда – открываясь / Зренью – которое – я*. На осознании такой «взаимосвязи» как связи «верха» и «низа», природного, онтологического и человеческого, смертного построена не только образно-поэтическая, но и историко-философская концепция Б. Пастернака: «Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир, – огромное гнездо, сцепленное из неба и земли, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц» [Пастернак 1987: 4, 208].

В первой части воссоздается космогония языкотворчества Айги – его формула «поэтического Миротворения». Природа, по Айги, находит-

ся вне субъектно-объектной оппозиции (*создано – дано*), вне пространственно-временных границ (безличные глагольные формы и стремление к отказу от глаголов отражает направленность на преодоление основного функционально-семантического свойства – обозначать изменяющиеся во времени ситуации), в «простоте» ее данности слышится загадка «неслыханной простоты» Пастернака. Этот поэтический принцип вошел в творчество Пастернака в книге «Второе рождение», но полностью раскрывается только в очерке о Верлене (1944) как понятие «простоты идеальной и бесконечной», которую поэт связывает с «естественностью». Такое восприятие природы развивает сформулированное Пастернаком ощущение первозданности (*Вся степь, как до грехопаденья*) и неприкосновенности бытия (*И через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мирозданья*). Бытие природы гармонично в «своей взаимосвязи», но, существуя «в себе», она существует и *вдруг – иногда – открываясь* субъекту, способному прорваться сквозь безликость *кого-то несведущего* и, максимально мобилизовавшись, стать *Зреньем*. В этом креативном «силовом поле» в результате способности про-зрения «открытия» «сущности» бытия происходит акт взаимосвязанного со-творчества природы и человека, в результате которого рождается «я», способное к словесному проявлению откровения.

По Р.О. Якобсону, Пастернак «склонен отождествить ситуацию и причину, он сознательно предпочитает «красноречью факта превратности гаданья» («Охранная грамота»)… он перекидывает мосты между событиями, опирающиеся на «смешные резоны», дологические, открыто противопоставленные силлогизмам старших» [Якобсон 1987: 338]. Для Айги также характерно восприятие бытия как единства существованья и жизненных событий, а процесс творчества подобен не рациональному, а иррациональному, сновидческому процессу: «Сознательной мыслью мы не доберемся и за всю жизнь до тех воспоминаний, тех глубин памяти, которые *сон* может выявить мгновенным озарением. «Фонотека» и «фототека» державы Сна, всегда – к нашим услугам, а ведь они – со «снимками» и «записями» сложнейших чувств, самых далеких по времени, самых свежих, тончайших наблюдений» [Айги 2001: 53]. Признание иных, «дологических», а не логических законов лежит в основе определения творческой взаимосвязи субъекта и объекта как акта «откровения Зренью».

На мифопоэтическом уровне первая строфа отсылает к платоновскому мифу о пещере, изложенному в седьмой книге «Государства», с его постановкой проблемы иллюзорности человеческих выводов о причинно-следственных связях, людской слепоты. Также в текст включены ал-

люзии с мотивами чуда и откровения, например, в «Рождественской звезде» Пастернака (1947). Чудо и творец, объект и субъект находятся в извечном соседстве (*Вдали было поле в снегу и погост… И небо над кладбищем, полное звезд. / А рядом, неведомая перед тем… Мерцала звезда по пути в Вифлеем*). Чудо, в понимании обоих поэтов, это тот самый «миг» творчества, что «вечность бы затмил», когда «неведомое» «иногда – открываясь» «кому-то несведущему» пламенеет *как стог в стороне / От неба и Бога, / Как отблеск поджога, / Как хутор в огне и пожар на гумне*. Сопоставим стилистическое оформление «чуда творчества» у Пастернака и Айги. Мотив «чуда» уравновешивается противоположной тенденцией – установкой на «неслыханную простоту» как отталкивание от экстатического «косноязычия» ранней лирики. В тексте бытовая, просторечная лексика сочетается с высоким стилем (*хутор в огне и пожар на гумне, Она возвышалась горящей скирдой / Соломы и сена / Средь целой вселенной, / Встревоженной этою новой звездой*, – у Пастернака; *крыло самолета, ведро оцинкованное*[1] и краткие формы *волнующи / и каждый день неожиданны* – у Айги). Принципиальным является и непознаваемость чуда творчества (что опять же отсылает к платоновской аллегории теней и первообразов): *Растущее зарево рдело над ней / И значило что-то, / И три звездочета / Спешили на зов небывалых огней* [Пастернак 1987: 3, 350] – у Пастернака; мотив «Зренья» как над-рационального аспекта познания у Айги. Только поэт способен осуществить медиацию между «верхом» и «низом», вечностью и мгновеньем, жизнью и смертью.

Метонимический принцип отождествления ситуации и причины, лежащий в основе восприятия единства существования, проявляется в сравнении (в третьей части стихотворения): *– я – ежедневно об этом / это должно быть законом: / как для собаки первобытный обычай / два-три раза кружиться вокруг ее ложа / перед тем как лечь*. «Я» возводится в категорию онтологического, морально-этического «закона», как аллюзия к «категорическому императиву» И. Канта (Пастернак, обучавшийся в Марбурге, где разрабатывались неокантианские идеи, мог повлиять на этико-философскую позицию Айги). Автореференция *я* – это и отсылка к первой части стихотворения, маркирующей процесс поэтического и личностного становления, и форма саморефлексии субъекта, и стремление к преодолению линейности строки и времени, выраженное посредством парентетического выделения *я* с помощью тире.

[1] Образ «ведра оцинкованного», возможно, отсылает к стихотворению Пастернака «Поэзия» (1922): *Поэзия, когда под краном / Пустой, как цинк ведра, трюизм, / То и тогда струя сохранна, / Тетрадь подставлена, – струись!*

Во второй части стихотворения манифестированный выше принцип творческого *Зренья* раскрывается через конкретные детали: *и для кого-то / где-то опять / капли на крыле самолета – / так же волнующи / и каждый раз неожиданны – / как для меня тот же холод ведра оцинкованного / около того же порога / при возвращении в деревню домой*. Сравнение здесь строится на метонимической ассоциации по смежности объекта и признака: *капли на крыле самолета и холод ведра оцинкованного*. Общность, соприродность объектов воспринимается субъектом, прежде всего, через ощущение температуры (*холода*), маркируя одновременную повторяемость и новизну: *так же волнующи / и каждый раз неожиданны*. Обостренная перцептивность выражается через метонимические связи в тексте и позволяет ему улавливать неочевидные взаимосвязи между элементами действительности и их обозначениями в тексте. Самоидентификация субъекта осуществляется через обозначение различных способов восприятия реальности. Важно подчеркнуть значимость взаимодействия между перцепцией и языковым значением, выявленную И.В. Зыковой, отмечающей, что «перцепция представляет собой, в сущности, специфический **“креативный механизм” продуцирования содержания (смыслов, информации), “овнешняемого” в телах языковых знаков и составляющего глубинный базис их значения**» <выделение в цитате – И. З.> [Зыкова 2017: 283]. Если язык вообще выступает в роли «хранилища перцептивного опыта» [Там же], то и индивидуальный поэтический язык Айги формируется на основании тех же креативных механизмов перцепции, включающих опыт различных сенсорных органов, среди которых выделяются тактильные ощущения температуры (*холод* воды), влажности (росистость утренних *капель*) и визуально-тактильные ощущения (металлическое *крыло самолета* и *ведро оцинкованное*).

В этом обостренном восприятии окружающей реальности Айги выражается эстетический трансфер концепции субъекта и особенностей поэтической коммуникации как раннего авангарда, так и Б. Пастернака. Как отмечает Н.А. Фатеева, в своем раннем творчестве Б. Пастернак наследует позицию «посредника» между языком (и – шире – стоящей за языком онтологии) и адресатом от авангардистов: «Подобная “переходность” субъекта творчества, выступающего в функции «канала связи» между миром и языком, выражается в том, что органы восприятия и хранения информации, выступая как метонимии творческого процесса, оцениваются самими поэтами как креативные и текстопорождающие <…> Они стоят на границе внешнего и внутреннего мира и обеспечивают их взаимную проницаемость: мир и “Я”

удостоверяются друг в друге посредством слияния органов чувств» [Фатеева 2003: 21].

Развивая концептуальные основания поэзии Б. Пастернака, Айги включает в текст аллюзию к образу летчика из стихотворения Б. Пастернака «Ночь» (1957): *крыло самолета*. Исследователями неоднократно отмечалась связь «Ночи» с символистскими текстами [Гаспаров 1979] (например, со стихотворениями «Крест зла» и «Поэты духа» (1904) Вяч. Иванова, провозглашенное символистским манифестом, или «Мне снятся караваны…» К. Бальмонта). Переклички в стихотворениях звучат как на уровне синтаксическом (перечислительные конструкции), лексическом, так и на уровне идейно-эстетической манифестации (*Мы – Вечности обеты / В лазури Красоты* у Вяч. Иванова и *Ты – вечности заложник / У времени в плену* у Пастернака). Стремление выйти за пределы восприятия, ограниченного пространственно-временной трехмерностью и неполноценностью обыденной телесной перцепции, звучит и в стихотворении Г. Айги:

и потому человек
что хочу возвращаясь домой вдруг услышать
говорение далекого моря – здесь “невозможного” [Айги 2001: 117].

Одним из объединяющих все тексты измерений становится хронотоп сна. В начальной и финальной частях стихотворения К. Бальмонта маркеры переживания выражены неагентивными пассивами от глаголов чувственного восприятия *Мне снятся – Мне снится*. В стихотворении «Поэты духа» Вяч. Иванова перцептивность субъекта выражается не через предикаты восприятия, но через фокусирование на визуальном восприятии (колористическая лексика: *В лазури Красоты; Над бледностью морей*) и обозначении пространства сна (*Ведет тропа святая / В заоблачные сны*). Сопоставление текста Б. Пастернака с символистскими текстами позволяет выявить преодоление им символистской эстетики. Художник в символистском мире оказывается в роли «сновидца», прозревающего глубину мироздания и обозначающего ее посредством символов. Для Пастернака важнее установка на вглядывание в то, что есть, а не на проникновение в тайны бытия, он обозначает в тексте предметы реальной действительности (*ночные бары, / Чужие города*), людей простых профессий (*кочегары, истопники)*. У Б. Пастернака в финале стихотворения императивный повтор звучит как призыв к бодрствованию: *Не спи, не спи, художник, / Не поддавайся сну*. Сновидческое восприятие реальности субъектом Г. Айги – это одновременно

наследие модернизма и преодоление модернистской оппозиции: – *и не выбираю / между сном и диспутом*. Здесь акцентируется отказ от противопоставления сна и диспута как эйдетической и эмпирической реальностей (ср. значение видения в обеих словах: *сон* от др.-инд. sváp̄nas ‘сон, сновидение’ и *диспут* от лат. *disputātio* ‘рассмотрение; обсуждение’ как двух альтернативных форм видения). Но если *сон* маркирует «внутреннее» видение, саморефлексию и погружение субъекта в текст в аспекте интериоризации, то диспут обозначает «внешнее», аналитическое восприятие ситуации и экстериоризацию субъекта.

Фокус в стихотворении Пастернака смещается с идеи *небосводы* и метафорических образов-символов *беспредельных пространств* к обозначению элементов и объектов эмпирической реальности: *подвалов, котельных, истопников* и т.д. Развивая эстетическую позицию Пастернака, Айги организует текст как систему референциальных связей между местоимением *это* (*создано ли? – это просто дано*) и номинативными группами в тексте, обозначающими материальные объекты: *сталактитовые блики, крыло самолета, холод ведра*, *ложе собаки*.

Образ художника (ср. с названием «Поэты духа» у Вяч. Иванова) в «Ночи» Пастернака формируется на пересечении различных номинаций и ролей (летчик, кочегары, истопники). Сам *художник* вводится в текст лишь во второй половине стихотворения, причем получает не прямую номинацию, а многочисленные анафорические обозначения через местоимения: сначала это *кто-нибудь*, затем *он* и лишь затем – *художник*, к которому в форме прямой речи обращается субъект: *Ты – вечности заложник*. У Айги образ художника, вынесенный в название, также не проявлен изначально, но вырисовывается через анафорические связи с неопределенными (*кому-то несведущему; и для кого-то* <…> *капли на крыле самолета*), притяжательными (*как для меня – тот же холод ведра оцинкованного; и для меня этот вечер*) и личными местоимениями (*я – ежедневно об этом / это должно быть законом*). Обостренное восприятие окружающей реальности, «креативный механизм» перцепции становится основанием процесса поиска собственного языка у Айги: *и потому человек / что хочу возвращаясь домой вдруг услышать / говорение далекого моря – здесь «невозможного»*.

Образ Бога, завершающий галерею различных ролей художника как элементов структуры субъекта, возникает в последней, пятой части стихотворения: *но для меня этот вечер / будто входящего в город как Бог*. Этот образ может быть понят и в теологическом контексте интерпретации поэзии Айги [подробнее об интерпретации текстов Айги в лингво-теологическом аспекте см. Постовалова 2016], но важно также

провести параллель между сакральным образом Бога и конкретным «божеством» поэта Айги – Б. Пастернаком (в воспоминаниях Айги пишет о Пастернаке: «шаги божества моего»[1]), восходящего к архетипу творца, художника-бога.

Образ художника как теурга у Г. Айги – это не продолжение символистского теургического культа. Айги подчеркивает ассоциативно-поэтическую природу божественного в поэте (сравнение *как Бог*), иносказательность проявляется и на уровне хронотопа с конкретно обозначенным временем (*этот вечер*) и пространством *города*, маркирующим определенный культурный ландшафт. Образ художника как божества возникает в творчестве Айги в продолжении значимой темы Пастернака-Поэта, Пастернака-Учителя: «Пастернак был для меня святой человек. Его же строкой говоря: «о куда мне бежать от шагов моего божества…». Он весь был… светящийся, в семьдесят лет двигался как юноша, был божественно красив. Он мне до сих пор снится… Я такого обожания больше в жизни не испытывал никогда» [Айги 2001: 269]. Образ Бога в тексте Айги – это способ проникновения сквозь бытовую оболочку вещей и явлений к их универсальной, сакральной сущности. Но Айги не переводит образы в категорию символов, не идеализирует их, для поэта важно реальное существование, конкретизация вещей. Различные способы определения субъектом лирического «я» – это не столько ролевые маски, сколько попытка самоопределения.

Божественная «сущность» художника раскрывается в его взаимосвязи с миром и словом, которое, по Айги, имеет «иоаннническую» природу: *но для меня в этот вечер / будто входящего в город как Бог – / при движении что-то нашептывающих / издали – слов*. Слово, текст, стихотворение является и носителем внутренней энергии, разлитой в пространстве «силового поля», и хронотопом (*мгновенная-смесь-Места-и-Времени*), и *иероглифом бога*.

Для творчества Г. Айги наиболее важным является метонимический принцип, который Якобсон определял как «смещение»: «Сущность поэтических тропов не только в том, чтобы дать тонкий и точный баланс многочисленных отношений, существующих между предметами, но и в том, чтобы эти отношения сместить» [Якобсон 1987: 331]. Использование ассоциации по смежности в творчестве Айги раз-

[1] В воспоминаниях о Пастернаке Айги цитирует строки из поэмы своего учителя «Девятьсот пятый год» (1925–1926): *О куда мне бежать / от шагов моего божества* [Пастернак 1987: 1, 214), которые, в свою очередь, являются обращением Пастернака к Скрябину [Айги 2001: 266].

рушает привычные контекстуальные конфигурации, «перетасовывает пространство и смешивает временные ряды» (вертикаль самолета находится в одной плоскости с горизонталью ведра); элементы дейксиса (*это, сейчас*) образуют единый хронотоп с абстрактным пространством.

В цикле, посвященном Пастернаку, и особенно в последних реквиемах, актуализирована мнемоническая функция поэтического слова, восходящая к «праслову», организовывавшему мифологический ежегодный праздник-ритуал как творение Вселенной: «… для того, чтобы из распавшихся в хаосе элементов старой Вселенной *здесь* и *теперь* создать новую Вселенную в согласии с новым образцом, прецедентом, нужно обладать даром проникать памятью в прошлое, во времена творения, и этим даром обладает именно поэт… Память греки называли… «источник бессмертия. Следовательно, память и забвение относятся друг к другу как жизнь, бессмертие – к смерти… И поэт несет в себе для людей не только память, но и жизнь, бессмертие. Память, носителем которой является поэт, воплощена в созданных им поэтических текстах, связанных с событиями, имевшими место при акте творения» [Топоров 1993: 31]. Субъект Айги выступает в роли медиатора, находящегося в пограничном состоянии, вступающего в посмертный диалог с поэтом-учителем (*провожу и останусь*), он вписан в античный мифологический контекст (*как хор молчаливый*). Парадоксальный образ «хора молчаливого» естественен для художественно-эстетической системы Айги, для которого основными поэтическими категориями являются «молчание» и «тишина». Образ хора, характерный для античной драматургии, здесь воплощает мотив скорби, трагизма.

Заключительные стихотворения цикла «Предчувствием реквиема» и «К предчувствию реквиема» взаимосвязаны на нескольких уровнях: композиционно традиционная для «цикла «смерть поэта» двухчастность выражена у Айги в форме двух взаимодополняющих текстов; второй реквием строится как развитие сюжета и раскрытие невысказанной в первом реквиеме лирической коллизии гонений поэта. В стихотворении «К предчувствию реквиема» происходит субъектно-объектный сдвиг с рефлексии о неизбежности «смерти поэта» Пастернака на осознание собственной «смерти» как «второго рождения».

Стихотворение вписывается в контекст архаического первотворения: изначальный вопрос (*а как это было?*) отсылает к библейскому космогоническому акту («В начале было слово»). Мотив социальных гонений, убийства, заданный в начале стихотворения, раскрывается в финале через образ «подготовки» смерти, которая становится актом созна-

тельного выбора Пастернака (*заняты были… строительством / сферы для смерти / ее подготовкой*). В.Н. Топоров пишет о «мифопоэтической концепции поэта как того, кто нисходил в царство смерти… Опаленность пламенем иного мира – необходимое условие становления поэта. Поэт, как и сказочный герой, посредник между *тем* царством и *этим* (локально) и между прошлым и настоящим (темпорально). В этом смысле поэт подобен шаману и, как и последний, несет на себе печать иного царства. И поэзия, как посредница между небом и землей, также обнаруживает эту связь с прошлым и смертью» [Топоров 1993: 33].

Реквием Айги содержит профетическую функцию космогонического ритуального текста. В стихотворении оформляется как мифологический хронотоп первотворения (*в бесформенной тьме безъязыко-мертвящей / называемой временем», «место мое оказалось / пустыней где нет никого*), так и сложная структура автокоммуникации и диалога. Восприятие Пастернака как «посредника», находящегося «между *тем* царством и *этим»,* «между прошлым и настоящим» основано на сакральном понимании миссии поэта как «героя», «опаленного пламенем иного мира». Субъект Айги следует за своим учителем, рефлексируя процесс добровольного умирания в тексте. Но ситуация «предчувствия» и принятия смерти, граничащая с физической болью, прочувствованная поэтическим субъектом вдвойне (*вас били – я бился*), оборачивается «вторым рождением», инициацией, самоубийство оказывается самосотворением.

Самоопределение субъекта становится одной из ключевых идей в цикле памяти Пастернака. Он отсылает к пастернаковскому вопросу *О, куда мне бежать / От шагов моего божества?*; связанному со Скрябиным – первым учителем Пастернака и с саморефлексией Айги: *я бился тогда чтоб себя отыскать / в бесформенной тьме безъязыко-мертвящей / называемой временем» / чтоб было пространство для жизни без вас*. Если для Пастернака такой бег (*бежать от*) был, возможно, не побегом (от Скрябина, от музыки, от прошлого), но движением «поверх барьеров», то и для Айги акцентированная семантика боя, побоища, убийства в глаголе *бить* обращена на самого себя (*бил-ся*); также бился можно понимать и в смысле ‘отчаянно пытался’. Самоубийство субъекта, преодоление пространственно-временной и языковой энтропии (*тьме безъязыко-мертвящей / называемой временем», «пространство / для жизни без вас*), отсутствие диалога (*одиночество в окружении*) оборачивается обретением свободы (*и стал я свободным*).

Айги дифференцирует понятия *одиночество – в окружении* и *завоеванное одиночество – самого себя*. С помощью тире выстраиваются ка-

узальные связи двух высказываний, Айги разделяет несамодостаточное одиночество-изгнание человека как части толпы и экзистенциальное одиночество-свободу внутри *самого себя*. Происходит и трансформация хронотопа: опустошенное, выпавшее из координатной системы белое пятно – *пространство / для жизни без вас* ***обретает очертания****: и место мое оказалось / пустыней где нет никого – / пока утешая могло оно так называться*. В хронотопе пустыни актуализирована семантика пустого, чистого, незанятого топоса (*пустыня где нет никого*) – место отшельничества поэтического субъекта становится пространством его самоопределения (*место мое*). Пустыня – мертвое пространство, нулевая точка в прежней координатной плоскости и точка отсчета «второго рождения» поэтического субъекта.

Значимая для эстетической программы Айги идея «не говорения», «не именования» как единственного способа поэтического проговаривания, упоминания и памяти становится определяющей при формировании автором собственного поэтического языка. В этом плане ключом к пониманию специфики становления субъективности и работы с языком Айги является поэтика повлиявшего на него П. Целана.

Сама сущность поэзии, поэтический процесс является для Айги не ежедневной реакцией на «объект», а прощанием, «воспоминанием», «подведением итогов»: «психический процесс творения… протекает “не диалогично”: я не перекликаюсь, не разговариваю стихами с конкретно действующей ежедневностью, а “отчитываюсь” перед самим собой за определенные периоды жизни, которые проходят, с которыми надобно распрощаться» [Айги 2001: 18]. Смерть, с одной стороны, является оборотной стороной творчества, но с другой – она неразрывно связана с жизнью (важно, что последний реквием написан пять лет спустя после смерти Пастернака).

Реквием как мортальный жанр становится эстетической декларацией Айги. В художественной системе поэта смерть рефлексируется не как внезапное происшествие, но является актом свободного выбора человека. «Смерть поэта», по Айги, – результат взаимодействия искусства и действительности в аспекте их противостояния, смерть воспринимается им процессуально: от акта первоначальной мифологической инициации до экзистенциального выбора поэта. Восприятие смерти как процесса восходит к чувашской мифопоэтике Айги, в которой природное и человеческое бытие оказываются синкретично связаны и существуют по одним законам, когда смерть воспринимается не как необратимая трагедия, но как естественное «чудо» жизни: *Чистое в долгом покое движение – чудо понятия «падает лист»* [Айги

2001: 44.]. В художественной системе Айги онтологическое восприятие циклического бытия граничит с авангардной рефлексией «первослова» как первотворения, действительность оказывается неразрывно взаимосвязана с искусством. Понимание смерти, по Айги, это принятие ее как закономерного процесса, потенциала для творчества, поскольку ей способно противостоять лишь поэтическое слово с его изначальной мнемонической функцией, направленной на увековечивание памяти. В художественно-философской концепции Айги, смерть поэта – это не физиологический акт, но осознанный выбор, который не прерывает существования, но открывает ему возможности иной референции и перехода в художественную реальность, бесконечность бытия в текстах.

2.3. Метатекстовые структуры: кризис онтологического мифа о тексте в творчестве В. Сосноры

Художественная реальность в поэзии В. Соснора моделируется как способ самосознания и рефлексия поэтического субъекта, языка и творчества. В основе работы с языком лежит стремление преодоления референциальной границы между художественной и эмпирической реальностью и взаимное растворение текста и субъекта, погружение в пространство интертекстуальности «чужого» текста. Среди основных метатекстовых связей в текстах Сосноры, формирующих метатекстовую систему в интенции субъекта на декодирование собственного «я», можно выделить: 1) рефлексию процесса письма; 2) интертекстуальность как форму метатекста и 3) метатекст как изменение (варианты) собственного текста.

Рефлексия процесса письма реализуется, в частности, в следующих текстах: «Сколько используешь калорий…» из кн. «Тиетта»; «Дурачиться, / читать сказанья…»; «Вторая Троя (Третья поэма из гномического цикла «Метаморфозы»); «Есть кувшин вина у меня невидный…», «Кистью показательной по мелу» из кн. «Книга Юга»; «Поэма потеряна» из кн. «Куда пошел? И где окно?».

Один из устойчивых мотивов рефлексии процесса письма – потеря текста в процессе повторения / тавтологии / эха. Мотив потери связан, во-первых, с невозможностью закрепить в тексте динамичную реальность, живой ритм языка и жизни, ожидание, вложенное в слово. Склонение по падежам оборачивается утратой смысла, немотой невозвраще-

ния: *Возврата нет ни в один падеж, / ни в одно междометье, ни в перестановку глагола, / ни в шаги ожидаемые* [Соснора 2001: 281]. Во-вторых, невозможность сохранения текста предрешена отсутствием коммуникации: *– И, – говорю я им голым ртом, / как нудист, обнажая голые зубы* [Там же: 280]; *Все говорят уже на неправдоподобных языках /… Черная птица летит в квадрант / Белый, – / и выключаю голос* [Там же: 291]. Символом утраты диалога, непрочитанности текста становится эхо, в котором способность слышать оборачивается немотой. Эхо повторяет, но не внемлет, нагромождает многоговорение как молчание: *Ведь в любви от века к веку / так. Такой порядок. / Пусть не внемлет нимфа Эхо. / Пусть не повторяет* [Там же: 30]; *Если мир реален, а в нем днем с огнем, / и ищи свищи, как ау в колодце, / Шар из досок, сбитый одним гвоздем* [Там же: 281]; *и что тебе, как я тебя зову? / Как ты – меня?.. А я тебя зову, / аук! – а отклик – дождиком в золу* [Там же: 150].

Процесс распадения текста и субъекта оказывается не одноактным, поскольку текст бесконечно интерпретируется на разных уровнях, разлагаясь во множестве контекстов и кодов, переходя на метаязыковой уровень, то есть «собираясь» в новые гибридные формы в современном языке, но тем самым утрачивая свою корневую общеславянскую основу: *Я себе подрубаю язык на корню* [Там же: 48]. В поэтике неоавангарда осуществляется трансфер актуальной для авангардной идеи потеря слова, что связано с отрицанием повторений как наследия классической парадигмы культуры: *Долой слово средство, да здравствует Самовитое, самоценное Слово* [Поэзия русского футуризма 1999: 618].

Стихотворение «Поэма потеряна» из книги «Куда пошел? И где окно?» включает саморефлексию субъектом создания поэтического текста: динамичный акт творения оборачивается растворением, невозможностью текстового воплощения:

Поэма потеряна;
я говорю, повторима.

То, чего нет, досочинится
слогом
особо-согласным.

Эрос мой резок, но пуст.

Что ты меня обнимаешь, как ножницы, дева?
[Соснора 2001: 240]

«Расщепленность» субъекта выражается уже пунктуационно (точка с запятой после первой строчки), маркируя и разрыв, и попытку его преодоления в дальнейшем развитии текста. В первой строке поэма обозначается как текст, относящийся к определенному жанровому канону, текст о лирическом переживании, но одновременно констатируется исчезновение текста, прерывание его. Попытка самовыражения субъекта в жанровых границах «поэмы» разрушается на уровне речевых и логических законов, поэтому текст «потерян», не зафиксирован. В пассивной конструкции с отсутствующим субъектом (*Поэма потеряна* – кем?) носителем глагольного признака является объект, совмещающий объектное и субъектное значения. Невыраженность субъекта в первой строке сменяется дейктическим самообозначением во второй, что создает эффект самореализованности субъекта, временности утраты текста и возможности повторения: *я говорю, повторима*. Однако невыраженность субъекта в первой строке сменяется не творческим поэтическим «я», а пассивным «повторяющим» субъектом.

Трагизм потери профанируется готовностью к его повторению, обретение оборачивается повторением утраты в пересочиненном, «досочиненном» виде. Творение, по Сосноре, трагично, потому что текст не успевает запечатлеть момент эмоциональной устремленности – эроса, по Платону, побудительной силы духовного восхождения, эстетического восторга.

В такой трактовке эроса понятна констатация Соснорой пустоты как невоплощенности в тексте: *Эрос мой резок, но пуст*. «Дописывание» того, чего нет, оборачивается неподлинностью, не воплощением того, что утрачено, а его имитацией; глагол «досочинится» обладает коннотативными значениями: ‘выдумать, придумать, солгать’ [Ожегов, Шведова 1995: 619], что профанирует «поэму» в ее сакральном значении (сравнимо с невозможностью произнести бытовое, опошленное слово «любовь» в поэме Маяковского «Про это»).

Нечто несуществующее «досочинит» само себя, «досочинится». Осмысление процесса «досочинения» выражается посредством метаязыковой рефлексии и употребления лингвистических терминов: *слог, согласный, особо-согласный* (авторское словотворение). Возможно, такая языковая игра воплощает пародийное восприятие творения в контексте «особого» «согласия» с законами речи как потери своего, подчинения. Минимализм форм выражения субъекта в тексте свидетельствует об устремленности к молчанию, не-участию, не-согласию и одновременно демонстрирует невозможность существования без слова, без замещения пустоты словом, без «досочинения того, чего нет». Компо-

зиционная организация текста (отдельное предложение – отдельная строфа) ритмически выражает направленность на нарушение классических законов метрики и ритмики. Три строфы из четырех фиксируют творческое состояние. Если принять метафору: дева – это поэма, к которой поэт испытывает эротическую страсть, то все четыре строфы посвящены творческому возбуждению и боязни его утраты, «обрезания».

Во второй строфе *потерянная поэма* выражается через оксюморон, форму выражения невыразимого, алогичного (*чего нет*) на ином языке, в третьей строфе констатируется пустота, а в четвертой – полное отрицание становится доказательством переживания, эротической и эстетической эмоции: *пуст*, но *резок*, способен к обрезанию; *ножницы* появляются как предельный потенциал «объятий» и как боль преодоления немоты, готовности к воплощению. Содержание приносится в жертву тексту, ритмически задающему динамику подчинения процессу написания, согласования (три строки с разным ритмом фиксируют процесс преодоления, колебания, подчинения текста *слогу особо-согласных*). Текст не только «умирает», утрачивается, но производит акт автоинцеста, зацикливаясь на самом себе. Образ бога любви отсылает не только к античной эстетике, он оформляется категориями, противоположными классическому канону «прекрасного»: «резкость» и «пустота», несовпадение формы и содержания. Эрос вводит фабульную любовно-эмпирическую линию, но замещает, поглощает, «убивает» ее рефлексией о творческой устремленности в поэте. Возникает тема пустоты, противопоставленной динамике реальности и поглощающей творящее начало в поэте. Сравнение в последней, четвертой строфе поэмы и девы (*Что ты меня обнимаешь, как ножницы, дева?*) синтезирует текст и реальность. Образ объятий, диалогических отношений уподобляется ножницам, переходя в категорию орудий обрезания, насилия над текстом / «я», и текста – над реальностью, над чувственностью «я». Объятия символизируют и кругообразную форму, утрату движения, растворение в коловращении текстов, реальностей.

«Поэма» у Сосноры словно проговаривается сквозь повседневную стертость речи, сквозь молчание ритмически наполненных пауз, лакун. *Досочинится* (*то, чего нет*) – значит, будет обретено, структурировано по своим законам. Самоопределение субъекта выводит его за пределы монолога «бытового» языка и «переводит» «поэму» на язык метатекста (понимаемого как метарассказ, как законы речи) [Делёз 2002: 23], положение поэта можно определить как транс-субъектное.

Метатекст проявляется как множественное кодирование поэтического текста в сносках, комментариях, текстовых знаках, обретающих содержательность в основном тексте. Таковы сноски к названиям текстов «Тиетта*» – **(саами) мечта* [Соснора 2001: 8]; «Какопатриды*» – **Злорадетели родины (греч.)* [Там же: 17]; **Дюли – переиначенное «люди»*; эпиграфы (к стихотворениям «Фауст и Венера»; *И все же / наша жизнь – легенда!; То ложе имело размеры: / метр, / шестьдесят сантиметров* [Там же: 29]; комментарии (стихотворные, внутри текстов, и прозаические – эссе); сокращения (*Сказали: мы не позволим. Нужно хранить граждан – и т. д.* [Там же: 98]; *…м.б. это и «театр для себя», / а дом содрогается и пауки выпадают из сеток*; *…и м.б. ж-знь* [Там же: 264]; инвективная лексика, сопровождаемая комментариями (*но материться в поэме нам не к лицу* [Там же: 100]; и окказиональная лексика (*дюли, ДНКамень, серобородонебрит, имажо*); строки-многоточия; выделение шрифта (*ДОЖДЬ ОЖИВИЛ ИХ И УЖЕ УШЕЛ* [Там же: 123]; *но это был* ***настоящий*** *поэт: / в «Юности» публиковался* [Там же: 100]; ***Дар напрасный, дар случайный*** [Там же: 252] и т. д. Так акцентируется новое, свободное, «самовитое» слово в оппозиции к «чужому», к «повторению».

Номинация первой книги включением сноски выводит восприятие за лингвистические границы в культурный диалог:

Тиетта*

**Мечта (саами)*

Неожиданной разгадкой названия книги как творческого кода оказывается стихотворение-микроцикл «Фауст и Венера». Метатекстовая рефлексия происходит в эпиграфе: *Имеет место мнение / о вырождении / малых народностей. / Как будто мозг и мускулы / людей делятся / на народности*. «Остранение» семантики жанра стихотворений микроцикла («Отрывок из письма», «Песня, которая называется «Не пой») разрушает сосредоточенность на внетекстовой коллизии. На сюжетном уровне процесс писания дается через характерную для творчества Сосноры любовную коллизию: *А чтобы дело шло вернее, / она сказала: / – Я – Венера. / Сказал саами: Вы, навроде, / навроде рано вы разделись…/ Вам, верно, нужен венеролог, а я – саами… вырожденец*. Наконец, вводится лирическая рефлексия о формах выражения внутреннего мира: *Ему хотелось выражаться / невыразимыми словами, а приходилось вырождаться. / Что и проделывал саами.*

Направленность автора к самоидентификации оказывается основным мотивом написания текста. Именно языковая рефлексия как комплекс проблем – этнических: *Он ехал малую народность / собой (вели-*

ким) заменить, культурно-диалогических: *Вот оно что! Гном – выродженец / от должности отставлен трезво. / Гигант же / с целью возрожденья / прибудет. / Ах как интересно!*, анти-культуртрегерских, когда Фауст выступает *нацменом, саами*, физически поставленным в ситуацию рефлексии о себе как об утраченном языке / тексте: *Не везет саамским нашим населеньям / мы вырождаемся, и все*. Фауст оказывается за пределами культурного концепта, означающего устремленность к познанию бытия, становится текстом, языком, мучительно ищущим выраженности.

Метаязыковая проблема «потери» как экзистенциальная, личностная актуализируется автором в процессе рефлексии собственного письма. Преамбула к тексту дана в тезисной форме (*И я решил на эту тему/ пофантазировать маленько*), развитие драматической линии «переводится» в формат взаимодействия субъекта и текста: *Но я увлекся рисованьем сюжета, / чуть не позабыв, / как пожилая дочь саами / тянула песенный мотив*. Актуализация рефлексии языка выражается посредством филологической терминологии: *рисованье сюжета, тянула песенный мотив*.

Метаязыковая рефлексия проявляется в отсылках к «чужим» текстам, в «безавторском» эпиграфе и в названиях стихотворения и книги «Тиетта» с примечанием Сосноры: *(саами) – мечта*[1]. Можно определить авторскую концепцию творчества как трагическое осознание его профанации. В русле концепции иноязычия Сосноры, название «Тиетта» оборачивается не диалогом с «другим» языком, но отсылает к «чужому» языку («Не пой»). Отрицание, заложенное в названии, проецируется на язык и культуру, переосмысляется в контексте межкультурного взаимодействия как «вырождения» мировой культуры посредством паронимической аттракции и этимологизации: Венера – *венеролог*; Фауст – саами – *выродженец*; «Тиетта» – слово из «вырожденного» языка; отсылка к тексту песни в формате «не-пения».

Комментарий как форма выражения авторского слова оформляет стихотворение «Сколько используешь калорий…» из книги «Тиетта», пронизанное рефлексией процесса творчества: *Сколько используешь калорий / для зарифмованного бреда?* [Там же: 9]. Неустойчивость, диалогизм поэтического субъекта оформляется с помощью архитектоники стихотворения (динамика коротких двустрочных строф) и экспрессивного синтаксиса (в шести стихотворных строфах задаются шесть риторических вопросов; не содержит вопросов только последняя стро-

[1] Вероятно, имеется в виду язык, относящийся к группе саамских языков.

фа, оппозиционная по отношению ко всему тексту). Любой культурный код, по Сосноре, обнаруживает себя в архаике предшествующих кодов: *Как распрямляешь кривую крови / своих разноплеменных предков?*

Творчество как процесс фиксируется и посредством метафорического сопоставления «кривой» текста и пути, при этом сопоставление снимается бытовой лексикой: *Как регулируешь кривую / своих каракулей, / кривляний?* Действие профанируется как коловращение, графомания.

Через **интертекстуальность** как форму метатекста в художественной системе Сосноры актуализируется проблема поэтической коммуникации и диалогизма[1]. Тексты Сосноры («Прокрустово ложе», «Кузница», «Эхо», «Кентавры» из кн. «Книга Юга», «Выхожу один я. Нет дороги…» из кн. «Тридцать семь» и многие другие) оформляются как система кодов и знаков, направленная на диалог с «конгениальными творцами» прошлого. Соснора создает «уникальную коллекцию поэтических «римейков», когда он как бы заново пишет классические тексты» [Лейдерман, Липовецкий 2001: 265]. Формы диалога с текстами большой литературы разнообразны: аллюзии в названиях, указание жанра, эпиграфы, комментарии, эксплицитная и имплицитная цитация и т. д.

Метатекстовое использование цитации определяет структуру стихотворения «Выхожу один я. Нет дороги…». Авангардный бунт против повторения проявляется в форме деконструктивистской тавтологии (пастиш, ремикс, пародия), хотя для Сосноры важно не пародирование Лермонтова, а «остранение» классического текста. Форма выражения объекта местоимением во втором лице единственного числа и с заглавной буквы – «Ты» – контрастирует с обращениями к женским образам, которые уподобляются «кукле», «маске», «обертке» от чужого творения. Референции к ницшеанской идее отрицания Бога («без Бога», «Был – Бог») отменяют сакральное осмысление «Ты». Возможна двоякая интерпретация «Ты»: это и диалог с Лермонтовым, признание и сопротивление его значительности; и диалог с лермонтовским текстом «Выхожу один я на дорогу» как комментарий чужого текста. Для Сосноры актуальным является преодоление границ «чужой» поэтики, написание текста о тексте.

Диалог выходит за границы собственной художественной системы и сводится к отрицанию любого сближения: *Ночь тиха. Пустыня внем-*

[1] Об интертекстуальности и «трагииронической» поэтике Сосноры пишет Д. Давыдов [Давыдов 2006б].

В. Соснора

Выхожу один я. Нет дороги.
Там – туман. Бессмертье не блестит.
Ночь, как ночь, – пустыня. Бред без Бога.
Ничего не чудится – без Ты.

Повторяю – ни в помине блеска.
Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд.
В небесах лишь пушкинские бесы.
Ничего мне нет – без Ты, без тут.

Жду – не жду – кому какое дело?
Жив – не жив – лишь совам хохотать.
(Эта птичка эхом пролетела.)
Ничего! – без Ты – без тут. Хоть так.

Нет утрат. Все проще – не могли мы
ни забыться, ни уснуть. Был – Бог!
Выхожу один я. До могилы
не дойти – темно и нет дорог. (1999) [Соснора 2001: 134]

лет Богу, / И звезда с звездою говорит (Лермонтов, 3, 4 строки); *Ночь как ночь, – пустыня. Бред без Бога. Ничего не чудится – без Ты* (Соснора, 3, 4 строки). Если в лермонтовском тексте пустыня символизирует пустое земное пространство, готовое наполниться Божественным смыслом, то у Сосноры возникает пространство молчания, немоты, неодушевленности, недиалогичности. «Ты» в тексте Сосноры – это сложный образ, соединяющий и Другого, Поэта (на что указывает написание с заглавной буквы), и «чужой» текст, и диалог с мировой культурой, и Божественное начало, нераздельное с мотивом богоборчества, актуальным для Сосноры, и адресата-читателя, и самого субъекта. При этом субъект одновременно воплощает часть целостной культурно-поэтической традиции и индивидуальное начало, ищущее самоопределения в недоступном целом. Интенция на диалог поэтического субъекта Сосноры оборачивается рефлексией о невозможности равного диалога, растворением субъекта в энтропии «чужих» текстов, утративших витальное, креативное начало. Диалог ведется в пространстве отсутствия слова и адресата: *ничего не чудится – без Ты*, где коммуникативная ситуация строится в ситуации отсутствия как отправителя, так и полу-

М. Лермонтов

Выхожу один я на дорогу;
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом…
Что же мне так больно и так трудно?
Жду ль чего? Жалею ли о чем?

Уж не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть;
Я ищу свободы и покоя!
Я б хотел забыться и заснуть!

Но не тем холодным сном могилы…
Я б желал навеки так заснуть,
Чтоб в груди дремали жизни силы,
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея,
Про любовь мне сладкий голос пел,
Надо мной чтоб, вечно зеленея,
Темный дуб склонялся и шумел. (1841) [Лермонтов 1988: 222]

чателя сообщения, выражая отрицание «я» / «другого» и не-существование «Ты». Творческий акт рефлексируется Соснорой как «бред», что отражает противостояние сакрализованному, профетическому образу творчества в классической русской поэтической традиции и само лингвокреативную способность субъекта к творчеству, пусть хаотичному и деструктивному.

«Перевод» разговора с лирическим героем Лермонтова в диалог с текстом происходит в начале второй строфы: *Повторяю – ни в помине блеска* (параллельно лермонтовская строка: *В небесах торжественно и чудно!*). Фиксация автором «я», акт творения (*повторяю*), амбивалентна: творение как самоутверждение отрицается рефлексией процесса творения как «повторения»; профанируется попытка авторской самопрезентации с помощью собственного текста. *Повторяю* – свидетель-

ствует о преодолении текста-монолога, об интенции на диалог и становится формой творчества.

К такому языку-коду, к особой форме писания как рефлексии собственного творчества можно отнести и зашифрованные цитаты: «В небесах лишь пушкинские бесы…». Возникает двухуровневая кодировка: во-первых, пушкинский текст, отсылка к стихотворению «Бесы» (*Мчатся тучи, вьются тучи. / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна* [Пушкин 1948: 3, 226]; и, во-вторых, «Пушкин» как метатекст, поле аллюзий и клише («классика»). Конкретный пушкинский текст переводится на уровень некоего общего Текста, наполняющего Словом пустоту, создающего взаимосвязь с текстами Лермонтова и самого Сосноры. К формам авторской саморефлексии можно отнести строки: *Жив – не жив – лишь совам хохотать. / (Эта птичка эхом пролетела)*. Образ совы – автоцитата собственной книги «Совы» (1963) – сочетается в данном контексте с языковым самоопределением «эхо», продолжающим метатекстовую рефлексию. Здесь же звучит пародийная аллюзия к Пастернаковскому «Определению поэзии»: *Этим звездам к лицу б хохотать, / Ан вселенная – место глухое.*

Отрицание «Ты» выражает апофатическую, оксюморонную тональность стихотворения: *ничего не чудится – без Ты*. Полифония квазижанровых обозначений (*бред, повторение, эхо*), некоординированность хронотопа на грани текста и реальности (*нет дороги, в небесах лишь пушкинские бесы, ночь, как ночь, – пустыня*) собираются в динамичной референциальной точке – *Ты / Без Ты*, – реализуемой лишь в акте творческого диалога разных субъектов. Обрыв текста автором на четвертой строфе (*До могилы / не дойти – темно и нет дорог*) – по сравнению с пятью строфами лермонтовского варианта – создает принципиальную незавершенность, процессуальность диалога с Текстом (с «Ты» / «без Ты») как акта бесконечного запечатления и анализа самого творческого процесса.

Метатекст как изменение (варианты) собственного текста реализуется в текстах «Парус» из кн. «Книга Юга» и «Парус» из кн. «Зимняя струна»; «Из поэмы «Антипигмалион» из кн. «Книга Юга» и «Продолжение Пигмалиона» из кн. «Пьяный ангел».

Выделение в творчестве Сосноры «метатекста собственных текстов» предполагает разграничение таких форм творчества, как стихотворные варианты и вариация. Форма варьирования одного и того же текста распространена в художественном творчестве, но классической парадигме более свойственно вытеснение ранних вариантов поздним. Авангардная поэтика изначально направлена на открытую структуру и вос-

приятие (*и т. д.* как заключение текстов В. Хлебникова, чистый лист «Поэмы конца» В. Гнедова). Основное отличие «варианта» и «переписывания» раннего текста как рефлексия о предыдущем тексте заключается в иерархичности текстов. Варианты текстов могут со-существовать параллельно или поглощаться в виде продолжения одного текста другим. Метатекстовая структура выстраивает иерархию текстов по отношению друг к другу, позволяя декодировать один текст через другой. В отличие от «лирической» вариативности, подразумевающей возможность читательского выбора, возникает структура, новый уровень которой содержит код предыдущего.

Стратегия метатекста как написания нового текста становится формой выражения неоавангардной концепции Сосноры как преодоления границ предшествующих стилей, канонов и приемов, что можно проследить в таких текстах, как: «Из поэмы «Антипигмалион» (1963), в котором реализуется концепция творческого бунта и творчества как отрицания; «Продолжение Пигмалиона» (1969), в котором получает развитие проблема утраты текста и в прозаическом эссе, посвященном мифу о Пигмалионе, «Речь о Лилит» (1994).

Микроцикл «Из поэмы «Антипигмалион» включает два стихотворных отрывка: «Собака» и «Похороны». Метатекстовые элементы присутствуют уже в авангардной номинации прототекста (мифа) с приставкой *анти-*, маркирующей бунт, направленность на неклассическую парадигму, отрицание сакрализации творчества. Поиск самоидентичности проявляется в приеме зеркальности, переплетении художественной и эмпирической реальностей, в оппозиции телесного и текстового измерений. Отрицание творчества как брутального, извращенного «развлечения» оформляется через маркирование телесности; творческая немота и глухота выражаются в описании каннибалистического уничтожения элементов вербальной коммуникации: откусанная губа «пропойцы» – часть речевого аппарата, синекдоха вербального творчества; непригодность ушей для диалога дана в интерпретации их как телесной пищи: *Вдруг – уши! / вроде хлебных корок…/ Наверно вкусом хороши…/ Попробовали – никакого! / Одни хрящи. Одни хрящи* [Соснора 2001: 48]. Искусство, текст подменяется «разъятым» телом во второй части, в контексте темы смерти как оборотной стороны творчества: *Болезненны безлики ночи, / как незаписанные ноты*.

Проблема самоидентификации получает развитие в тексте «Продолжение Пигмалиона». Название может быть интерпретировано и как продолжение манифестации антиискусства, и как оппозиция оппозиции, как преодоление анти-искусства. Указание на родо-жанровую

соотнесенность происходит через обозначение отрывков «из поэмы» (*продолжение*) как ориентации на целостность.

Образы «дегенеративной» «заплесневелой» телесности (*заплесневелая собака*), подменяющей искусство в «Антипигмалионе», трансформируются в запечатление акта созидания как динамики, «метаморфоз» в процессе творения. Можно сопоставить эволюцию трех текстов о Пигмалионе с осмыслением поэтом креативных концепций и этапов творческого процесса: 1) отрицание, смерть искусства (антиискусство) – авангардный неоформленный потенциал хаоса и фрагментарное, нецелостное состояние текста в «Из поэмы «Пигмалион»; 2) попытка самоидентификации, моделирование творческих стратегий и саморефлексии в «Продолжении Пигмалиона» – Таинство творения и одновременно интерпретация текста; 3) кульминация творчества, завершение, результат, готовая форма – одновременно оборачивается смертью, «вырождением» апофатического объекта творения, растворением в профанной реальности.

«Пигмалионовская» проблематика развивается в жанре эссе. Прозаическое эссе маркировано автором не как комментарий, но как «апокриф», жанровая структура воспринимается и как псевдо-, лже-текст, и как текст, альтернативный по отношению к каноническим моделям. Прозаический текст-апокриф, «параллельный» предыдущим текстам о Пигмалионе (и анти-поэме, и «продолжению» мифа), синтезирует все формы текстопорождения (и отрицанием, и «продолжением», интерпретацией): «Но апокриф гласит: у Галатеи с появлением имени возникает и Я, и комплекс, что сделана искусственным осеменением… зависть, злоба и враждебность к создателю» [Соснора 2001: 362]. Смена координации «имени» и «тела» – основной мотив неканонического текста, который развенчивает творчество как таковое, профанирует мифологический прототекст (миф о Пигмалионе как античный образ творения). Взаимоотношения автора-творца и творца-персонажа, создателя текста и текста, оформляют метатекстовую природу их отношений. Финальная фраза стихотворения (*Да, мне не трудно, я слеплю столько / скульптуры – что там! будет миф мести»!; И если Бог меня лепил в прошлом, / Ему нетрудно, – Он еще слепит* [Там же: 84]) как заклинание перекликается с восклицанием автора эссе: *Он-то слепит!* [Там же: 362].

В метатекстах, декодирующих поэтическую эволюцию как иерархию текстов и фиксирующих этапы творческого акта, просматривается авторская экзистенциальная рефлексия, конфликтное сосуществование субъекта творчества, который выражается через ролевые образы Пигмалиона, Фидия, Праксителя и субъекта как результата собственной иден-

тификации в творческом процессе. Книготворение – это автопортрет. Эталон искусства – Галатея – оборачивается куклой, маской, а самоидентификация художника, поиск отражения в своем творении – актом суицида, деформацией тела в текст. Через интерпретацию, паталогоанатомическое расчленение мифа творения до эмпирической базы – «тела» как истинной «темы» любого текста – происходит акт авторской антропофагии – поглощения собственного текста, самоуничтожение: «Я сказал все. Статуя сожжена, реанимации не подлежит…» [Там же: 363]. Но суицид не является концом (энтропия, смерть, «тишина», немота и слепота), финальная строфа – это и отсылка к интертекстуальному диалогу со всей предшествующей литературой и культурой (*Бог меня лепил в прошлом*), и преодоление концепции апофатического творчества через самоидентификацию в метатекстовом пространстве взаимо-творения художника и текста как нового креативного акта.

Аннигиляция автора, профанация метатекстовой рефлексии, погружение лирического процесса в процесс реального существования – лишь одна из стратегий комбинирования текста, рефлексии о тексте, его интерпретации. Процессуальность метатекста Сосноры многомерна и многоуровнева, как и бесконечная самоидентификация автора.

2.4. Деонтологическая модель субъективации в «Девяти книгах» В. Сосноры

Обращаясь к деонтологической проблематике, можно дифференцировать ее развитие в контексте двух философских традиций – классической и неклассической философии. Основоположник классической деонтологии, И. Кант, постулирует следование «нравственному закону», осознание необходимости долга, возвышающего человека над эмпирическим миром и превращающим его в свободную от условий этого мира личность. Обретение внутренней свободы как этической позиции связанно с всеобщим «категорическим императивом»: «…безусловно, добрая воля, принципом которой должен быть категорический императив, неопределенная в отношении всех объектов, будет содержать в себе только форму воления вообще, и притом как автономию» [Кант 1965: 4, 288]. Развивая кантовское учение, Г. В. Ф. Гегель формирует учение об Абсолюте как истине: «Истинное есть целое… но целое есть только сущность, завершающаяся через свое развитие» [Гегель 1992: 10]. В XX веке Т. Адорно, теоретик модернизма, берет эпиграфом к книге «Аспекты гегелевской философии» (1924) собственный афоризм: «Це-

лое есть неистинное», «бытие есть процесс... если представлять себе мир диалектически развивающимся и движущимся, то истина, конечно, будет не в целом вообще, которого нет как устойчивого, затвердевшего данного. Истиной будет само движение, если только, в свою очередь, движение будет самотождественным» [Адорно 1999: 295–296]. Для философов Франкфуртской школы (М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Э. Фромм, Г. Маркузе, Ю. Хабермас и др.) были актуальны этические проблемы современности. Отказавшись от кантовского постулирования метафизических этических критериев, Э. Фромм считал, что должное присутствует в сознании человека, а критерием для выбора становится способность «быть собой», услышать «собственный голос» совести.

В искусстве авангарда, с одной стороны, несомненно отрицание нравственных ценностей. С другой стороны, в радикальном отрицании кроется «категорический императив» авангарда – направленность на тотальную свободу, революцию, выраженную в «динамике форм», деформации, самоуничтожении искусства как единственного способа его существования.

Интерпретация неоавангардной деонтологической концепции предполагает экзистенциальный аспект. Человеческое существование – это присутствие, совместное «бытие-в-мире» [Хайдеггер 2003: 136], которое противостоит миру повседневности, «миру разомкнутости» [Там же: 154] и не-самости, миру полной анонимности и, соответственно, полного отсутствия свободы и ответственности. В «подлинном» существовании на первый план выступает осознанное «бытие к концу» или бытие к смерти. Смерть, по Хайдеггеру, это «способ быть, который присутствие берет на себя» [Там же: 245], это возможность бытия, достижения «целости присутствия» [Хайдеггер 2003: 211], как часть «подлинного» бытия-в-мире. Неоавангард утверждает близкую к экзистенциализму концепцию времени: реально проживаемое время – «присутствие», в котором «компонентами данного мгновения выступают уже и составные части будущего...» [Больнов 1999: 128], «смерть должна включаться в текущую жизнь в качестве предельного момента подобного соответствия» [Там же: 129]. Авангард оказывается «всегда впереди того, что он изображает или выражает, включая в структуру произведения моменты его последующей мыслительной деструкции» [Эпштейн 1988: 399]. В неоавангарде интенция в будущее оказывается неразрывно связана с движением к саморазрушению, подобна хайдеггеровскому восприятию смерти не как «инцидента, но требующего экзистенциального понимания феномена» [Хайдеггер 2003: 273], становится бытием к смерти.

Различные значения слова «смерть» закрепилась в русском языке. Смерть (общеслав. «*съмрьть»)* образовано с помощью приставки *съ-* в значении «свой, хороший» (сравн. «*сдоба»,* «*счастье»*) от *мьрть* (сравн. санскр. *mrti* – ‘смерть’) – букв. «хорошая, естественная, своя смерть», в отличие от *гибель*, прекращение жизнедеятельности физического тела. Однокоренные слова, восходящие к лексическому субстрату «mr»: «мир» – «мироздание»: 1) «договор», «согласие», 2) «народ» («всем миром», «на миру и смерть красна»); 3) «мера» («справедливость» и «измерение»); 4) «умереть» – «мертвый» - «мор» [Фасмер http]. М. Хайдеггер, отграничивая «экзистенциальный анализ смерти от возможных других интерпретаций феномена», разграничивает следующие аспекты: «конец живого… околевание», «промежуточный феномен – уход из жизни», «умирание будет титулом для способа быть, каким присутствие есть к своей смерти» [Хайдеггер 2003: 280]. По С. Кьеркегору, семантика смерти неразрывно связана со «смертельной болезнью»: «Смерть обозначает крайнее духовное страдание, тогда как само выздоровление означает вместе с тем смерть для мира» [Кьеркегор 1993: 252]. Как для экзистенциальной, так и для неоавангардной интерпретации смерти оказываются значимыми процессуальность, пограничность, кульминация акта умирания[1].

Для З. Фрейда смерть, как и жизнь, выступает бессознательным импульсом человеческих инстинктов, он вводит понятие «инстинкта смерти», с двумя проявлениями – активным и пассивным. Взаимодействие двух инстинктов, жизни (эроса) и смерти (танатоса), – это подавление одного инстинкта другим («Скорбь и меланхолия» (1915) – о суициде, «По ту сторону принципа наслаждения» (1920) – об инстинкте смерти). Ж.-П. Сартр считал, что подлинное, свободное бытие – это бытие «перед лицом» смерти, Ничто. По мнению ученых (Ф. Арьес, В. Янкелевич и др.) отношение к смерти – индикатор цивилизации. Ж. Бодрийяр представляет историю общества как этапы «симуляции», т.е. вытеснения, маскировки смерти; система, стремящаяся к совершенству, изначально боится смерти и пытается заслонить принцип «аннулирования».

Тема «апологии смерти» актуальна для русской литературы: Е. Баратынский «Смерть дщерью тьмы не назову я…» (1834), «На смерть Гёте» (1840); А. Фет «Смерти» (1884); Ф. Тютчев «Близнецы» (1852); декаденты эстетически осмысляют смерть: Ф. Сологуб «Нежить», «В тишине бездыханной ночной» (1896); Д. Мережковский «Темный ангел» (1887),

[1] Ср. с: «Умирать… выражает крайнюю степень того состояния, которое названо существительным» [Ожегов, Шведова 1995: 821].

«Двойная бездна» (1901); А. Белый «Кладбище» (1898); В. Брюсов «Я бы умер с тайной радостью…» (1898), «Демон самоубийства» (1910), «Баллада о любви и смерти» (1913) и др. Выражение морбидо (инстинкта смерти) стало заметной чертой литературы XX века. Стремление к радикальной трансформации на социально-идеологическом, ментальном уровнях породило жажду тотального разрушения, воплотившего характерную черту духовной атмосферы начала XX века, что выразилось, прежде всего, в литературе: «Сила наша или слабость, но мы еще верим во всемирно-исторический перерыв, в тот внезапный переворот, апокалипсис «нового неба и новой земли», который некогда и европейской общественности грезился… Они в эволюции, мы – в революции» [Мережковский 1989: 424]. Символистская концепция жизне- и мифотворчества понизана идеей смерти и самоубийства: *И ты, огневая стихия, / Безумствуй, сжигая меня, / Россия, Россия, Россия, / Мессия грядущего дня* [Белый 1996: 232]; «Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, скучная, грязная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» [Блок 1982: 4, 232]. В стихотворениях Блока возникает идея о смерти как о «третьем крещении»: «Жду я смерти близ денницы…» (1905), «О смерти» (1908). Осознание грядущего апокалипсиса воспринимается творческой интеллигенцией начала XX века неоднозначно – это не только блоковская концепция революции как музыки, творчества как «революционного циклона», но предчувствие «грядущего хама», насилия, уничтожения поэта и творчества «горькой детоубийцей – Русью»: *И на дне твоих подвалов сгину / Иль в кровавой луже поскользнусь, – / Но твоей Голгофы не покину, / От твоих могил не отрекусь* (1922) [Волошин http].

В авангардной художественно-эстетической традиции мортальный код проявляется неоднозначно: это и выражение эпатажных эстетических установок раннего авангарда (В. Маяковский: *Я люблю смотреть, как умирают дети* [Маяковский 1955: 1, 48]; Д. Бурлюк: *Небо – труп!!* [Поэзия русского футуризма 1999: 114]), и воплощение акта творчества как разрушения: *Умри, мой стих, умри, как рядовой* [Маяковский 1958: 10, 283]; поэма Хлебникова «Журавль», 1909, его же стихотворение, посвященное самоубийству футуриста И. Игнатьева: *И на путь меж звезд морозных / полечу я не с молитвой / полечу я мертвый, грозный / с окровавленною бритвой* [Хлебников 1986: 168], *И небу сухо заметил: Будь добро, умри! / И когда мне позже приспичилось, / Я, чтобы больше и дальше хохотать, / Весь род людей сломал, как коробку спичек, / И начал стихи читать* [Там же: 455]), и эстетика анархии как необходимого процесса

обновления, выразившаяся в теме «свободного творчества», в принципе «нового творчества».

В неоавангарде второй половины XX века мортальный код получил развитие в творчестве В. Сосноры, В. Казакова, Г. Айги и др. У В. Казакова смерть – побег от логичной, упорядоченной реальности через ее деформацию, сопровождающуюся физической болью: *летит пожарная команда / дождь потушить, блестя водой / под кровлей рухнувшей тумана / лежит раздавленно-младой* [Казаков 1994 http]; поэт использует алогизмы: *живые падают, мертвые еще идут* [Там же 2008 http]; *он как обласканный покойник: / вот-вот заговорит* [Там же]; возникает мотив деконструкции как акт разрушения письма: «Прекрасное зачеркнутое стихотворение»; мортальный жанр «Смерть князя Потемкина» (1969). Для Г. Айги смерть выражается на нескольких уровнях[1]: в освобождении от чужого слова как от вторичного, когда «поэт в первую очередь атакует знак, а то, что «свершается» в изображаемом мире является как бы чем-то вторичным, эффектом языковой игры» [Лейдерман, Липовецкий 2001: 389]: «О чтении вслух стихотворения “Без названия”, состоящего из пауз» (1964); в формировании пограничного хронотопа: кладбище (*работа моя и трудна и сама для себя/ как на кладбище города/ бессонница сторожа* [Айги 2001: 15]).

Стремление к максимальной свободе от любых дискурсов как тоталитарных выражается в существовании эстетического субъекта на грани жизни и смерти, в пространстве внутренней маргинальности, в поиске вектора свободы. Интерпретация мортальности в творчестве Сосноры неразрывно связана с авторской саморефлексией творчества, миссии поэта, письма как разрушения. Как отмечает Л.В. Зубова, «приближение к смерти» у Сосноры понимается как «возвращение к творящему началу», что выражается в актуальности «сближения образов смерти и творчества» [Зубова 2010: 89].

Осмысление природы искусства в процессе творчества, породившее критические и теоретические работы представителей поэтического и художественного авангарда, выявляет тенденцию к разрушению пределов теории и практики, к осознанному поиску новых форм. Тенденция к анализу собственного творчества проявилась в создании поэтических книг, в которых осуществился синтез поэтических фрагментов, открытие собственного «я» в теоретических эссе.

Цикл эссе «Камни NEGEREP», – заключительный в сборнике «Девять книг», это саморефлексия творческого акта, в том числе и в мор-

[1] Также о мортальности как одной из составляющих эстетики Г. Айги см. 2 гл., п. 2.2.

тальном коде. Как и эссе «Апология самоубийства (Конспект книги)», где жанр апологии может быть может быть интерпретирован в ироническом контексте: как противопоставление теологии и телеологии, как смещение центра биографического жанра с «жизни замечательных людей» на «самоубийство». Апология как жанр защиты снижается таким жанровым определением эссе, как «Конспект книги».

В первой главе «Выбор темы» культурно-исторический процесс трактуется в контексте истории слова, истории творчества поэтов. Можно выделить два основных аспекта интерпретации исторического процесса: поэт и рок (история, вершащаяся независимо от авторов – античных и средневековых поэтов), поэт и история (в новое время, когда автор властен над своей судьбой). Соснора особо выделяет XX век как век «поэтических» самоубийств, век актуализации экзистенциального выбора, борьбы за свободу и противостояния любым дискурсам как тоталитарным. Следуя жанру конспекта, Соснора «останавливает внимание на шести поэтах», но в «Апологии» описаны только пять: А. Блок (1880–1921 гг.), В. Маяковский (1893–1930 гг.), С. Есенин (1895–1925), Б. Пастернак (1890–1960), М. Цветаева (1892–1941). Образ шестого поэта может быть интерпретирован и как принципиальная незавершимость «книги», готовность к диалогу с новым конгениальным поэтом, и как авторефлексия поэта о собственной жизни и смерти.

Самоубийство трактуется как максимально обостренное бытие-в-мире, оказывается не бегством от жизни, но сама жизнь центростремительно направленная к финалу как экзистенциальное бытие-к-смерти: *Русская жизнь безвариантна, впереди у нас один рай, т.е. смерть* [Соснора 2001: 340]. Кульминационным является со-бытие выбора, самоопределения в жизни как «посредственном» бытии, обретение смерти как растворение поэта в творческом акте, присутствие в акте смерти, принятие на себя обязательства смерти. Соснора разграничивает самоубийство поэтическое (Есенин, Цветаева) и физиологическое (Фадеев). Самоубийство как «нравственное падение» (Блок), когда оно становится неизбежным как возмездие – *телесная казнь за художественную измену*. Но *еще хуже* <...> *пример Пастернака*, который *покончив с собою нравственно* (в 1922 г.) гибнет как *Пастернак-гений* и *остается жить-поживать просто Пастернак*. Соснора вступает в диалог с «конгениальными» поэтами не только в эссе «Апология», но и в сборнике стихов «Тридцать семь». Блоковский текст можно прочесть в стихотворениях «Мой милый»; «Аполлону – коровы, мяса...»; «Лишь знает птица Гамаюн / мои печали...»; «Музу мою спаси, Дионис...»). Аллюзии к стихот-

ворению Цветаевой «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес…» введены в тексте *Я тебя отворую у всех семей, у всех невест*.

Можно проследить трансформацию мортального кода в творчестве Сосноры. Коллизия смерти воплощается в его творчестве как событие реальности («Я оставил последнюю пулю себе…», «Бессонница», «Я тебя отворую у всех семей, у всех невест…»), убийство («Мой милый», «Выхожу один я. Нет дороги…») и как художественный акт – разрушение живого при переводе его в текст. Самоубийство как кульминационный пик творческого акта противопоставляется жизни, которая в тексте выражена апофатически – *ни жизнь*. Жизнь понимается Соснорой вне этики, приравнивается к пограничным категориям «страха» и «бреда». Творчество возникает на границе этих экзистенциальных переживаний, в процессе их преодоления через растворение субъекта в собственном тексте.

В аспекте развития мортальности поэт переходит по референциальной линии из тела в текст, растворяясь в нем. У Сосноры отсутствует дихотомия внутреннего-внешнего, духовного-телесного; для поэта актуальным оказывается поиск собственной субъективации на грани текста и реальности, жизни и смерти. В стихотворении «Бессонница» (цикл «Тридцать семь»), телесность может быть интерпретирована, прежде всего, как дисгармония телесного и духовного (бессонница как состояние утраты сна, спокойствия, уверенности в закономерности бытия). Потеря сна соответствует деонтологизации существования и «заботе» (по М. Хайдеггеру), выходу из каузальных связей, в том числе в утрате тела в ночи, темноте, одиночестве[1]. Исследователь традиции «литературицида» Г. Чхартишвили (термин А. Рембо) [Чхартишвили 2000: 176] делает вывод о взаимосвязи творческого кризиса, биологического ритма (сон-бодрствование) и суицидального настроения, завершающегося самоубийством. В этой ситуации акцентирование поэтическим субъектом собственного специфического тела носит характер обретения его как гаранта жизнеспособности, существования его носителя: *Тело у меня еще теплое, / все в слезах пота и живот чуть живой* [Соснора 2001: 117]. Соснора детализирует элементы собственной жизнедеятельности (*пот*), обращается к этимологии слова *живот* от прилагательного *живой*. Попытка обретения собственного тела, погружения в телесность через описание тела в кинестетических категориях выражает неспособность субъектом увидеть себя, удостовериться в соб-

[1] «Бессонница – это прежде всего недоверие. Раздробленность моментов бытия и постоянная угроза уничтожения, которая с ней связана, притягивают все наше внимание» [Янкелевич 1999: 138].

ственном существовании. Такое восприятие себя подобно состоянию зародыша, выводит к акту космогонического первотворения или погребения (единство этих состояний в обозначении *чуть живого*).

Поиск тела оборачивается его утратой: *Где выключатель? Вот! Включается! / Ищу под одеялами – и нет меня!* [Там же]. Происходит растворение тела в тексте, они оказываются изоморфны. Утрата тела воспринимается автором как закономерность, единственная возможность обретения себя в тексте: *О, если б кто-то – вы, что ли, – выстрелил, / но сзади в затылок, чтоб не ждать, не знать!* [Там же]. Смерть выводит из пространства реальности как бессонницы, поэтому отказ от эмпирического знания и витальности – выбор поэта и осуществление его свободы, творческого понимания жизни.

В первом сборнике «Тиетта» (1963) тема смерти формируется как стратегия антитекста, разрушения симулякров культуры. В стихотворении «Две осенние сказки» смерть пародируется как языческая античная мистерия, создается игровая форма псевдо-космогенеза: *14 гномов с голубыми волосами / сидели на бревне, / как на вокзале, / и думали, думали, думали. / Думали о том, / как превратить бревно в дерево… Тогда третий гном (председатель гномов)… поставил бревно на попа / и приказал/ – Это дерево* [Там же: 22–23]. Смерть становится предметом авторской иронии, пародируется библейский сюжет воскрешения Лазаря, русская космологическая философия Федорова, пропагандировавшего физическое оживление и технократические мифы о преодолении законов природы. Парадокс в тексте Сосноры основан на профанации и объекта воскрешения (*бревно*), и его субъектов (*14 гномов с голубыми волосами*), и на абсурдности самого акта воскрешения (*думали, думали, думали. / Думали о том, / как превратить бревно в дерево*). Манипуляции, совершаемые гномами, чтобы обратить неживое в живое, оказываются не творчеством, а шарлатанством (*но бревно не стало деревом, / а еще больше одеревенело*). Сюжет метаморфозы, оживления, одухотворения неживого – пародия на актуальный для творчества Сосноры сюжет Пигмалиона и Галатеи. Профанируется миф о творце, творческая деятельность гнома оборачивается умножением текстов-трупов, симулякров для толпы (*Тогда остальные 13 гномов/ облегченно завосклицали: / – Какое замечательное дерево! Настоящее зеленое насаждение! / Уж не фруктовое ли оно?*).

В эссе «Изгнание и литература» поэт констатирует, что литература «потерялась, растворилась в чтиве, в партийных амбициях графоманов» [Там же: 294]. Утрачен творец, имеющий право писать: «я не знаю ни одного, кто б не писал, от маршала мирных лет и до доярок по мерзлой

воде – пишут все и не по своей специальности, а художественно». Критерии, дарующие право на творчество, на «литературу», противоречивы: «скромность», но «если поэта спросят, что такое литература, он может ответить одно – это я». Соснора постулирует сознание как акт творчества, слово становится единственным способом самоопределения и существования поэта, но и возможностью существования самого бытия.

Слово становится как способом рождения и бытия поэта, так и способом его уничтожения. В стихотворении «Две осенние сказки» человек возлагает на себя миссию поэта-пророка, воскрешающего словом (*Бревно, стань деревом!*), но трижды неудавшееся воскрешение завершается распадом бытия на составляющие элементы: вещь (*бревно*), получает новое значение (*дерево*) и принимается за гипотетическую реальность и псевдо-реальность, являющуюся результатом ложного замысла (*приказал*). Творчество не творит, а подменяет реальность, погружая бытие в иллюзию. Анти-творение приводит к неизбежной гибели объекта (вещной реальности), орудия (слова) и субъекта (творца). Финальный риторический вопрос гномов (*уж не фруктовое ли оно?*) вводит в текст библейский код – легенду о грехопадении и последующем изгнании из рая. Но этот код также профанируется, т.к. грехопадение гномов невозможно в пространстве, где противопоставление добра и зла – это игра симулякрами, «Древо познания» подменяется бревном, а человек-гном не способен на творческий поступок, его попытка творения сводится к дарованной Адаму миссии, называть мир, разрывая означающее и означаемое, «пустой знак» (*бревно*).

Образ мертвеца в стихотворении 1969 г. «Так-так сказал один мертвец» из цикла «Пьяный ангел» воплощает перевернутую онтологию. Соснора использует остранение, рифмуя слова *мертвец* и его рефлексию о себе - *мудрец*. В образах мертвецов Соснора воплощает платоновскую дихотомию телесного и духовного как «неслиянных-нераздельных» начал. Отторгнувшие физический телесный низ мертвецы обитают в пространстве эйдетическом, в пространстве высокой мысли, слова: *О, мысли! Пища мертвецов!* Автор акцентирует комичность разорванности – будучи над-эмпирическими сущностями, мертвецы вынуждены-таки передвигаться в физическом пространстве (*Поехали, приехали*). В стихотворении возникают реминисценции с библейским текстом (*Оставили ослов*), которые профанируются иронией по поводу судьбоносного содержания бесед (*Поспорили о веке – / основе из основ*): мертвецы рассуждают о времени, из которого они выпали, вознесшись над реальностью. Ирония создается использованием современного слова *прогресс*, относимого к мертвецам: *Так стало трое мертвецов – /*

*произошел прогрес*с. Очевидна полемика с научно-техническим утопизмом, отрицание прогресса, признанного в шестидесятничестве XX века.

Метатекст оформляется как подведение итогов в форме беседы мертвецов и размышлений субъекта: *А вывод? / Все на свете – смесь. / Все весело, ей-ей! / и жизнь – есть жизнь, и смерть – есть смерть, / все в сумме – БЫТИЕ*. Тавтология и выделение слова «бытие» создает пародийность текста, разрушение глубокомыслия мертвецов, ставящих вопросы века, но не существующих в реальности. Мертвецы – это «пустые знаки», симулякры культуры и философии конца шестидесятых. Не способные на творение мертвецы порождают и множат культуру клише и шаблонов, рефлектируют над ней, имитируя духовную жизнь. Современный человек замыкается на себе, отчуждаясь от лингвокретативной сущности реальности эмпирической и художественной, его существование представляет собой смерть-в-жизни, похоронный ритуал.

Мортальный код как воплощение тотальной негативизации в «Девяти книгах» представлен на разных уровнях текста. Поэтическая коллизия смерти в стихах проявляет авангардистскую концепцию смерти как экзистенциального «бытия-к-смерти», выражаясь в событии самоубийства и убийства (циклы «Пьяный ангел» 1969 и «Тридцать семь» 1973). Выделение мотива самоубийства актуально для Сосноры, эстетическое кредо которого – ориентация на новаторство и резкое неприятие традиции, ниспровержение авторитетов, в том числе, собственного «я» и собственного творчества. Самоубийство как бунт поэта-авангардиста сопровождается эстетикой смерти, «суммой разрушений» (П. Пикассо), идеей агрессии («без агрессии нет шедевра», Ф. Т. Маринетти). В неоавангарде второй половины XX века эти концепции осложняются отказом от утопических идей, от мифологемы смерти как возрождения; оформляется концепция смерти как выбора поэтом отсутствия бытия в пространстве ложной реальности. Из всех универсалий (добро и зло, долг, честь, совесть, справедливость и др.) в неоавангарде актуализируется дихотомия свободы и не-свободы, и смерть эстетизируется как акт свободы, что обусловлено влиянием экзистенциализма на постутопическую неоавангардистскую картину мира, в которой конечность жизни представляет необходимое условие для достижения подлинного существования. Категория «подлинности» становится критерием для чувства долженствования, тогда как утопический авангард выдвигал «должным» сам замысел, идею не существующего в реальности. Экзистенциальное обоснование самоубийства дает К. Ясперс: «Определенная конечная ситуация становится только поводом, но она не является источником принятого решения. Отрицающая ее свобода, хотя и не

может иметь основания в этом мире, но, уничтожая саму себя, она может оставить определенную частицу своей субстанции. Для себя самой она является чем-то большим, нежели ничтожность этого бытия. Она спасает свой суверенитет, говоря «нет» своему экзистенциальному самосознанию» [цит. по: Больнов 1999: 98]. Самоубийство как лирическое событие сопоставимо с программным авангардистским приемом смешения опыта (смерти) с импровизацией (убийством себя). Для противостояния стандартизации творец и его творение обречены на смерть (или – самоубийство – в экзистенциально варианте): «Вследствие влияния моды авангард обречен завоевывать ту самую популярность, которую сам презирает – и в этом начало его конца. Фактически это и есть неизбежная, неумолимая судьба каждого движения: восставать против уходящей моды старого авангарда и умирать, когда появляется другая мода» [Энциклопедия постмодернизма: 2004: 13].

Мотив самоубийства по-разному выражается в циклах «Пьяный ангел» и «Тридцать семь», что определено биографически. В цикле 1969 года самоубийство переплетается с мотивами воскрешения / не воскрешения, растворения в тексте, носит эпатажный характер, в цикле 1973 года мотив обретает экзистенциальный, неигровой смысл. Название сборника «Тридцать семь» – это траурный знак: год смерти А. С. Пушкина в 1937 году в 37 лет, пик сталинского террора в 1937, поэту исполнилось 37 лет: «Тридцать семь». Год «пограничной ситуации» становится источником рефлексии о вписанности поэта в трагический исторический контекст, о необходимости выбора между жизнью и осознанной смертью, увековечиванием в тексте.

В стихотворении «Я оставил последнюю пулю себе» возникает ряд культурно-эстетических символов: пуля становится способом вступить в культурный диалог с погибшими поэтами (А. Пушкиным, М. Лермонтовым, В. Маяковским); пуля соотносится с национальным мортально-игровым образом «русской рулетки». Игра у поэта носит не фатальный, а экзистенциальный характер выбора: *Расстрелял, да не все* [Соснора 2001: 109]. Состояние поэтического субъекта – нахождение между игровым пространством и пространством небытия. *Пуля, закутанная в серебре*, отсылает как к мистической, мифологической семантике, так и к метафоре творчества. Серебряная пуля – элемент ритуального убийства вампиров, оборотней, хтонических существ, находящихся между миром живых и мертвых. В народной мифологии «вампирами становились «нечистые» покойники – преступники, самоубийцы, умершие преждевременной смертью и погибшие от укусов вампиров» [МНМ 1987: 1, 212]. В основе оборотничества лежит «двойственность», которая «об-

наруживается первоначально не в облике, а в поведении, причем грань между ипостасями <…> подчас трудно уловима» [Там же: 2, 235]

Сюжет стихотворения развертывает процесс самоубийства, что вписывается в авангардистскую концепцию, «ориентированную на процессуальность движения при абстрагировании как от движущегося объекта, так и от направления и цели движения» [Можейко 2001] («движения и свет уничтожают материальность тел», согласно «Манифесту футуристической живописи» [Поэзия русского футуризма 1999: 527]): *Я оставил последнюю пулю себе… / Ты не плачь над серебряной пулей моей… / Это будет так просто. У самых ресниц / клюнет клювик* [Соснора 2001: 109]. Все три четверостишия завершаются синонимическими рядами (*мой металл, мой талант, мой – дите*), в первом, во втором и третьем катренах возникают негативные дефиниции: *мой не друг, мой не брат, мой не мать*, *мой ни страх, мой ни бред, мой ни жизнь*. Создается архаический мотив оборотничества как «взаимооборачиваемости» действительности. Для потустороннего мира «оборотность» – противоположность, начиная от временного ритма… кончая перевернутостью земных норм и установлений… Поворотами отмечается рубеж между мирами. Для перехода из одного состояния в другое нужно повернуться, перевернуться» [МНМ 1988: 2, 235]. В мифологической картине мира «оборотность» иногда осмысливается как противопоставление истинного ложному», у Сосноры отсутствует это противопоставление (добра-зла, жизни-смерти). Для субъекта состояние жизни-смерти – это экзистенциальный выбор не между этическими категориями, но между гранями творчества – между творением как растворением в тексте или существованием в бытовом пространстве «не-жизни».

Мортально-мифологический код реализуется на уровне метатекста через синонимическое сближение разрозненных понятий: *пуля, металл, талант, дите*. Металл оказывается синонимом творческого процесса (*мой талант*), отсекающего лишние элементы текста, существования, бытия. Пуля, орудие убийства, становится орудием творческого процесса, смерть выводится на креативный уровень, оказывается кульминационной точкой творческого акта. Мифологический код (*серебряная пуля*) создает семантику смертоносности пули для хтонического мира, но, с другой стороны, этот образ означает уничтожение тленного и утверждение нетленного, концепцию особой смерти поэта – бессмертия. Авторефлексия выражается через анализ поэтом своего творчества как мортального процесса (*Расстрелял, да не все*). Творчество трактуется как мучительный процесс переворачивания реальности, погружения в противоположное по отношению к эмпирическому про-

странству состояние (*И не будет вас мучить без всяких границ / мой ни страх, мой ни бред, мой – ни жизнь*).

На фоне распадения реальности формируется стремление поэтического субъекта к обретению, выстраиванию социально-родовой цепочки (*мой не друг, мой не брат, мой - не мать*). Но опровергаются связи, автор отказывается от преемственности. Попытка обретения себя в будущем (*мой дите*) не дает результата: *дите* – это тот, кто поглощает жизнь своего создателя. В последней строке каждой строфы Соснора создает парадигму склонения существительных: *мой – дите; мой – не мать; мой – ни жизнь*; деконтекстуализация слов разрывает устойчивые связи означающего и означаемого и акцентирует иронико-пародийный подтекст.

Во второй строфе возникает отсылка к стихотворению Пушкина «Вновь я посетил…» Стихотворение Пушкина пронизано осознанием онтологической взаимосвязи времен, эпох, поколений: *Здравствуй, племя младое, незнакомое* [Пушкин 1948: 3, 400]. У Сосноры смена поколений оборачивается болезненным обменом, утратой онтологии (*И чем дальше, тем, может быть, больше больней / это время на племя менять*). Сопоставление слов *время-племя* можно интерпретировать как ироническое, как элемент школьного орфографического фольклора (разносклоняемые существительные на *-мя*). Происходит деконтекстуализация слов, но и экзистенциального выбора поэтического субъекта: историческая хронология и род воспринимаются равнозначными «пустыми знаками».

В стихотворении «Мой милый» из цикла «Тридцать семь» смерть проявляется в акте убийства как инициации поэта. Стихотворение пронизано реминисценциями из текстов Блока, которые проявляются на нескольких уровнях: Блок (и остальные символисты) как поэт-«мифотворец»; дионисийско-аполлонический миф в творческом сознании Блока; Блок как глашатай «Прекрасной Дамы». Название «Мой милый» отсылает как к циклу «Стихов о Прекрасной Даме» (1902), в котором среди имен лирической героини («Величавая Вечная Жена», «Святая», «Несравненная Дама») фигурирует именование «Милая», так и к стихотворению Блока «Мой милый, будь смелым…» (1909) Это стихотворение построено в форме заклинания русалкой своего любимого. Соснора трансформирует образ русалки в образ нимфы Никиппы («слово «нимфа», согласно античным лексикографам, означает «источник» [МНМ 1988: 2, 219]). В античной мифологии образ Никиппы связан с ситуацией подмены: сын нимфы Никиппы и Сфенела Эврисфей, царь Тиринфа и Микен, должен был появиться на свет в одно время с Гераклом. Когда Алкмена должна была родить Геракла, Зевс дал клятву, что первый герой,

родившийся в этот день, станет владыкой над потомками Персея и будет править всеми земными народами. Гера ускорила роды Никиппы, и первым на свет появился Еврисфей. Геракл совершил двенадцать подвигов, находясь на службе у Эврисфея, впоследствии потомки Геракла, «вернули царство, по праву принадлежавшее их предку». Мифологический сюжет развивается у Сосноры как «дерзкое соперничестве Марсия и Аполлона», кончившееся тем, что «Аполлон, играя на кифаре не только победил Марсия, музыка которого отличалась чисто фригийским экстатически-исступленным характером (флейта с бубнами, трещотками и пр. сопутствует оргиям Кибелы и Диониса), но и ободрал с несчастного кожу» [Там же: 1, 120]. В стихотворении Сосноры античный миф изложен в символистском коде, актуализируя мотивы противостояния аполлонического и дионисийского в творчестве, проблему творчества и псевдо-творчества, искусства как спора и гибели.

Пародийный контекст выстраивается по отношению к главному «мифотворцу» модернизма – Блоку, представленному в стихотворении в образе Аполлона, *жениха, мифотворца, лилипута в голубом, драматурга гражданской темы* и *кифареда*. О мифотворчестве символистов писал О. Ханзен-Лёве: «Художник выступает в маске и костюмах представителей религии или даже творца мира или, вернее, демиурга антимира, который аннигилирует данный мир <…> Художник эстетизма фигурирует как auctor mundi, как автор искусственного мира фантазии <…> Художник – не спаситель, не мессия, не сын божий, но сам бог без мира или, вернее, бог собственного мира, состоящего только из «я» художника. Он самотворец» [Ханзен-Лёве 1993: 30]. В образе Аполлона Соснора иронизирует над символистской идеей андрогинности (ср. с высказыванием И. Анненского: «он не только настоящий, природный символист, но он и сам – символ. Напечатанные на карт-постелях черты являют нам изящного Андрогина» [Анненский 1979: 321]), педалируется «недочеловечность» (*лилипут*), бесполость (*Мужество – было. Гражданское. Два подбородка*), гипертрофированная, но бесплодная эротичность в отношении жениха и невесты (*В номере ныл и лизал Никиппе чулки; влюблен. Но нелюбим*), подмена страсти к женщине страстью к творчеству (*В жизни свое не замучил ни женщины. Был драматургом*), что указывает на жизнетворческую концепцию Блока, его «мистико-эротическую» поэтику [Минц 1999: 323].

Сюжет выражает иронию над символистским мифотворчеством, когда «весь мир становится художественным произведением, вся природа превращается в артефакт (и тем самым убивается), вся жизнь превращается в эстетическое «жизнетворчество»… все ценности опустошены,

или вернее, заменены пустой ценностью, исключающей все остальные нормы и смыслы» [Ханзен-Лёве 1993: 31]. Соснора отрицает иллюзорное существование, подмену художника «мифотворцем», творчества – «мистической теургией», аполлоническо-дионисcийским культом.

Демифологизация символистско-блоковского текста происходит на нескольких уровнях. Любовная коллизия в тексте профанирует соловьевский миф, историю того, как Душа Мира ниспадает в мир «тварной множественности», одновременно утрачивая свою власть над ним, становясь пленницей хаоса. В поэзии Блока Мировая Душа воплотилась в образе Прекрасной Дамы, о которой А. Белый высказался как о «самой ядовитой гусенице», «впоследствии разложившейся на проститутку и мнимую величину, нечто вроде «–1», а «призыв к жизни (той или этой – вообще новой жизни) оказался призывом к смерти» [Белый 1908 http]. В тексте Сосноры мифологический образ Мировой Души появляется, скорее, в виде «проститутки», чем в облике Прекрасной Дамы: *Да, а Никиппа? Невеста она – Аполлона. / В общем, она тут ни при чем – так, отдавалась; Нимфа Никиппа была из семьи не семитов. Папа – писатель. / Нет, не на службе. Не алкоголичка. Не блядовала. / И вообще ни х…я не хотела. Сказано выше – она отдавалась.* [Соснора 2001: 100]. Профанация образа Прекрасной Дамы накладывает отпечаток комичности на образ ее жениха-Аполлона, на всю соловьевско-символистскую эстетизацию возвышенного. Любовная коллизия иронически воспроизводит миф об «отпадении» лирической героини от мира горнего (божественного жениха, который, в этимологии Сосноры, *тот, кто ждет очереди к своей невесте*), ее «ниспадении» в мир хаоса (*Марсий – любил, а она хорошо мифологию знала*) и «окончательном соединении» с богом. По Сосноре, соединение скорее насильственное, чем окончательное, инициатором которого оказалось «Государство». На фоне любовной коллизии оформляется конфликт аполлонического и дионисийского начал как творчества. Изначально в античной мифологии божества-антагонисты Аполлон и Дионис воплощались в едином образе Аполлона [МНМ 1987: 1; 95], но впоследствии стали противопоставляться. У Сосноры Аполлон, представитель официального, конъюнктурного творчества, певец «гражданской темы», а *Большой Гражданин Государства*, противопоставляется *настоящему сатиру* Марсию, «музыка которого отличалась чисто фригийским экстатически-исступленным характером» [МНМ 1988: 2; 120]. Характеристики Марсия переводят его образ в контекст оргиастического, свободного творчества как бунта против официального псевдоискусства. Образ Марсия соответствует его мировосприятию о творчестве: *Есть небольшая деталь… так, не*

деталь, а штришок:/ голый ходил. Даже не в чем мать родила, куда бы ни шло, а – голее. Образ *голее голого* противопоставлен одежде – вещи, принадлежащей, наносному, «окаменелому» культурному.

Соревнование Марсия и Аполлона в контексте любовной коллизии пародирует дуэль, вводит мотив фатума, предрешенного исхода: *ибо:/ бог Аполлон был Большой Человек Государства», соревнование «приобретало уже государственное значенье…/ Сказали: мы не позволим. Нужно хранить Граждан – и т.д. / Перевоспитывать сволочь…/ Мирное соревнованье систем: / кто проиграет, с того сдирается шкура. / Вы на кифаре, этот на флейте. / Он проиграет. Он-то один, за вами – гражданская тема* [Там же: 102]. Творческое соревнование – это столкновение, «соревнованье систем» (официального / неофициального искусства) не только содержания (темы), но и формы: *Вот Аполлон заиграл о ликующей всюду любви. Ликовали. / Марсий завыл на фиговой флейте какое-то хамство. / Е. твою мать, как матерился!* Противостоят толпа и поэт: Марсий «один» – Аполлон Мусагет призывает запевать хор Муз: *Песню весенней любви теперь отпевайте вы, майские Музы*. Значение глагола *отпевайте* включает похоронную семантику, относящуюся к любви и к жизни Марсия. Акт творчества перерастает в акт жертвоприношения Марсия, уничтожения его: *Шкурку вы сами снимете или позволите нам?* Ритуал убийства со сдиранием кожи соответствует античному мифу о споре Аполлона и Марсия, в стихотворении он вписывается в концепцию искусства как акта самоидентификации, самообнажения (*голее голого*), поиска поэтом поэтического «я».

Ритуал сдирания кожи сопровождается смехом Марсия: *Скальпель и морфий! / Морфий не нужен? Смеетесь?; Расхохотался – Марсий; Так и уехал – Марсий, но хохотал – как хотел*. Мотив смеха переводит ритуал убийства в акт самоубийства свободного выбора: «Смех и суицид в греческом мировоззрении оказываются двумя сторонами *одного и того же* отношения к жизни». «Смеясь, человек разделывается со страхом, а, убивая себя, разделывается с надеждой» [Аванесов 2003: 197]. Смех в момент самоубийства означает рефлексию человека в момент его самообожествления. «Умирающий от смеха человек уподобляется богам; ведь боги, обладающие свободой и от страха, и от надежды, не могут убить себя и потому замещают самоубийство «гомерическим» смехом… Ирония Сократа, который для стоиков был эталоном отношения к жизни, – отголосок смеха богов; его самоубийственный поступок» становится «героическим самоубийством» [Там же: 213].

Смерть Марсия становится не прекращением существования, но выбором героя в ситуации невозможности существования в псевдо-

мире. Смерть ритуальна, подобна инициации, преодолению препятствия для существования в другом качестве. Наиболее распространенные мифологические мотивы смерти: «спор, наказание», со смертью связан образ змеи – «отрицательная аналогия со змеей основана на том, что змеи ежегодно линяют, сбрасывая кожу и как бы омолаживаются… люди когда-то тоже умели сбрасывать кожу и омолаживаться, но утратили это умение и умирают» [МНМ 1988: 2, 457].

В мотиве обнажения у Сосноры можно выявить элементы карнавализации. Обнажение внутренностей, сдирание кожи соответствует амбивалентной природе карнавальных образов, обусловленной их «двуединой» природой, переворачивание вещей, «надевание одежды наизнанку (или навыворот)», «карнавальная же жизнь – это… жизнь наизнанку», «мир наоборот» [Бахтин 2002: 138]. В карнавальной обрядовой системе выворачивание одежды являлось ритуальным выражением смены цикла «жизни-смерти», «карнавальные символы» включали перспективу отрицания смерти. Для Сосноры выворачивание «жизни наизнанку», одновременно и бунт, и обретение себя через самообнажение, деформацию собственного физического тела на лирическом уровне.

Ритуальное убийство Марсия завершается его победой над псевдокультурой, ее псевдо-ритуалами и псевдо-текстами: *Расхохотался – Марсий. Напился. Всюду совал свою мерзкую морду. / Так и уехал без шкуры, но хохотал – как хотел!/ В общем, сей тип, к сожаленью, так и остался в своем амплуа*. Убийство оказывается бутафорским снятием масок, оно изначально обречено на провал, так как, по Сосноре, никакими физическими действиями, насилием невозможно деформировать человеческое «я» (*так и остался в своем амплуа*). В данном случае поэтическое «я» лирического героя – его слово. На призыв «Государства» следовать правилам Марсий не реагирует (*Новый совсем человек! Запевайте о новом! Шагайте шагами!../ Не зашагал. Осмотрелся*). Для него и убийство стало инициацией, актом саморефлексии, моментом творчества, в результате которого он «остался в своем амплуа».

Мотив инициирования через смерть раскрывается в пятой части стихотворения – в сюжете о зайцах и «Орлах Неба». Аллегорический прием, использованный Соснорой, с одной стороны, выводит текст на иронический уровень, но, с другой, в ином ракурсе раскрывает проблему творчества и насилия, убийства. В момент убийства зайца убитым оказывается орел: *где же орел? где он? ау – нету орла* [Соснора 2001: 103]. Ноги зайца, обратившие орла в «пернатое месиво мясо», вступают в бой неосознанно, когда разум и чувства отказывают. Ноги в этой ситуации можно интерпретировать как воплощение творческого ин-

стинкта: *Это они, обморок свой защищая, / судорогами живота приведенные в действо, / в лютой истерике смерти взвились и бились / и разорвали орла. А ты и не знал!* [Там же: 104]. Творчество, по Сосноре, находится в состоянии перманентного конфликта с реальностью, с псевдо-творчеством и в критической ситуации необходимости выбора единственный выбор – это смерть: смерть как убийство, деформация и смерть как самоубийство, выбор.

Первая и шестая части обрамляют стихотворение, создавая кольцевую композицию. В первой части Соснора оформляет оригинальный хронотоп, задавая новые критерии летоисчисления: «Было! – в тридцать седьмой год от рожденья меня», этот же год – «Рафаэля, Байрона, Моцарта, Пушкина, – кто там еще?», – год поэтических смертей (все они умерли в 37 лет) как точка отсчета [Там же: 98]. Смерть поэта, по Сосноре, необходимое и неизбежное явление, но и точка отсчета энтропии: *земля и без букв – будет! благо, что есть букварь… от пива песни поем…* [Там же]. Смерть художника – неизбежный результат столкновения реальности и творчества: *Может Мадонна тело тебе отдавала свое, Художник, / только затем, чтоб ты умер на теле?* [Там же: 104]. Происходит переплетение тела текста в акте их взаимного сопротивления, деформации. Интенция реальности – уничтожение творчества как диссонирующего по отношению к ней начала. В этой ситуации единственный возможный выбор поэта – смерть.

Пограничная ситуация авангарда в культурном пространстве предопределяет его стремление выхода за рамки эстетического. Авангард – это направленность на деформацию, действенная семиотика искусства, разложение его на элементы, фрагменты красок, звуков. Динамизм авангарда как непрерывно растущего начала отражается в направленности вперед, к будущему, опровержению любых статичных конструкций (традиции, цивилизации, культуры) как омертвелых форм. Опережая традицию, Авангард опережает самого себя, находясь в состоянии постоянного саморазрушения. Но если для классического авангарда прагматический, антиэстетический уровень был единственной возможностью существования, то неоавангард II половины XX века оказывается в пост-оттепельной, пост-утопической ситуации неодновекторной направленности вперед. Пограничная ситуация, прагматизм и манифестация раннего авангарда обернулась в неоавангарде экзистенциальным состоянием саморефлексии, попыткой обретения собственного поэтического «я» в бытии-в-мире. Авангардное отрицание не только эстетического, но и этического, и тенденция к преодолению временных рамок нашли воплощение в неоавангардной деон-

тологии. Должное для авангардистского сознания заключается в постоянном отрицании и поиске собственного поэтического «я», в деформации и деконструкции творческого процесса, культуры и реальности, в направленности на обретение свободы в пространстве постоянного разрушения любых статичных категорий, в сосуществовании «я» и бытия как процесса. Неоавангардная деонтология – это процесс бытия к смерти, «умирания» как единственной возможности творения, диалога с культурой, обретения поэтического «я» через их отрицание.

2.5. Дейктические координаты реализации дискурса драмы в поэзии В. Сосноры

Учитывая диалогичную природу драмы, можно выделить следующие уровни драматургического диалога: диалог творчески создаваемой модели истории мира и человека, диалогичность мифа и ритуала, авторская речь, адресованная читателю/зрителю на синхронном уровне или культурной традиции – на диахроническом, и драматический диалог персонажей, имеющий видовое отличие от диалогов других литературных родов.

В авангардной эстетике реальность подвергается деформации, разрушаются классические нормы и конвенции, но эстетические ценности авангарда выстраиваются в области, близкой драматическому искусству. Драма как род литературы стоит у колыбели зарождения человечества – «это действо жизни, но не по неисповедимости текущее, а овладыченное людьми» [Гачев 1968: 203]. Авангардистское стремление к диалогу как к коммуникативному шоку, деавтоматизирующему восприятие адресата, стимулирующему активную ответную реакцию, близко природе театра как «литургии, разыгрываемой человечеством» [Там же: 206] и ориентированной на диалог с мирозданием.

В драме слово «преодолевает свой условно-знаковый, конвенциональный характер и становится иконическим знаком произнесенного героем слова», «высказывание» в драме становится не просто коммуникативной единицей, но динамичным, активно и агрессивно воздействующим речевым актом» [Хализев 1986: 42–43]. Такая работа со словом лежит в основе экспериментальных поисков авангарда, где способом изображения становится процесс деформации, а основным приемом – остранение. Синтетическая природа драмы основана на ее принадлежности одновременно театру и литературе. Используя художественный опыт смежных родов литературы, эпоса и лирики, драма пополняет свой

и их арсенал. Это близко поискам авангарда в области синтеза искусств, выхода за пределы родо-жанровых и семиотических границ, что сближает его с драмой и оказывает обратное влияние как на «новую драму»[1], для которой характерно сближение литературных и сценических элементов» [Зингерман 1979: 24], так и на развитие гибридных жанров драмы XX в., включающих хэппенинг, перформанс, инсталляцию и т.д.

Поскольку драма как род литературы принадлежит одновременно театру и литературе, нас будет интересовать литературный аспект, однако поэтика драмы невозможна без элементов театральности. Здесь возникает еще одно схождение драмы как литературной формы и литературных форм авангардного искусства: «театральность» как декламационная, пластическая и смысловая гиперболизация «драматизма» художественной реальности. В отличие от эпического конфликта, который «изображает действие в тождестве свободы и необходимости без противоположности бесконечного и конечного, без борьбы и именно поэтому без судьбы» [Шеллинг 1966: 352], или от лирического конфликта, вызванного состоянием, мироощущением субъекта (Ф. Шеллинг называет лирику «субъективным родом искусства» [Там же: 345]), более близок авангардному искусству драматический конфликт человека и мира (героя и хора) [Гачев 1968: 25–27], где трансформирующаяся реальность сопротивляется человеку, выражающему самого себя в создании новой реальности. Исследователи выделяют два типа конфликтов: «конфликты-казусы – противоречия локальные и преходящие, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей» и «конфликты субстанциальные, то есть отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории» [Хализев 1986: 134]. В новой драме конфликт раскрывается не в столкновении героев, а во встрече героев «лицом к лицу с враждебной реальностью» [Зингерман 1979: 16].

Активность драмы на уровне сюжета проявляется в актуализации максимально насыщенного, стремительно протекающего, игрового, праздничного времени. Обращение к такого рода временным моментам характерно и для авангардного искусства, который постулирует интенцию на движение как таковое, на динамический процесс [Берг-

[1] Новая драма – течение в драматургии, возникшее в конце XIX – начале XX в. в творчестве Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, А. Чехова и др., для которого характерно обновление канонов драматургии, формирование нового типа конфликта и новых художественных средств выражения.

сон 1999: 47–48], где пластическая, динамическая форма господствует над словесной (для Вс. Мейерхольда идеальную пьесу можно сыграть как пантомиму [Зингерман 2001: 8]).

Учитывая интерес В. Сосноры к драме, выражающийся в форме различных типов интертекстуальных и метатекстуальных отношений, интересно обратиться к анализу вхождения дискурса драмы в его тексты и особенностей взаимодействия его с поэтическим дискурсом. Обращение Сосноры к драме неразрывно связано, прежде всего, с рефлексией античного, шекспировского, мольеровского и пушкинского текстов. Включение и переосмысление драматургического кода, соотносящегося с предшествующей культурной традицией и восходящей к античным истокам, может быть соотнесено с особым восприятием Соснорой истории как истории языка. Характеризуя специфику его поэтического языка, Л.В. Зубова отмечает, что многие «странности» могут «объясняться историей слова, историей грамматических отношений в русском языке, многочисленными культурными ассоциациями слов» [Зубова 2010: 82]. Более того, «по стихам этого поэта можно изучать историю языка в его разнообразных проявлениях и заглядывать в возможное будущее состояние языка» [Там же].

Обращаясь к особенностям субъектной организации и адресации текстов Сосноры, включающих драматургические элементы, важно отметить, что это взаимодействие дискурсов позволяет выразить новые способы авторской саморефлексии. Это и исторически заложенное в драме соединение двух типов авторства – интерпретации и сочинительства: «Трагик интерпретирует миф, а комедиограф сочиняет сюжет» [Ищук-Фадеева 2008: 65]; и альтернативные по отношению к лирике, дополнительные способы самовыражения: от классических пролога, хора и резонера до концептуализации паратекста, экспрессивного функционирования ремарок и графического оформления пьес в драме конца XIX–XX вв.

Уже в названии текста «Риторическая поэма» маркирована метатекстовая рефлексия автора, связанная с проблемой родо-жанровой дифференциации в литературе второй половины XX в., что концептуализируется в тексте посредством обозначения коммуникативных ролей протагониста и хора, автора и адресата, и близких к ним референциальных проблем противопоставления текста и реальности, творческого процесса и невозможности создания новых текстов:

<…> И не пишу (я не пишу!)
давным-давно. И это не творенье –
риторика, фантазии фантома, –

ЛИШЬ ТО ЧТО Я ХОТЕЛ ПОКА СКАЗАТЬ
ВПАДАЯ В ЖАНР ПОСЛЕДНЕГО СКАЗАНЬЯ [Соснора 2006: 506].

Определяя особую функцию риторического текста как «структурное единство двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных кодов», Ю.М. Лотман описывает достижение «многослойности языковой структуры» в классическом искусстве: «Для того, чтобы отождествиться с тем или иным значимым в системе данной культуры характером и благодаря этому сделаться достойным кисти художника, реальный человек должен быть уподоблен определенному известному герою сцены» [Лотман 1998: 611].

В тексте Сосноры объектом изображения является не реальность, а само слово, утратившее свое значение и поглощенное инерцией языка. В «Риторической поэме» происходит взаимодействие различных дискурсов, среди которых можно выделить драматургический, агитационный (передаваемый с помощью шаблонных фраз-лозунгов, маркированных прописными буквами) и поэтический как базовый, «естественный».

Поиск экзистенциального диалога, реализуемый в текстах, включающих элементы драмы, через разработку различных форм адресации, маркируется уже в заглавии, поскольку риторика как наука об ораторском искусстве, противопоставленная Аристотелем поэтике, акцентирует внимание на самом процессе создания речи, а также на эффекте воздействия слова на адресата. Многочисленные обращения к «творцу» текста оформлены как риторические вопросы и восклицания: *О Ты, Всевышний Режиссер Вселенной! / Отдай на наши розовые роли*; *Зачем, Строитель, ты мой дом построил?* Череда риторических вопросов, задаваемых актером гипотетическому *Deus ex machina*, ориентирована на обладание им как неким внешним всеведущим «Режиссером» профетического знания о будущем:

Какой младенец, там, у двух, родится?
Какие скрестят аббревиатуры?
Какую сверхгалактику он станет
осваивать? Зачем? Чтобы забыть
про Землю, про свою слезинку крови? [Там же: 504]

Адресация к читателю осуществляется посредством императивных форм: *Что люди! Больно бьется сердце камня. / Но нет ему больниц. И нет спасенья <...> Лизни – как вкусно и смертельно: / кап-кап!*

«Синхронная» адресация дополняется различными формами диалога, восходящими к античной традиции и включающими выступления хора, представленного в тексте как *хор и хоровод старух*. Сближение в контексте слов *хор* и *хоровод* приводит к восстановлению их этимологического единства, поскольку оба слова происходят от др.-греч. *χορός* ‘групповой танец’. При этом указание гендерно-возрастной категории *хора и хоровода старух* отсылает к комической традиции (например, полухор старух в «Лисистрате» Аристофана), в отличие от трагического хора стариков (например, хор аргосских старцев в «Агамемноне» Эсхила). Традиционно хор как действующее лицо наделялся особой драматической функцией и служил для создания того или иного эффекта воздействия на зрительскую аудиторию. Среди таких эффектов исследователи выделяют «медитацию», философскую рефлексию на вечные темы, что позволяет глубже раскрыть истинный смысл происходящих событий [Romilly 1961: 30–31].

Описание образа старух отсылает одновременно к профанному и к мифологическому референтам – это и сплетничающие на лавочках вездесущие старухи (*Как сироты на тех кремлевских тронах, / как адмиралы океана-ада, / как сфинксы в сарафанах у скалы, / у инициативных клумб цветов, – / сидят старухи*), и три мойры, или парки, прядущие нити человеческих судеб (*Одной семь тысяч лет, другой семьсот / мильонов. Самой белой – биллион*). Размышления, которым предается *хор и хоровод старух* у Сосноры, представляют собой пародирование древнегреческого френоса, т.е. оплакивания усопшего в формате письма в высшую инстанцию. При этом в роли усопшего выступают *идеи идеалов* как символ современного языка, этимологические связи слов в котором утрачены и подменены тавтологичными наслоениями и умножением формально-семантических несовершенств (*идеал* лат. idealis ‘идейный, идеальный’ происходит от сущ. idea ‘прообраз, идея’):

старухи пишут в институт инстанций:

что есть у нас идеи идеалов
но развит лишь разврат Псы жрут как люди
а люди – псами псы Не труд во имя
и не моральный кодекс а бардак
Детишки вместо школы там и тут
в свинарниках и свиньями растут
И вообще к несчастью нет жидов
по попустительству их отпустили

и (извините!) все о Коммунизме
кто как и где попало говорят
не тот народ и вовсе нет любви
тем более что требуются тюрьмы [Соснора 2006: 500–501]

Окказиональная пунктуация в жалобах старух, выраженная отсутствием знаков препинания при сохранении заглавных букв, создает эффект бесконечно повторяющихся периодов, содержание которых девальвируется, поскольку субъекты здесь могут быть легко взаимозаменяемы, чему способствует повтор грамматических конструкций (*Псы жрут как люди; Детишки вместо школы там и тут / в свинарниках и свиньями растут*), что приводит к акцентированию самого процесса оплакивания и стиранию границ между словами и соответствующими им референтами.

Такой эффект близок к понятию «семантического парадокса», введенного П. Серио при анализе языковых особенностей советского политического дискурса, среди которых он выделяет номинализацию и сочинение. Сочинение реализуется через соединения понятий посредством союза *и* (классический пример: *народ и партия*). Другой способ – союз *и* элиминируется, а «логические отношения между соединенными понятиями вообще приобретают форму, не поддающуюся интерпретации»: например, *партия, весь советский народ; комсомольцы, вся советская молодежь*» (цит. по: [Степанов 1995: 40]. В результате такой процедуры возникает «семантический парадокс»: огромное количество понятий оказываются синонимичны друг другу, что приводит к восприятию объектов действительности, которые они называют как тождественные. Иллюстрируя парадокс, П. Серио приводит список сочиненных понятий: *партия = народ = ЦК = правительство = государство = коммунисты = советские люди = рабочий класс = все народы Советского Союза = каждый советский человек = революция = наш съезд = рабочие = колхозники = беспартийные = <…> все человечество = трудящиеся всех стран = весь социалистический лагерь = социализм = массы = миллионы* [Там же].

Череда риторических вопросов, построенных как сочетание собственно-вопросительных предложений (*Зачем заклали вы больного Бога*) и риторических вопросов (*затем, чтоб объявить тельца-атлета?*), может быть понята и как обращение гипокрита к хору, и как окказионально оформленный диалог между гипокритом к хором:

Зачем заклали вы больного Бога,
затем, чтоб объявить тельца-атлета?

За что вы задушили Душу живу,
миряне мер, отцы своих отечеств,
за то, чтоб насыщать свое мясное
вовек анатомическое сердце?

За что вы погубили домы Духа,
за обещанья нищим храмов хлеба? [Соснора 2006: 502]

Звучащий вслед за собственно-вопросом вариант ответа в вопросительной форме представляет собой в том числе апелляцию к мнению собеседника-читателя. При этом необходимо отметить и профанацию самой формы пафосного вопрошания на философские темы и звучащего в репликах хора осуждения, имплицитно выраженного в форме объяснения.

Выстраивая характерный для драмы сценический хронотоп, Соснора с помощью дейктических элементов маркирует настоящее время (*сейчас условно утро; теперь такси*) и театральное, близкое экзистенциальному «здесь-и-сейчас». Настоящее время пересекается с дискретным пространством-«сценой»: *Мой дом Весь в занавесках театральных!* <…> *О мусоропроводы, вы – органы!* В центре сценического (жизненного) пространства оказывается субъект, существующий в слове и противопоставленный реальности самим способом существования.

Изображение «дома-театра», сравнения, создающие удвоение реальности и накладывающие художественную реальность на эмпирическую (*такси, как плитки шоколада; У дворников, как у международных / убийц – хитросплетения лозы, – / настраивают мусорные лиры; продавщицы / качаются, как веточки сирени; бюстгальтеры, как латы),* организуют условную реальность драмы, ориентированную на сценическую проекцию: *Настанет ночь! Сейчас условно утро; Настанет ночь!.. Нейлоновые луны / восходят. Режиссер, над нами луны!; Кто поскользнется на собачьем кале, / Потом – умрет немножечко*. Такая пространственно-временная структура соответствует театральности современного сознания[1] и восприятию общества как участников спектакля. Наряду с условным настоящим временем драмы в тексте можно выделить мортальный код, восходящий к генетической ритуально-обрядовой основе драмы: эсхатологическое утверждение, с которого начинается текст

[1] «Всякая сильная дискурсивная система есть представление (в театральном смысле – show), демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул: своего рода мимодрама…» [Барт 1994: 538].

(*настанет ночь!*), хронотоп хрестоматийного убиения (*Дома – варфоломеевские вафли*), мотивы смерти и разрушения (дворники как *международные убийцы*, *девочка-террористка: Она таилась сзади всей толпы, / по темени тихонько убивая / всех наших дядь и теть, и мам, и пап. / Еще на этой журавлиной шейке / веревочка от виселиц болталась; Деревья обрастают волосами, / кровавый сок по их телам растаял, / по их кишкам, а с лиц – слезинки крови / кап-кап… Лизни – как вкусно и смертельно: /кап-кап!*).

Наложение драматургического и агитационного дискурсов позволяет актуализировать двойную проблему современности: переход реальности в текст, а текста – в симулякр. При переводе реальности в вербальную знаковую систему вскрывается парадокс: постмодернистская чувствительность, замещающая «метафизическое» европейское мышление дискурсом телесности, оборачивается утратой тела и стагнацией слова:

Что нужно нам – что ищем – что имеем?
Нам нужно тело. Ищем только тело…
И в этой атмосфере атеизма
(вот парадокс) не знаем вкуса тела,
а лишь его химический состав.

Тело становится центром современного понятийного комплекса в ситуации утраты Слова. Метафора тела, разлагающегося на *химический состав*, подобна концепции «тела без органов» или «пустого тела», противопоставленного организму. Концепция «тела без органов» Ж. Делёза отсылает к пониманию тела А. Арто: «Нет рта, нет языка, нет зубов, нет гортани, нет пищевода, нет желудка, нет живота, нет ануса – я должен восстановить того человека, каковым я являюсь». (Тело без органов состоит только из кости и крови)» [Делёз 1998: 538]. Об особом «напряжении» между языковым (текстовым) и телесным составом письма Сосноры, который «переплавляет свою жизнь в Corpus», пишет Е.В. Суслова, сравнивая такую позицию с концепцией Ж.-Л. Нанси: «Я противопоставляю себе свое тело, чуждую, странную вещь, нечто внешнее моему высказыванию («ego») в самом этом высказывании» [Суслова 2013б http].

«Тело без органов», или децентрированный текст, не предполагает правильной интерпретации. Метафора тела, переходящего в *химический состав*, организует череду метаморфоз реальности в текст. Эта тотальная тенденция, охватывающая все грани организации человеческого бытия: социальную (человечество – *только даты / рождений и смертей*), историческую (*державы двадцати веков! Теперь / лишь аббре-*

виатуры) и метафизическую (*За что вы задушили Душу живу; За что вы погубили домы Духа*).

Анатомическое разложение тела раскрывает его пустотность и соответствует разъятию его на микроэлементы – отдельные слова, буквы, маркеры интонации – которые, подменяя текст, раскрывают симуляцию как текста, так и реальности. С помощью прописных букв, маркирующих агитационный дискурс, выражается установка на контраст гипертрофированной формы и отсутствующего содержания. Базируясь на законе упрощения, агитационный дискурс заимствует и «переводит» апробированные достижения «высокого» искусства на язык масс:

глаголом жжет сердца версальский лозунг:
ВИТАМИНЫ СОДЕРЖАТСЯ НЕ ТОЛЬКО В ТАБЛЕТКАХ,
НО И В САМОЙ РАЗНООБРАЗНОЙ ПИЩЕ.

Отсылка к пушкинскому «Пророку» – это и попытка диалога Сосноры с классической культурной парадигмой, и профанация логоцентристской картины мира. Мотив «версальского лозунга» акцентирует вариативность, отсутствие объективной интерпретации истории или возможности диалога с классическим текстом1. Этот «рецепт здорового образа жизни» лейтмотивом проходит сквозь текст: *не знаем вкуса тела, / а лишь его химический состав. ВИТАМИНЫ СОДЕРЖАТСЯ НЕ ТОЛЬКО В ТАБЛЕТКАХ, / НО И В САМОЙ РАЗНООБРАЗНОЙ ПИЩЕ*. Выделенные надписи также содержат информацию псевдо-философского, обывательского характера (*ЧТО Ж ВЕДЬ И ЖИЗНЬ НЕ ПРАЗДНИК А БОРЬБА*[2]), оказываются набором оксюморонных и абсурдистских высказываний *(У МЕНЯ БОЛИТ БОТИНОК / МЫ КУПАЕМСЯ В КАКАО / ЕШЬТЕ СЛАДКИЕ ЛИМОНЫ / САМЫЙ ЛУЧШИЙ ПОМИДОР / ЭТО КЛЮКВА!*), воплощают современное ироническое восприятие мифов и их научных интерпретаций (*А наша современность – варианты / смешения любых крестов и звезд... / ТАК ПОМЕСЬ ЧЕЛОВЕКА И КОБЫЛЫ / ДАВАЛА ДРЕВНИМ ЭЛЛИНАМ КЕНТАВРА / ОХ ЛИРИКА! ВСЕ ДО СМЕШНОГО ПРОСТО*).

Наложение драматургического и агитационного дискурсов организуют текст подобно драматическому агону – как противопоставление

[1] «Версальский мирный договор» 1919 года между США, Европой и Германией известен как «лозунг» неизбежности Второй мировой войны.

[2] Прослеживается аллюзия на хрестоматийное высказывание В.Г. Белинского: «Борьба есть условие жизни...», А. Блока: «И вечный бой! Покой нам только снится...» и пр.

двух героев – культуртрегера и трикстера, героя и антигероя. Такая структура предполагает рефлексию творческого процесса (создание «Риторической поэмы») и обнаруживает трагическую невозможность диалога как внешнего (глухота зрителей-*консервов* и немота творцов *инстинктивных истин*), так и внутреннего – авторская творческая интенция рефлексируется как *срифмованные буквицы-значки*, *освенцим буквиц*, а сам творческий акт аннулируется, признается неосуществленным: *И не пишу (я не пишу!) давным-давно*. Отрицание собственного творческого процесса соответствует авангардистскому бунту против любого диктата (в том числе – языкового), а утверждение свободы сталкивается с невозможностью создания текста в постмодернистском пространстве.

Учитывая ориентацию на воздействие риторического искусства на реальность, можно сделать вывод о том, что наложение различных дискурсов обнажает коммуникативную и автокоммуникативную несостоятельность поэтического текста на современном этапе: *И это не творенье – / риторика, фантазии фантома, – / ЛИШЬ ТО ЧТО Я ХОТЕЛ ПОКА СКАЗАТЬ / ВПАДАЯ В ЖАНР ПОСЛЕДНЕГО СКАЗАНЬЯ*. Попытка высказывания маркирует исчезновение ритуальности в драматической форме, поиск синкретического слова сталкивается с невозможностью слияния различных кодов и дискурсов, в которых равно обнаруживается дискретность, «фантомность», пустотность *последнего* слова.

Монолог поэтического субъекта, звучащий на грани драмы и риторики, отсылает к монологу Христа в Гефсиманском саду (образы креста и звезды, Голгофы). Прагматическая функция риторики (воздействие на адресата во внеэстетических целях) выражает драматический конфликт поэтического субъекта и бытия: выпадение поэта из языковой стихии как из *освенцима буквиц* и не-вхождение его в бессловесное бытие.

В стихотворении «Живое зеркало», включающем элементы дискурса драмы, важны аллюзии на «Каменного гостя» из «Маленьких трагедий» А.С. Пушкина, возникающие на композиционном уровне (четырехчастный текст Сосноры соответствует четырем сценам трагедии Пушкина), на субъектно-объектном уровне (образы Донны Анна, Командора; поэтический субъект в ролевом образе Дона Гуана) и на уровне пространственно-временной организации (кульминация событий в вечернее время; обрыв в недискретную бесконечность из пространства комнаты-склепа). Название текста Сосноры, подобно пушкинскому, отличается как от мольеровского «Дона Жуана, или Каменного гостя», так и от моцартовского «Дона Жуана». «Живое зеркало», как и «Каменный гость», «отсылает изначально к общеизвестному финалу, усиливая энигматичность концовки» [Тюпа 2006: 183].

Античный текст вводится уже посредством квантификаторов, обозначающих точное количество предметов в комнате: *Канделябр – / **семь** свечей, как семь балеринок в огненно-красных платочках; В комнате у меня, в сумраке – **семь** львов. / Львы не дрессированы, / у львов библейские очи и расстояние между клыками, как / между Сциллой и Харибдой*. Такая «инвентаризация» предметов может отсылать к мотиву «седмицы» из драмы Эсхила «Семеро против Фив», где постоянно повторяется числительное *семь* или сложные слова с соответствующим корнем: *ἑπτά, ἕβδομος, ἑπτάπυλον, ἑπτατειχής, ἑβδομαγέης* [Забудская 2001: 11]. Сакральная семантика числа *семь*, восходящая в данном случае к библейской легенде о семи городских вратах Иерусалима – если они открыты, то город открыт для добра, – профанируется в тексте Сосноры.

В тексте возникает взаимная проекция мира, города, комнаты, драматической миниатюры и текста, тела, поэтического «я» субъекта, которые вписываются в общую референциальную траекторию движения от объекта к имени и субъекту, стремящемуся преодолеть асимметричный дуализм языкового знака:

В комнате у меня канделябр <…>
В комнате у меня, в сумраке – семь львов <…>
В комнате у меня и готические и современные шпаги <…>
В комнате у меня – где донна Анна? – статуя Командора <…>
Если комната – миниатюра мира,
не пожелал бы кому-нибудь моих миниатюр.

В комнате у меня – зеркало [Соснора 2006: 424].

Миниатюра здесь выступает в значении драматического произведения малой формы, что отсылает к шекспировской трактовке мироздания, ставшей особенно актуальной в XX в., но в современном, не идеализированном, редуцированном ее понимании.

Структура поэтического субъекта Сосноры строится посредством постоянной смены дейктического центра, включая автоадресацию, которая может интерпретироваться и как обращение к читателю (*товарищ, дружок*):

С добрым утром, товарищ!
Спасибо тебе за спасенье!
Все случилось, как все гениальное, просто.
Скоро зеркало все переварит:

балеринок и львов, и чудовищ твоих, и рассвет,
и займется опять естественным отраженьем предметов.
Улетучится каждый кошмар.
Ты войдешь с электрической бритвой,
ты и в зеркале твой повседневный двойник.
И вы станете умно и с умными глазами
фрезеровать волосинки –
детальки своих повседневных и одинаковых лиц.

С добрым утром!
Еще полусолнышко и полунебо,
но со временем будет Солнце и Небо,
только выстоять нужно, дружок!
Я стоял на коленях и плакал,
пилигрим в полутемной пустыне
дома Дамокла.
Сам Творец, я молился невидимому Творцу [Там же: 427].

Поэтическое «ты» предполагает двойного адресата, в роли которого выступают читатель и сам автор, но здесь важно и удвоение образа объекта, возникающее в результате его зеркального отражения и маркирующее симулякровость как участников коммуникативной ситуации, так и самой коммуникации: ***Ты*** *войдешь с электрической бритвой, /* ***ты*** *и в зеркале* ***твой повседневный двойник****. / И* ***вы*** *станете умно и с умными глазами*.

Постоянная смена дейктического центра от третьего лица – ко второму единственного числа и множественного завершается помещением субъекта в точку поэтического «я», когда он вступает в экзистенциальный диалог с собой: *Сам Творец, я молился невидимому Творцу*. В диалоге с собой возникает попытка переклички дискретного человеческого существования с бытием. Это молитва также звучит в ситуации смещенного дейктического центра: от имени Творца (*сам Творец*), сына Творца, учителя из Галилеи (*молю, в саду Гефсиманском моем!*) и даже Иуды (*если рука сама по себе на меня / поднимет какое орудие освобожденья, – / останови ее, Господи, и опусти*).

Дейктические шифтеры маркируют невозможность самоопределения поэтического субъекта, актуализируют сам процесс перехода, «моста» (пользуясь терминологией Ф. Ницше) в экзистенциальной ситуации выбора. Оксюморон *живое зеркало*, умножая образы объекта в тексте, дает субъекту новый опыт творческого видения, которое ока-

зывается подобно самоослеплению Эдипа и Демокрита, осознанному переживанию смерти Сократом, исповеди Августина или смерти Ивана Ильича. Находясь на грани исчезновения, поэтический субъект, вступает в экзистенциальный диалог с собой и осознает свое место в бытии как попытку выразить в слове бесконечность бытия, *лишь сочинять, но не жить*:

Если умру я, –
кто сочинит солнечную современность
в мире,
где мне одному отпущено
лишь сочинять, но не жить…
Не береги меня, Господи,
как тварь человечью,
но береги меня
как свой инструмент [Там же: 428]

Интертекстуальная связь между поэтическим субъектом Сосноры и пушкинским Доном Гуаном реализуется и на уровне организации структуры образа субъекта. Как «образ Дона Гуана все время вступает в новые противопоставления. И более того: текст даже в пределах одного противопоставления легко расслаивается на несколько синхронных срезов, в которых Дон Гуан выступает как *целый набор персонажей*» [Лотман 1998: 241], так и субъект Сосноры, помимо постоянной смены дейктического центра, выражается в виде различных ролей: *я – советский султан*, коллекционер, пилигрим, *сам Творец* и молящийся *невидимому Творцу*, Иуда и т.д. Коллизия «Каменного гостя» представляет собой оппозицию «изменчивого – неизменчивого», «антитезу жизни – смерти», где Дон Карлос и командор противостоят Дону Гуану как мертвецы: «Если вариативность, подвижность семантически интерпретируется как жизнь и лишь на более конкретных уровнях расшифровывается как поэзия (вообще искусство), любовь, истина, простор, человечность, веселость, то неподвижность соответственно раскрывается как антижизнь с последующей интерпретацией: однозначность, догматизм, величие, суровость, долг, бесчеловечность» [Там же: 245]. Если у А.С. Пушкина проблема столкновения «изменчивого – неизменчивого» – это борьба жизни и смерти, или дона Гуана и Командора, то у Сосноры в центре оказывается трагедия окаменения «живого» слова при переходе его в «мертвый» текст, когда статуя Командора, как и его *драматургический призрак* – это *перл / какой-то каменоломни*.

Пушкинский текст позволяет Сосноре ввести культурную традицию изображения Дона Жуана и вступить в авангардистскую игру с «каменоломней» мертвого текста: *Но в уста Командора я вмонтировал магнитофончик, / чтобы в самый ответственный момент / он проповедовал чепуху сентиментальных сентенций*. Техника, машины, присутствовавшие в театральном действе с рождения театра, не только необходимы театральному представлению, само устройство театра – сложный механизм познания бытия человеком. У Сосноры использование машины – это и перекличка с технократической стратегией раннего авангарда, и способ коммуникации с предшествующей культурой, немой, утратившей смыслы для современного клишированного сознания, и следствие обессмысливания «немашинных» слов, вложенных *в уста* классического текста: *чепуха сентиментальных сентенций*, когда единственная фраза, сказанная Командором: – *И жизнь уж не та, и мы уж не те. – / он сказал и пропал в пустоте*.

Мотив падения в пустоту соответствует финальному пушкинскому *проваливаются*, но Соснора дает классическому тексту новое развитие. Поэт представляет историю как набор текстов, собранных в собственной комнате (готика и современность, Гренада и Иерусалим, Сцилла и Харибда, Лобачевский и Командор, земной шар и мраморный подоконник):

У меня есть пишущая машинка.
Собственно говоря, это не пишущая машинка,
а портативное фортепьяно.
Я касаюсь клавиш подушечками пальцев,
когда появляются красные искры на моем вечернем небе
[Там же: 425]

Как уже отмечалось выше, итогом первой части становится появление в тексте зеркала, заявленного в названии: *В комнате у меня – зеркало*. Зеркало, как медиатор, становится инициатором, сценой и инструментом борьбы, подобной природной стихии или историческим катаклизмам:

Вечерами, когда угасают на небе
нежные искры солнца…
… на улице – вымышленные горят фонари,
в сумерках только молнии освещают комнату мельканием, –
тогда вульгарно и страшно гремит государственный гром.

Так во времена бонапартовских и революций Панчо Вильи
перед казнью гремели двадцать два барабана.

Классический текст не равен и обречен на забвение в этом побоище:

В этой схватке еще пацифист-Командор.
Сей счастливчик соблаговолил и сказал в микрофон
микропарадокс...
Командор вздохнул и сказал:
– И жизнь уж не та, и мы уж не те. –
Он сказал и пропал в пустоте.

Тотальное уничтожение соответствует авангардистской установке на саморазрушение ради самосозидания, но концепция Сосноры постутопична: *уже бесполезна борьба*. Трагедия погружения в пустоту слова – это невозможность творческого процесса, бесплодность поэта, что маркируется посредством противопоставления активного залога созидания (*я с такими усилиями и с бабочками ее сочинял*) и пассивного залога, энтропийного, но всепоглощающего:

Все пропало...
Всю мою иллюзорную современность
(я с такими усилиями и с бабочками ее сочинял)
поглотила и эта гроза.

Кульминацией борьбы становится явление зеркала (*И тогда, монотонно сверкая, появилось зеркало из полутьмы*), которое одновременно является апокалиптическим символом постмодернистской негации и воплощает парадокс ничего не отражающего, пустого зеркала[1]:

Это зеркало смутно кое-что отражало,
но, когда появилось, перестало что бы то ни было отражать.
И все змеи опустились,
оглянулись на зеркало и посмотрели.
И,
загипнотизированные собственным взглядом,
они вползали в пасти собственных отражений,
пожирая сами себя.

[1] Ср. с мотивом искаженного, не отражающего или разбитого зеркала в поэме С. Есенина «Черный человек», в драме А. Введенского «Елка у Ивановых» и пр.

Метафорой зеркала Соснора передает не только борьбу реальности и текста, но и противоборство миметического искусства, отражающего реальность, и немиметического, альтернативного по отношению к ней. Зеркало, как атрибут смерти на мифологическом уровне, становится особым эсхато-космогоническим пространством инициации поэтического субъекта.

Четвертая часть текста – это утро после битвы, которое так и не наступило в «Каменном госте» Пушкина, это время постромантического и постутопического пребывания наедине с собой: *По утрам пустота. / И от страха с трепещущим сердцем / я стою у пивного ларька*. Экзистенциальный страх перед «больше-не-бытием» дает обостренное чувство настоящего, возможность его мужественного выдерживания в этот *Судный день, День Последний*.

Обращение к чужой художественной форме позволяет приобщиться к традиции драмы в поэтическом творчестве, но и акцентирует трагизм поиска поэтом своего «я», заостренный посредством включения драматургического дискурса, что позволяет акцентировать «трагические затруднения и безвыходные коллизии» бытия и человека [Гачев 1968: 26].

Таким образом, можно выделить два основные модуса реализации дискурса драмы у Сосноры: театральность современного сознания, условность как текста, так и реальности, профанация коммуникации – и противопоставленное этому стремление к максимально насыщенному диалогу, экзистенциальному по сути и воплощаемому в драматической форме. Диалог как поиск себя поэтическим субъектом в бытии расщепляется в виде постоянной смены дейктического центра, но остается установка на вопрошание себя, слова, бытия. Использование элементов поэтики драмы (перипетии внешнего действия, устойчивые конфликтные состояния, прагматика повествования и др.) позволяет Сосноре акцентировать трагизм диалога с бытием и невозможность его понимания.

2.6. Неснимаемое противоречие как способ организации субъективности в текстах Г. Айги и В. Сосноры

В основе художественно-эстетической системы авангарда лежат многочисленные парадоксы, среди которых можно выделить тенденции к разрушению и созиданию, совмещению искусства и реальности, отрицание утилитарного использования языка и одновременное проявление прагматики как ключевой позиции в авангарде. Ярким примером этого «прагматического парадокса» [Степанов 2001: 35] является концеп-

ция «заумного», «вселенского языка», базирующаяся на сочетании контрастных идей: только эмансипация языка от предметно-понятийного смысла и коммуникативной функции может привести к восстановлению некоего надкоммуникативного значения слова, сделав вселенский язык способом вненациональной и межъязыковой коммуникации.

Такой принцип организации художественной реальности отчасти схож с особым способом различия, именуемого Ж. Делёзом «косым мышлением» или «дизъюнктивным синтезом». Это целостное схватывание мысли в ее становлении, разделение и соединение единого бытия, которое описывается как одновременное двунаправленное движение и позволяет передать бытие как ставшее и становящееся [Делёз 2004].

Развитие утопических, формотворческих исканий «классического» авангарда получает менее радикальный, постутопический вектор в поэтике неоавангарда. Если футуристы верили в возможность воздействия на реальность, изменения ее словом, то неоавангардисты, продолжая экспериментальные искания раннего авангарда, испытывают разочарование в идее жизнетворчества, связанное с кризисом культуры во второй половине XX в. Ключом к этому разочарованию является известное высказывание Т. Адорно о невозможности культуры после Освенцима. При этом в неоавангарде сохраняется тенденция к антиномичности как способу организации творчества, текста и субъекта по принципу «неснимаемых противоречий», который заключается в эстетико-социальном бунте против целостности и одновременном ее поиске. Но как именно достигается сохранение противоречивости элементов в художественных системах разных представителей неоавангарда, мы рассмотрим позже.

Как уже отмечалось, художественные стратегии Г. Айги и В. Сосноры воспринимаются исследователями как два полюса современного авангарда, что уже само по себе иллюстрирует принцип неснимаемых противоречий. Несмотря на развитие в творчестве Айги футуристической революционной поэтики, в его концепции «сущностного реализма» революция формы, трансформируется: стремление поэта выйти за пределы вербальной статики связаны со стремлением выразить полисемиотическое, целостное, меняющееся бытие.

Невербальные элементы становятся частью стихотворной ткани уже на этапе поэтического становления Айги. В его ранних текстах «Без названия» (1964) и «О чтении вслух стихотворения “Без названия”» (1965) раскрывается таинство рождения слова из тишины, молчания и знаков (визуальных и музыкальных) окружающего бытия. Эта сакральная процедура перекликается с воссозданием античного «мелоса» как триедин-

ства «слова, гармонии и ритма». Ритм чтения и дыхания в обоих текстах задается поликодовой системой пауз: в первом стихотворении – это изображенные графически красные квадраты, во втором – музыкальные знаки (восьмые, четвертные и половинные паузы) и вербализованные *продолжительная пауза*, *пауза, не превышающая первую* и две *длительных* паузы. Такое внимание к паузе, безусловно, опирается на поэтику паузы Божидара, который выделял ее графически как семантически-равнозначный элемент в текстах «Солнцевой хоровод», «Пляска воинов», «Воспоминание» (1914). Именно здесь, на границе звучащего и «молчащего» слова, визуализированного и непроявленного, начинается поиск поэтического языка и самоопределение субъекта Айги.

Эксперименты Сосноры ограничиваются вербальным семиозисом, однако его работа со словом не менее радикальна: поэт обращается к архаическим праформам слова, воссоздавая языковую историю с целью «оживления» современного языка. Соснора «кочует» в пространстве языка и истории, бунтуя против стандартизации языка и стремясь обрести собственное «я». Уже в ранней книге «Всадники» (1959–1966) слова сближаются в контексте на основе этимологизации и паронимической аттракции (*Прикололи калики стольников* [Соснора 2006: 10]; *Приподнимем братины, братья* [Там же: 13]). Фонетическое сближение устаревшей и современной лексем приводит к возрождению забытого, архаического значения, а само слово оказывается «порталом», связующим синхронию и диахронию языка. В состоянии динамики находится и поэтический субъект, который формируется в процессе смены масок: всадник, воин, богатырь, скоморох, калика, новгородский мятежник, Боян и т. д. Конечно, образ всадника как воина отсылает к авангардистскому образу «воина слова», намекая на стихи «Война в мышеловке» В. Хлебникова, «Битва слонов» раннего Н. Заболоцкого или «Гость на коне» и «Элегия» А. Введенского.

Тенденция к сближению противоположных аспектов при сохранении их полярности развивается по разным алгоритмам в творчестве Айги и Сосноры, но имеет и общие черты, что может быть проиллюстрировано через сопоставление антиномичных структурных и грамматических категорий: от крупных текстовых массивов (книги, строфоиды, сверхдлинные строки) до мельчайших языковых единиц («дискурсивные междометия», звуки, пунктуационные знаки). Утопическое стремление к преодолению разрыва референциальных связей между словом и реальностью, характерное для раннего авангарда и утраченное в постмодернизме, реализуется у Айги и Сосноры в попытке прорыва к онтологии. Преодоление дискретности и «ризомности» бытия

приводит поэтов к поиску целостности. Одним из способов прорыва к целому оказывается книга, а стратегия организации целого становится «собственной циклической и книжной архитектоникой стихотворчества» [Новиков 2001: 12]. Однако целое в поэтических системах Айги и Сосноры – это не интегральное или субстанциальное понятие; их когнитивная установка на целостность предстает как процессуальность и принципиальная незавершимость. Н.М. Азарова использует философское понятие акциденции для анализа оппозиции у Айги, который «мыслит движение и покой не только диалектично или квантово, но движение – как акциденцию покоя» [Азарова 2006: 76]. Развивая эту мысль, можно объяснить значимость черновика для обоих поэтов как одного из вариантов книги или открытой множественности и случайности как формы полноты и единства. Анализируя черновиковые «записи» Айги, Н.М. Азарова характеризует выявляемое в процессе их реконструкции свойство *недоопределенности* или «становящейся определенности», когда «целостность текста каждый раз репрезентирует иное целое...» [Азарова 2010: 425]. Сопричастность целому и сохранение индивидуальности, фрагментарности проявляется в жанровом самоопределении Айги («разрозненные записи», «разрозненные заметки», «праздничные листки») и раскрывается в метатекстовых перекличках, организующих его поэтический корпус. В книге-«реконструкции» стихов Айги располагаются рядом два текста, объединенные одним названием «2 записи»: *бедность это серьезность* (1995) (*и наоборот / пожалуй) / бедность это серьезность (как серьезны дети*) (1998) [Айги 2014: 12]. В этом соединении представлена процедура поиска целостности и фиксации ее следов в текстах, отстоящих друг от друга во времени и пространстве, программное соединение опыта и импровизации.

Рефлексируя по поводу необходимости целостной интерпретации своего творчества, Соснора писал: «Меня нужно читать так, как я пишу – книгами. Я не пишу отдельных стихотворений, я ничего не пишу, или – книгу» [Соснора 2001: 5]. Поэт утверждал, что фраза, доведенная до редакторского совершенства, «станет точной, но будет мертвой», предлагая альтернативу – жизнь в черновиках [Соснора 1997: 74 – 75]. Такая инфляция ценности черновика в эстетике обоих поэтов восходит к идеям Хлебникова, к его знаменитому «и т.д.» или к наброску плана «монтажного» произведения, состоящего из «кусочков»[1]. Развертывание текста на границе книги как целостности и черновика как фрагментарности отражает проблему локализации субъекта в современном аван-

[1] См. примечание к мистерии «Скуфья скифа» [Хлебников 1986].

гарде – процессуальность его конституирования в ситуации перехода между экзегетическим и диегетическим расположением. В отличие от двойственной позиции, занимаемой постмодернистским субъектом в ситуации проницаемости границ текста, субъект в поэзии неоавангарда находится в состоянии становления и постоянного поиска «я». Авангардное стремление к сокращению референциального разрыва, т.е. преодолению разрыва между словом и реальностью может быть интерпретировано в когнитивном аспекте. Одним из таких средств концептуализации реальности и текста является категория телесности, входящая в инструментарий «воплощенной когниции» или «воплощенного понимания» (*embodied cognition*) [Lakoff 1987; Lakoff, Johnson 1999; Pfeifer, Bongard 2006].

Базовые элементы системы неснимаемых противоречий, лежащей в основе принципа конструирования текстов Айги и Сосноры, носят характер воплощенной когниции. Телесность позволяет выявить маркеры, обозначающие акт рождения слова из дословесности, пустоты и молчания. Эволюция соотношения единства человеческого тела и стихотворного текста – от «бестелесности» человеческих глаз и молчания стихов до слияния тела с миром и мира с пением – в творчестве Айги рассматривается в работе Р. Грюбеля [Грюбель 2016]. Значимость категории телесного для Сосноры также стала предметом анализа в статье Е.В. Сусловой [Суслова 2013б], что подтверждает общность специфики формирования субъектов Айги и Сосноры на границе тела и текста.

Телесность реализуется в тексте и как раскрытие дополнительного формата прочтения текста, связанного с реализуемой по-разному тенденцией к увеличению длины строки, что ориентировано не только на визуальное восприятие, но и на речевое воспроизведение, проговаривание текста адресатом. Создание сверхдлинных строк, ориентированных на разнообразие силлабо-тонического стиха, характерно для позднего творчества Сосноры. Интерес Сосноры к античной эстетике и метрике приводит к различным формам ее имитации. Преодолевая строгие каноны как античной формы, так и их русских вариантов, Соснора наделяет тексты античными коннотациями, создавая дериваты гекзаметров:

Песню весенней любви теперь запевайте, вы, майские Музы!
Было! – у самого-самого моря стоял Дом
Творчества. В доме был бар. Но об этом позднее.
В Доме том жили творцы и только творили.
Творчеством то есть они занимались, – и это понятно.

Всякая тварь испытала на собственной шкуре, что значит творить.
То есть – таланты там были. И точка [Сонора 2006: 538].

Обилие интер- и метатекстовых элементов в поэтике Сосноры связано со стремлением к межкультурному диалогу, с одной стороны, и эскапизмом поэта – с другой. Для Сосноры важную роль играет необходимость декламации античной поэзии: для чтения вслух необходимо достижение «резонанса» между адресатом и текстом, каждая строка требует соблюдения особой ритмики дыхания и пауз.

Иная традиция создания сверхдлинных строк, связанная с тенденцией к прозаизации, проявляется в поэзии Айги[1]. Совмещение противоречивых кодов организует субъектную структуру и архитектонику стихотворения «Снег: вижу за вас (Новогоднее)» (1981), состоящего из пяти фрагментов. Темпоральная организация большей части текста (1, 2, 4 и 5 строфоиды) направлена на выражение «недоопределенности»: редукция предикативных глагольных форм и использование непредикативных (*слышное – сталь; слезы – как день остановленный! – жизнь проходящая* [Айги 2001: 66, 68]) маркирует процессуальность и беспредельность действия. Как отмечает Н.А. Фатеева, главная особенность определенных грамматических конструкций в текстах Айги состоит в том, что они обозначают выведенные из статического состояния сущности мира [Фатеева 2006а: 10].

Стремление к тотальному отказу от предикативности как способу выражения стандартного действия приводит к тому, что в этом стихотворении в конструкциях с творительным падежом глагол отсутствует[2]:

Редкий и медленный – снег: о не-наше спокойствие!
И – с содержанием: все же, Существенного!..
А снег, – непокорностью-чудом, – общий для «жизни» и памяти,
– снег [Айги 2001: 66].

В обоих случаях имя в творительном падеже развивает признаки эталона сравнения. «Эталонность» характеристики, выражаемой этой конструкцией, маркируется и с помощью средств пунктуации.

[1] Прозаизации в поэтике Айги посвящена статья Ю.Б. Орлицкого [Орлицкий 2006: 169–170].

[2] В отличии от глагольных конструкций с творительным падежом имени, которые обозначают «детализирующее действие» и предстают по частям в своей объемной целостности, проанализированы Н.А. Фатеевой [Фатеева 2006а: 7, 10].

Эффект неснимаемого противоречия создается в тексте за счет контрастного сопоставления грамматических структур с семантикой протяженного, онтологического времени со структурами центрального, третьего фрагмента, отличающегося наличием глаголов настоящего времени. Многочисленные обрывочные глаголы и пунктуация-контрапункт создают эффект документальности, стенографичности третьего фрагмента:

> Каждая *дружба* – порезом была по живому… – искал – а во что превращали – *двойничеством*: тех (что известно) *Без-Спин*?.. – просто: пришли – будто в гости! – железом «погладили»; в «свободу» пустот водворили с «талантами» – как с содержимым в желудках! «брат» говорил – отвечали *дознаниями* – будто *местами* иудиными рядом с удавкой! – псевдо-присутствием эха [Айги 2001: 67].

В третьем фрагменте текста особенно четко проявляется проблема субъективации через поиск истинного, эталонного «иоаннического» слова, обладающего формально-содержательной цельностью. Каждое слово, семантику которого пытается восстановить Айги, переводится поэтом на иной, метатекстовый уровень. В стремлении преодолеть не только «стертость» обыденного, но и «двойственность» советского языка, Айги выходит за границы художественного дискурса, подвергая слова юрисдикции не правовых, но морально-нравственных, онтологических норм, которые выступают в качестве критерия истинностной оценки. Через погружение абстрактного, «захватанного» высказывания в прагматику актуального коммуникативного действия (*“брат” говорил – отвечали* ***дознаниями***) осуществляется его рождение как онтологического слова, искомого Айги.

Рефлексия поэтом когнитивного потенциала процесса воз- и перерождения слова звучит в самом начале текста: *С открытостью детской – в язык: напролом*. Здесь отсутствует глагол движения, и дейктическим центром текста становится наречие *напролом*. Семантика наречия характеризует пространственное отношение действия, направленного на ориентир («язык»), маркируя «вненаходимость» субъекта и бесконечную протяженность метафорического движения поэта «в язык», которое не имеет темпоральных границ. В процессе поиска слова осуществляется конституирование субъекта, что маркируется посредством смены дейктического центра («я» – «вас» – «нами» – «те» – «ты»). Формирование субъекта в стихотворении перекликается с био-

графическим становлением Айги как поэта в конце 1950-х – начале 1960-х гг.[1] Учитывая социокультурный контекст, к которому обращается поэт, субъект формируется как «соотношение между коллективным единством и эмансипацией индивида» [Корчагин 2013 http].

В тексте выражается осознание мессианского статуса поэта (*Вот я – немного. И – вижу – за вас*[2]) и попытки конструирования интеракции с объектом, обладающим внутренней противоречивостью (*и как "информацию" я повторяю: "вы – в интернированности" – но добавляю из места чего-то: вы – чудо сиянья (я знаю) людей!*) [Айги 2001: 66]. Во фразе: *Снег – о единственная (не "адресованная") Детскость: над нами* [Там же], – происходит дальнейшая смена дейктического центра: личное местоимение «мы», маркирующее веру в соборность, заменятся на указательную форму местоимения *те*, максимально дистанцированного от субъекта высказывания и наделяемого качеством неодушевленности: *тех (что известно) Без-Спин*. Новая смена дейктического центра определяется апелляцией к творчеству Пастернака и рефлексией поэта над собственным ранним циклом «Десять стихотворений. К воспоминаниям о Борисе Пастернаке» (1957 – 1965):

> "Снег", – говорил ты. И – "поле". Теперь между ними – удар-как-огонь: это – мертвая сталь, – о прислушайся. Музыка! – сталь – воплощение взятого: вновь – у рабов [Там же: 68].

Обращение к именной форме *удар-как-огонь* восходит к предикативному изображению избиения в более раннем тексте «К предчувствию Реквиема», посвященного Пастернаку: *впервые / вас били в то время // я бился тогда чтоб себя отыскать* [Там же: 119]. Новая форма – переход от предикативных форм к субстантивным: от *били, бился* к *удар-как-огонь* – показательна для трансформации художественной системы Айги. Поэт стремится передать протяженность действия в сравнительной субстантивной форме выражения, разложенной на сегменты и создающей эффект ускользающих следов бытия, зафиксированных в момент их исчезновения. Субъект пытается обрести целостность в диалоге с «ты» (*говорил ты; о прислушайся*), возникая в пространстве

[1] В тексте присутствуют отсылки к периоду учебы в Литинституте, знакомству с Пастернаком (в 1956 г.) и тяжелому переживанию последующей травли учителя.

[2] Название и дважды повторяющаяся фраза «Вижу – за вас» содержит аллюзии на теорию визионерских «литургий» К. Малевича, а также на картину П. Брейгеля «Поводырь».

постоянной смены дейктического центра и акцентированной процессуальности становления.

Рассматривая противоположный полюс формата нестандартных строк – сверхкороткие строки, нельзя не отметить, что эксперименты в этом направлении более характерны для Айги, у которого встречаются одностишия, или удетероны, состоящие из одного-двух слов (особенно часто в жанре «записи»: *Умру – посплю* [Айги 2014: 26]; *и Ходишь-и-Стоишь* [Там же: 68]), и вакуумные, или пустые стихи («Стихотворение-название: белая бабочка, перелетающая через сжатое поле», «Снова: воздух в вершинах – берез») [1]. У Сосноры, поэтика которого менее склонна к радикальным экспериментам с формой стиха, тем не менее встречаются минимальные тексты, состоящие из одной строки. Часто однострокивключаются по принципу контрастности, комбинируясь с крупными текстовыми фрагментами в границах поэтических циклов: *5. Стой! Ты хоронишь и майских жуков* [Айги 2006: 823].

Продлевая означенный вектор минимализации поэтических элементов, интересно отметить разъятие слов до вербальных атомов у Айги и Сосноры. Мельчайшие элементы у Сосноры – это дискурсивные слова, отличные от многочисленных частиц, наречий и модальных слов, в той или иной степени характерных для творчества других поэтов (*просто, даже, вдруг* и т.д.). Поэта привлекают минимальные дискурсивные слова *уж, вот*, но даже они подвергаются дополнительной редукции: например, *же* и *бы* сокращаются до *ж* и *б*. Распространены в текстах Сосноры эмоционально-восклицательные формы частиц и междометий *вот-вот!, нет!, да!, ау, ах!*. Междометие *ау* в дискурсивной функции маркирует не физическую потерянность поэта, но поиск адресата, выраженный в форме прототипического зова (*ау*) в ситуации нарушения коммуникации и распада диалога: *в ад без акустики, как «ау» без аука* [Айги 2006: 616].

Айги стремится к еще большей атомизации слова, воссоздавая в своих текстах первозвук и сам процесс его продуцирования, близкий к народному пению или девиантным авангардным практикам речепроизводства. В его текстах чаще всего в роли минимальных элементов выступает звук *а*: *не вчера, не сегодня, не завтра, а-а-а-а-а!* [Айги 2006: 17]. Ритмическая организация стихотворения «Предзимний реквием» (1962) задается повторением союза *а*: *а время творится само по себе; а уровень славы уже утвержден; а год словно сажа коснется домов*. Союз

[1] Об удетеронах и вакуумных стихах у Айги писали Ю.Б. Орлицкий [Орлицкий 2006: 168] и И.И. Скоропанова [Скоропанова 2010].

а в абсолютном начале фразы наделяется дополнительными коммуникативными функциями. С одной стороны, он подчеркивает несоответствие фактов предшествующего контекста описываемым ситуациям – все три фразы, открывающиеся союзом *а*, характеризуют изменение темпоральной организации. Айги использует формы настоящего времени, но ракурс описания кардинально меняется от онтологического времени, которое *творится само по себе*, к эмпрически- и даже социально-обусловленному, *уровень* которого утвержден, словно уровень воды, и – далее – описывается время в профанном измерении года, оставляющего след *сажи* на домах обывателей, *где будто разорваны книги*, т.е. не способных к восприятию вечного. С другой стороны, грамматически не обусловленный союз *а* наделяется «интродуцирующей» функцией, провоцирующей читателя к интеракции. По мнению Т.М. Николаевой, в ситуации диалога союз в начальной позиции наделяется функциями своеобразного «приступа» к общению, является коммуникативным приемом, который позволяет автору высказывания занять активную коммуникативную роль [Николаева 1997: 7]. В тексте Айги эти конструкции тоже наделяются «эффектом коммуникативной мены»: адресат становится активным участником процесса чтения-интеракции.

В стихотворении «Терцины» Соснора противопоставляет понятия *язык* и *народ*, восстанавливая утраченную семантику слова *язык*. В концепции Сосноры только поэт может воссоздать историю языка и человечества, а смерть языка влечет смерть его носителей. Такое понятие истории может быть прочтено в духе В. Беньямина как «предмет реконструкции» [Беньямин 2000]. Но, в отличие от Беньямина, понимающего прошлое как пустое, гомогенное пространство, актуальность которого может быть вырвана из исторического континуума, для Сосноры прошлое языка и реальности представляет утраченную субстанцию, обращение к которой позволяет актуализировать стертое, клишированное настоящее.

Важно подчеркнуть, что «иоаннческое» слово Айги формируется не в процессе обращения к истории языка, но в момент выхода на уровень пра- и протослова, а организация художественной системы осуществляется по принципу фрактала. Любой ключевой концепт поэзии Айги (поле, снег, тишина, белизна и т.д.) включает в себя антиномичные категории, которые, в свою очередь, приравниваются к категориям-оппозициям. В стихотворении «Снег: вижу – за вас» таким фракталом оказывается *снег – общий для “жизни” и памяти, – снег* [Айги 2006: 68]. *Снег* включает *жизнь* как реальность и *память* как историю, или текст о реальности. При этом Айги маркирует пограничность понятия *жизнь*,

заключая слово в кавычки – это и реальность, и слово о реальности. С понятием *память* связан прорыв к онтологии и одновременно к апофатике, поскольку *в веке старом где будто разорваны книги* только поэт обладает способностью «оживить» слово, сделать его средством информационного трансфера и наделить генеративными возможностями: *и любая страница потребует / линий резки и складки к себе / через мои рукава* [Там же: 123].

Таким образом, принцип непримиримых противоречий по-разному реализуется у Г. Айги и В. Сосноры. Если в непримиримом противоречии концепции «сущностного реализма» у Айги сходятся онтология и апофатика, то поэтика разрушения у Сосноры связана с кризисом онтологического мифа и формированием эсхато-космогонической модели, где доминирующую позицию занимает негативная эсхатология.

глава 3 Альтернативные формы субъективности в современной русской поэзии

3.1. «Отчужденный» субъект в русской поэзии 2000-х гг.

Специфика формирования субъекта и поэтической субъективности – одна из наиболее актуальных проблем современной филологии, для решения которой используются различные подходы[1]. Повышение интереса к проблеме субъекта может быть связано с необходимостью осмысления нового поворота, наблюдаемого в современной поэзии вслед за революционным отказом от миметического изображения, произошедшим в начале XX в. Среди ключевых характеристик этого переворота исследователи выделяют создание форм искусства, ориентированных на разрушение миметической иллюзии. Борьба авангарда с системностью и синтагматической структурной схемой выразилась в противопоставлении органического и неорганического произведений [Бюргер 2014]. Если в органическом произведении «отдельные части и целое представляют собой диалектическое единство», адекватное прочтение которого «описывается герменевтическим кругом» понимания целого на основе частей, а частей – на основе целого, то в неорганическом произведении части «“эмансипируются” от тяготеющего над ними целого», при этом решающее значение имеет не последовательность и особенность событий, а лежащий в их основе конструктивный принцип [Там же: 124].

Описанные принципы деиерархизации, конструктивности и полисемантичности могут быть спроецированы на не-миметическое искусство XX в. в целом, для которого было характерно отрицание устоявшихся культурных канонов, стилевых формаций и нарушение языковых, эстетических и коммуникативных конвенций. В отличие от предшествующего искусства, авангардные тексты отличались изменением структуры субъекта, сочетающей установку на деперсонализацию, аннигиляцию поэтического «я» (ср. направления беспредметного искусства) и макси-

[1] Подробнее о подходах к изучению субъекта в лингвистике и философии см. во Введении к книге.

мальную его акцентуацию, вплоть до лишенных конкретности гиперболизированных форм (ср. эгофутуризм, отдельные тексты кубофутуристов).

На современном этапе наряду с трансфером базовых эстетических концепций авангарда происходит преодоление сложившихся принципов организации текста и формирования субъекта, в связи с чем актуализируется анализ субъекта как ключевой категории поэтического текста. Однако «современность» представляется неоднородным пространством, организованным сменой координат: от модернизма и авангарда начала XX в. – к постутопическому периоду постмодернизма II пол. XX в. – и новым поворотам в искусстве конца XX – начала XXI вв., основные черты которого связываются исследователями с политизацией, экономическими переменами, вхождением в медиа-пространство и дигитализацией [Benjamin 1936; Адорно 1999; Гройс 2012].

Соответственно, анализ субъекта современных поэтических текстов может быть осуществлен с учетом формирования новой оптики и поиска новых методов ее фокусировки. Одним из ключей к пониманию субъекта является обращение к *поэтическому видению*, или к *поэтической точке обзора*, что связано с традиционным терминологическим определением поэтического субъекта как «носителя речи, а также основной (объемлющей) *точки зрения* на мир и оценки в лирическом художественном произведении» [Бройтман 2008: 112–113]. Трансформация поэтической оптики – от нерасчлененности в фольклоре «я» и «другого» к «двуплановому видению себя и изнутри, и со стороны» с точки зрения до конца не объективируемого “другого” в лирике XIX–XX вв. [Там же: 114] и вплоть до аннигиляции («минус-я») или, напротив, максимального акцентирования «я» как репрезентанта «другого» в авангарде («я-все») – позволяет поставить вопрос о формировании поэтической точки зрения на современном этапе.

Обозначение субъекта современной неоавангардной поэзии как «отчужденного» опирается на особую оптику, формируемую относительно базовой поэтической автокоммуникации и когнитивного механизма размывания точки зрения. Термин «отчужденный» восходит к традиции отчуждения в художественном дискурсе («я – это другой» А. Рембо[1]; понятие «телесного языка» А. Арто; идея создания актером собственного тела А. Жарри и др.); к философским концепциям телесности, фокусирующимся на проблеме отчуждения современного че-

[1] Высказывание А. Рембо в письме от 1871 г. Ж. Изамбару: «Я – это другой» (*Je est un autre*) [Rimbaud 1972: 306] стало символом оптики, дистанцированной по отношению к своему «я», и новой моделью автореференции.

ловека от собственного тела (понятие «тела без органов» Ж. Делёза и Ф. Гваттари [Делёз, Гваттари 2007]; социальное введение идеи нормативности / ненормативности по отношению к физическому телу у М. Фуко [Фуко 2005]; противопоставление «любого» и «уникального» тела у Дж. Агамбена [Агамбен 2008]; проблема преодоления отчужденности тела в современной культуре и возможность осмысления его как «живого» у Ж.-Л. Нанси [Нанси 1999] и др.); к понятию отчуждения в психоанализе как результату «расщепления» субъекта, которое происходит в результате выбора между смыслом (произведенным означающим) и бытием у Ж. Лакана [Лакан 2004: 275]. «Отчужденный» субъект, по Ж. Лакану, выбирает смысл, в силу чего лишается биологического опыта, т.е. внутреннего, чувственного функционирования. Платой за выбор смысла становится «пропажа субъекта, его мерцание, смысловые провалы» [Там же: 263], что связано с господством означающего.

Вслед за отказом от миметической иллюзии в искусстве начала XX в. отказ от иллюзии целостности, возникший уже в начале прошлого столетия, проецируется и на структуру субъекта. В современной ситуации девальвации означающего субъект уже не стремится к поиску целостности, но находится в состоянии сознательной дисперсии собственного Я в отношениях и с Другим, и с языком.

Учитывая пристальное внимание к вопросу взгляда, участвующего в процессе «обретения себя» / «отчуждения от себя», сформулированного в психоаналитической оптике Ж. Лакана, мы будем учитывать его теорию в аспекте участия перспективы (точки зрения / обзора) в организации поэтического субъекта. Интересующая нас проблема соотношения субъекта и объекта раскрывается у Ж. Лакана в связи с вопросом об идентификации и трансформации субъекта, соотносящего себя с неким образом (удовольствие, связанное с видением себя ребенком в зеркале), что приводит к катастрофическому прозрению бытия «один на один с собой» и драматическому осознанию раздвоенности («Я-там», «Я-здесь»), ибо «я сам по себе есть только вне себя» [Лакан 1998: 62]. Собственное я субъекта – это и Другой, и чужое я, отчужденное от него, поскольку процедура отчуждения является результатом включения в собственную психическую структуру внешнего.

Согласно Ж. Лакану, взгляд выступает в роли «привилегированного объекта»: «В отношениях, определяемых зрением, объект, от которого зависит фантазм, на котором повис мерцающий, колеблющийся субъект, – это взгляд. Его привилегированность – как и то, благодаря чему субъект так долго мог заблуждаться, себя в этой зависимости полагая, – связана с самой структурой его» [Лакан 2004: 93]. Именно «неуловимость» и

«эфемерность» взгляда формирует иллюзию сознания, «будто оно *видит, как оно себя видит*» [Там же]. Субъект воображает, словно он является источником видения и может управлять им, будучи при этом объектом для взглядов других, для которых он становится зрелищем. Более того, взгляд – это не средство, с помощью которого субъект господствует над объектом, напротив, объект обладает господством над взглядом, субъект же наслаждается не процессом контроля или идентификации, а захваченностью объектом-взглядом [McGowan 2003: 33].

Применительно к поэтическому видению можно обозначить такую процедуру как совмещение дистанцированного наблюдения субъекта за объектом с неизбежной «захваченностью» этим объектом, становящимся источником искомого опыта поэзии[1]. «Разделенный» субъект поэтического текста становится зрелищем для самого себя, поэтому здесь можно говорить не о пассивной «захваченности» объектом взгляда, а о рефлексивности *точки зрения* поэта, которая, будучи обращена на себя, становится авторефлексивной.

Говоря об особенности поэтической точки зрения, необходимо отметить, что понятие перспективы возникает в области изобразительных искусств и определяет оптическое изменение форм, размеров, окраски и пропорций предметов на расстоянии. Войдя в область социальных и гуманитарных наук, термин «перспектива» начинает обозначать позицию, или точку зрения, наблюдателя / говорящего по отношению к описываемому объекту. Процесс выстраивания точки зрения говорящего при интерпретации объекта определяется как перспективизация[2].

Перспектива и *точка зрения* являются одними из базовых терминов в нарратологии и в когнитивной лингвистике. В нарратологии выделяются несколько подходов к определению точки зрения (англ. *point of view*). Согласно Б.А. Успенскому, под точками зрения понимаются позиции, с которых ведется повествование в художественном произведении, и они рассматриваются «в идейно-ценностном плане, в плане пространственно-временной позиции лица, производящего описание событий (т.е. фиксации его позиции в пространственных и временны́х координатах), в чисто лингвистическом смысле (ср., например,

[1] Ср. с высказыванием Ф. Лаку-Лабарта о поэзии П. Целана как *опыте,* понимаемом в точном этимологическом значении *experiri* – ‘прохождение через опасность’ «и ни в коем случае не значение ‘доподлинно случившегося, имевшего место в жизни’» [Лаку-Лабарт 2015: 28].

[2] Об особенности формирования перспективы в дискурсе драмы см. [Петрова 2018].

такое явление, как «несобственно-прямая речь»)», что соответствует плану идеологии, плану фразеологии, плану пространственно-временнóй характеристики и плану психологии [Успенский 1995: 9, 15]. Во избежание визуальных коннотаций, свойственных термину *точка зрения*, Ж. Женетт вводит термин *фокализация* (фр. *focalisation* – ‘фокусирование’), который восходит к понятию К. Брукса и Р. П. Уоррена *фокус наррации* (англ. *focus of narration*) и понимается в значении, близком к принятому Б. А. Успенским: организация выраженной в повествовании точки зрения, предполагающей донесение ее до зрителя или читателя [Женетт 1998: 205]. В. Шмид дает следующее определение точки зрения – это «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий», а под перспективой (нем. Perspektive ‘перспектива’ или Erzählperspektive ‘повествовательная перспектива’) понимает «отношение между <…> точкой зрения и событиями» [Шмид 2003: 121]. При этом, согласно В. Шмиду, объектом точки зрения могут быть повествуемые события, она включает в себя акты восприятия и передачи событий, различение которых необходимо, поскольку сообщение событий нарратором может отличаться от того, как он их воспринимает, а также различные планы (пространственный, идеологический, временной, языковой и перцептивный) [Там же: 121–126].

Перспективизация, или *перспектива* (англ. *perspectivization, perspective*) в когнитивной лингвистике понимается как дискурсивный механизм конструирования объекта[1] с точки обзора говорящего / наблюдателя с учетом точек обзора других участников коммуникации и позволяет воспринимать реальность с учетом разных точек обзора [Langacker 1987: 126; Ирисханова 2014: 56]. Теория точки наблюдения, точки зрения, или точки обзора (англ. *vantage theory*), сформулированная Р. Маклори при обращении к проблеме категоризации цвета в языке (эта категория возникает на пересечении устойчивых координат, таких как

[1] Конструирование и перспективизация являются базовыми когнитивными процессами, лежащими в основе прагматического конструирования. Конструирование (англ. *construal*) как способность выбора отправителем определенных способов выражения информации постулирует активную роль говорящего в организации «своего мира» [Taylor 1995: 4] и опирается на механизмы акцентирования, или фокусирования, и сдвига, или дефокусирования / перефокусирования. В основе этих механизмов лежат базовые принципы существования и развития языка – установка на стабилизацию, упорядочивание и мобилизацию, расширение возможностей.

яркость, насыщенность, оттенок, и подвижных, основанных на индивидуальном восприятии цветовых сигналов), представляет собой «связь между фиксированной и подвижной координатами в окружающем физическом пространстве и способах его восприятия и познания. Пересечение координат во внешней реальности и в сознании образует точку зрения» [MacLaury 1995: 269].

Несмотря на наличие общих черт в понимании перспективы и точки зрения (обзора) в нарратологии и в когнитивной лингвистике (субъективная точка зрения повествователя и субъективация говорящего; выделение субъектных «слоев», или «сфер», и разных форм адресованности текста в зависимости от разграничения точек зрения), можно выделить и некоторые особенности, характерные для когнитивного подхода и представляющие интерес при анализе поэтического текста. Во-первых, это ориентация говорящего при конструировании объекта на точки обзора других участников коммуникации и координация с ними, а также с коммуникативной ситуацией. Во-вторых, это прагматический аспект перспективизации, направленный на изучение субъективных и актуальных (протекающих в данный момент) закономерностей функционирования языковых единиц, что определяется необходимостью «запечатлеть момент непосредственного восприятия поэтом явлений мира – внешнего и внутреннего» [Ковтунова 2006: 8]. В-третьих, это динамичность перспективы, выстраивание которой сходно с ориентированием в пространстве и перемещением между фиксированными и подвижными координатами.

Учитывая такие факторы поэтического дискурса, как автокоммуникативность [Лотман 1992б: 76–77], когда в роли и отправителя, и получателя информации выступает поэтический субъект; «синхронность», характерную для адресата-слушателя [Падучева 2010: 214] и отражающую установку на преодоление границ между письменным и устным модусами с целью преодоления пространственно-временно́й дистанции; а также смысловую динамику и множественность интерпретаций; продуктивным для анализа точки обзора поэтического субъекта видится обращение к когнитивно-дискурсивному подходу.

Если когнитивным механизмом, лежащим в основе традиционной коммуникации, является *точка зрения*, или *точка обзора*, то можно обозначить механизм, характерный для поэтической автокоммуникации, как *размывание точки обзора*, поскольку здесь в процессе конструирования образа объекта и выстраивания перспективы участвует только отправитель, выступающий и в роли получателя. Пользуясь терминологией Ж. Лакана, можно сказать, что, если традиционная коммуникация

связана с интегрированием себя в символическую систему языка и, следовательно, «реализацией» субъекта посредством речи, что опирается на существование Другого [Лакан 1999: 332], то в автокоммуникации интеграция в символическую систему языка связана с поиском единства, где субъект идентифицирует себя с Другим (внешней точкой обзора) и, одновременно, дистанцируется от него. Он выстраивает перспективу, в которую вводятся разные точки обзора, обладающие гипотетической способностью сойтись в одну точку при определенном ракурсе.

В тексте «задевают смутно касаясь кружат» (2012) К. Корчагин отмечает повышение автокоммуникативности за счет совмещения показателей прагматической определенности и неопределенности (неопределенные местоимения, синтаксическая компрессия и синтаксическая редукция). Маркерами прагматической неопределенности здесь становятся неопределенные местоимения, среди основных «функций» которых выделяется указание на неизвестность референта участникам коммуникативной ситуации. Они выступают в роли пропусков слов, своеобразных лакун, концептуализированных в тексте:

задевают смутно касаясь кружат
какие-то точки и пелена за ними
и не то что надвигается но **как-то**
вплотную **кто бы ни** появился
поднимаются кверху колонны хотя [Корчагин 2012 http].

Здесь отмечается «движение» по семантической карте[1] от референтных местоимений *какие-то, как-то*, отсылающих к конкретным объектам, существующим в реальной действительности, к нереферентному местоимению *кто бы ни*, обладающему отрицательной поляризацией и тяготеющему к отрицательному контексту. Такая направленность маркирует стремление автора к разрушению референциальных связей между именами и объектами в реальной действительности. Пропуски слов и замена их неопределенными местоимениями становятся аттракторами, притягивающими внимание читателя и инициирующими его стремление разгадать скрытую пресуппозицию: ***какие-то*** *точки и пелена за ними / и не то что надвигается но* ***как-то*** */ вплотную*.

Интересно отметить отличие неопределенной референции в текстах начала XX в. и начала XXI вв. Так, в стихотворении «Послушайте!»

[1] Классификация местоимений русского языка, предложенная М. Хаспельматом [Haspelmath 1997].

(1914) В. Маяковского наблюдается отличный от предыдущего текста вектор движения по семантической карте:

Послушайте! Ведь, если звезды зажигают –
значит – это **кому-нибудь** нужно?
Значит – **кто-то** хочет, чтобы они были?
Значит – **кто-то** называет эти плевочки жемчужиной?
[Маяковский 1955: 60].

Точкой отсчета здесь становится нереферентное местоимение в ирреальной предикации. В тексте Маяковского к такому «невыбранному» референту относится местоимение *кому-нибудь*. Далее употребление референтного, неизвестного говорящему местоимения *кто-то,* обозначает движение к большей степени определенности, что маркируется повторным употреблением его в тексте. Затем в текст вводится местоимение *кому-то*, наделяемое свойствами референтности и известности говорящему:

А после
ходит тревожный,
но спокойный наружно.
Говорит **кому-то**:
«Ведь теперь тебе ничего?
Не страшно?
Да?!» [Там же].

Возможность обозначения местоимения *кому-то* как известного говорящему возникает в связи с детализацией коммуникативной ситуации успокоения, оформленной с помощью вопросительных конструкций и употребления личного местоимения *тебе*. Переход от местоимения, употребленного в нереферентной функции к референтному местоимению отражает стремление автора к созданию первичного шокового, «остраняющего» эффекта, направленного на читателя. В дальнейшем ситуация меняется для отправителя сообщения, обретая некую прагматическую определенность, но остается по-прежнему неизвестной читателю, благодаря чему подчеркивается контрастность оппозиции поэт – читатель, характерной для авангардной коммуникации (ср. с понятием «эстетической вещи» или «минус-адресата»)[1].

[1] Подробнее об авангардной коммуникации см. [Шапир 1995; Соколова 2014].

Хотя оба текста используют неопределенные местоимения для создания эффекта ускользающей, не(до)оформленной поэтической ситуации, здесь необходимо разграничивать использование неопределенности как приема остранения и формирование неопределенной ситуации с помощью неопределенных форм[1]. Если в тексте Маяковского поэт выступает в роли демиурга, который способен с легкостью изменить координаты ситуации и степень ее определенности и который доминирует над читателем в ситуации «отрицательной коммуникации», то текст Корчагина пронизан пост-утопическим ощущением неопределенности реальности и распадения связей между ее объектами и отсылающими к ним словами.

Эффект распадения связей не только между именем и объектом, но и связей внутри самого поэтического субъекта возникает за счет смены дейктического центра. Говоря о персональном дейксисе относительно конструирования точки обзора поэтическим субъектом, важно отметить, что в поэтическом тексте «прямой разговор от имени лирического я нимало не обязателен. Ведь в лирике авторское сознание может быть выражено в самых разных формах – от персонифицированного лирического героя до абстрактного образа поэта, включенного в классические жанры, и, с другой стороны, до всевозможных “объективных” сюжетов, персонажей, предметов, зашифровывающих лирического субъекта именно с тем, чтобы он продолжал сквозь них просвечивать» [Гинзбург 1964: 5 – 6].

Принимая во внимание особенность перспективизации в поэтическом тексте, которая строится на совмещении дистанцированного наблюдения субъекта за объектом и «захваченности» этим объектом, осуществляемой не пассивно, а рефлексивно и авторефлексивно, можно интерпретировать все грамматические формы лица (личные и притяжательные местоимения, личные формы глагола) как «грани» субъекта.

Отстраненное обозначение субъекта в форме местоимения множественного числа третьего лица (*не дает* ***им*** *горящий пух во весь / рост растянуться к чему это если / просто стоя́т ожидая нет делая / вид не без ужаса но и не без / опустошенности некой даже*), когда субъект сам отчуждается от себя, создавая даже не *ты*-, а максимально дистанцированную *они*-форму), сменяется формой псевдо-единения субъекта и объекта, отправителя и получателя сообщения (*будет* ***нас*** *трое и спины соприкоснутся; на уже не принадлежащей* ***нам*** *высоте* [Корчагин 2012

[1] Ср. с различными подходами к формированию неопределенности в поэтических системах У. Стивенса и Т. С. Элиота [Perloff 1999: 21–22].

http]). Псевдо-единение связано с нестандартным употреблением поэтического *мы*, которое обозначает не общность поэта и читателя либо обозначение круга близких людей, но, возникая в конструкции с гипотетическим значением (*даже если / будет нас трое*), выражает такое состояние альтернативного мира, которое не может быть реализовано в данной ситуации. Эта невозможность любой формы мы связана с отчуждением самого поэтического я, одновременно находящегося на двух полюсах (*они – мы*) и не принадлежащего ни одному из этих полюсов.

Выражение децентрированной, распадающейся коммуникативной ситуации в современной поэзии часто реализуется с помощью сдвига дейктического центра. Например, в тексте «Другой фотограф» (2009) Д. Григорьева авангардный поэтический дискурс балансирует на грани монологической (способ оформления) и диалогической (маркеры персонального дейксиса) речи. Оппозиция *я – не я* выражается с помощью дейктических средств и организует диалог, который является композиционным центром текста:

Я снимал разрушенное небо,
синие кирпичи, снежные заплаты,
Я снимал то, чего не было, –
так **говорит** и **щелкает** аппаратом. –

Вот снимок девушки, вот дорога,
над ними сплошные дожди,
я могу даже снять Бога,
Только **ты** отсюда уйди:

ты не влезаешь в кадр,
нарушаешь композицию, закрываешь вид,
тебе здесь делать нечего», –
так **он мне** говорит...

А потом щелкает в траве кузнечиком,
листьями над головой шумит [Григорьев 2009: 65].

Дейктические средства обозначают смену дейктического центра как принцип структурирования субъекта текста. «Динамика дейксиса» организует смену фокусов: общая точка обзора (*Я снимал разрушенное небо; Я снимал то, чего не было*), задаваемая отправителем как субъектом коммуникации, меняется, перемещаясь от обобщенного *Я* адре-

сата и адресанта к дистанцированию их посредством глагольных форм третьего лица (*так* ***говорит*** *и* ***щелкает*** *аппаратом*). Дальнейший переход от *Я* к *я* приводит к очередной смене перспективы с помощью снижения «сакрального статуса» субъекта. Написанное с прописной буквы местоимение *Я*, которое изначально задавало общую точку обзора и коммуникации, становится точкой бифуркации при переходе от прописного «сакрального» *Я* – к строчному «профанному» *я*, которое обозначает как противопоставление сакрального – профанного, так и схождение их в точке адресата и адресанта (диалог отправителя с самим собой и с получателем).

Постоянная смена шифтеров маркирует изменение точки обзора адресанта и невозможность фокусирования определенной точки обзора адресатом. Динамика точки обзора выражает основные цели отправителя – поиск и невозможность окончательного структурирования субъектом собственного я, и сдвиг сфокусированной точки обзора адресата за границы текста – на реальность, воспринимаемую как зыбкая и неустойчивая.

В книге «Spolia» (2015) М. Степановой ключевым приемом становится рецепция дейктических элементов в форме их метаязыкового анализа:

если собрать в кучу,
было сказано **вот** что –

она не способна говорить за **себя**,
потому в **ее** стихах обязательны рифмы

и фальсифицируются отжившие формы <…>

где **ее я**, положите **его** на блюдо
почему **она** говорит голосами
(присвоенными, в кавычках:
у кого нет **я**, ничего присвоить не может,
у кого нет **я**, будет ходить побираться,
подражать углу, коту, майонезной банке,
и все равно никто ему не поверит)

я бублик, **я** бублик, говорит **без-себя-говорящий**.
у кого внутри творожок, у меня другое
у кого внутри огого, натура, культура,
картофельные оладьи, горячие камни,

а у меня дырка, пустая яма
я земля, провожаю своих питомцев <…>

у кого нет **я**,
может позволить себе не-явку,
хощет отправиться на свободку. [Степанова 2015 http]

Вероятно, в тексте воспроизводится коммуникативная ситуация экзамена в Литературном институте, которая символически выражается в форме агона за счет формирования оппозиции ближнего (проксимального) и дальнего (экстремального) дейксиса (*я – она*). Коммуникативная ситуация усложняется с помощью неконвенционального употребления маркера персонального дейксиса *я,* который подвергается дистанцированию в аспекте метаязыковой (само)рефлексии. В контексте, типа *где ее я, положите его на блюдо; у кого нет я, – я* концептуализируется, обретая различные способы интерпретации: дейктический центр (*я*-дейктическое), его выражение в языке с помощью местоимения 1-го лица (*я*-грамматическое), философская категория субъективности (*я*-экзистенциальное) и физическая оболочка (*я*-телесное).

Помимо референциального сдвига в тексте создается эффект распадения *я* на форму третьего лица *она*, возвратное местоимение *себя* и притяжательное – *ее* (***она*** *не способна говорить за* ***себя****, / потому в* ***ее*** *стихах обязательны рифмы*). Это распадение целостности выявляется из контекста, когда *неспособность говорить* обозначает даже не молчание, но неправильную, форму говорения *рифмами*, т.е. не принятую в данной дискурсивной ситуации проекцию своего я через воспроизведение чужих смыслов. Рифма, обладающая свойствами регулярности, заданной схематичности, с одной стороны, становится знаком отжившей поэтической формы, но, с другой, обнажает проблему саморефлексии субъекта, возникающую в ситуации сопротивления формы. Эта «неспособность» *говорить за* ***себя*** приводит к диссонансу, внутреннему конфликту, лежащему у истоков заданного в стихотворении движения от целостности, не знающей дифференциации, к разграничению различных форм реализации собственного «я».

Близкая ситуация «пробуждения» поэтического я от «солипсистского самоотражения» анализируется на материале поэзии Е. Шварц в работе Х. Шталь [Шталь 2013: 439]. Это позволяет сделать вывод, с одной стороны, о наличии общей тенденции к «принятию инаковости, замещающей первоначально предположенную им <поэтическим я> имманентность», которая характерна? для современной поэзии [Там

же], но, с другой – о последующем стремлении к преодолению этого разрыва (у Е. Шварц) и, напротив, усугублению его (у М. Степановой).

«Отчужденность» поэтического субъекта реализуется за счет таких приемов, как объективации, дистанцирования маркера персонального дейксиса (*где* ***ее я****, положите* ***его*** *на блюдо; у кого нет* ***я****, ничего присвоить не может, / у кого нет* ***я****, будет ходить побираться*), использования интертекстуальных элементов (***я*** *земля, провожаю своих питомцев*), фраз, сходных с «речевой разорванностью» душевнобольных, или «шизофазией» (***я*** *бублик,* ***я*** *бублик*). Оксюморонное определение *говорит без-себя-говорящий* может быть интерпретировано как характеристика субъекта, формирующегося в ситуации одновременного отказа-от-говорения и невозможности не-говорения. Говорение оказывается своеобразной поэтической оптикой, противопоставленной молчанию как дословесной недифференцированной целостности, той перспективой, благодаря которой субъект может дистанцироваться от своего я и, одновременно, утратой собственного я, его «выговариванием». Неразрывность и процессуальность обретения себя и отчуждения от себя, самоидентификации и дистанциирования подчеркивается словообразовательными (компрессивная «словесная конструкция», образованная с помощью дефисов) и грамматическими средствами (причастие) самоопределения субъекта: *без-себя-говорящий*.

Это «отчуждение» в современной поэзии означает уже не только расщепление мышления и бытия, участвующее в учреждении субъекта, но расщепление самоидентификации и дистанцирования (например, «объективация» персонального дейксиса у М. Степановой), разделение субъекта лингвистическим выбором самоопределения (например, смена дейктического центра у Д. Григорьева). Невозможность определения субъекта в категориях собственного самосознания приводит, по Ж. Лакану, к необходимости вовлечения точки обзора Другого, задающего перспективу внешнего поля. Но в современной поэзии и эта перспектива деформируется, становясь максимально неопределенной (например, неопределенная референция у К. Корчагина), нарушая возможность самоопределения субъекта как в отношении к Другому, так и в цепочке означающих.

Выявленные способы формирования субъекта связаны как с его попыткой освободится от статуса зрелища – объекта для взглядов других, так и с дальнейшим движением по траектории утраты господства не только над означающим, но и над собственной точной обзора (или взглядом), выступающей в роли доминирующего оптического и смыслообразующего инструмента.

3.2. Особенности функционирования дискурсивных слов в поэтических текстах

Впервые термин «дискурсивные слова» употребляется в исследовании О. Дюкро “Les mots du discours” для обозначения единиц, относящихся к различным лексико-грамматическим категориям (*bien, d`ailleurs, je trouve que*) и являющихся важным элементом дискурса: дискурсивные слова участвуют в организации связности текста, выражают различного рода отношения между отдельными элементами дискурса и текста, указывают на специфику отношений между коммуникантами и т.д. [Ducrot 1980]. Дискурсивные слова отражают процесс рефлексии текста говорящим, его отношение к адресату, апелляцию к общему фоновому знанию, а также выполняют коммуникативную, фатическую и другие функции. Эти единицы составляют коммуникативную рамку высказывания и всего текста. Актуализируется референтное соотношение содержания высказывания с коммуникативной ситуацией, в то время как формальные характеристики оказываются вторичными. В данную группу входят разнородные единицы: наречия, союзы, частицы, междометия, маркеры хезитации, модальные слова (*значит, итак, вот, авось, небось, ау, да*) и т.д.

Авторы «Путеводителя по дискурсивным словам русского языка» А.Н. Баранов, В.А. Плунгян и Е.В. Рахилина определяют дискурсивные слова как единицы, с одной стороны, обеспечивающие связность текста и, с другой стороны, непосредственно отражающие процесс взаимодействия говорящего и слушающего, позицию говорящего по отношению к сообщению: «Именно эти единицы управляют процессом общения: они выражают истинностные и этические оценки, пресуппозиции, мнения, соотносят, сопоставляют и противопоставляют разные утверждения говорящего...» [Баранов, Плунгян, Рахилина 1993: 7]. В «Путеводителе...» дискурсивные слова подразделяются на пять основных групп, в соответствии с их корреляцией с идеями «неполноты» (*едва, еле, с трудом, чуть, немного, почти*), «реальности» (*действительно, в самом деле, на самом деле, в действительности*), «обобщения» (*вообще, в общем, в целом, в принципе*), «полноты» (*вовсе, совсем*) и «минимизации» (*прямо, просто*) [Там же].

Частое употребление определенных слов в поэтической практике указывает на то, что та или иная установка характеризует идиостиль поэта. Учитывая различия в моделях реальной коммуникации и поэтической автокоммуникации, необходимо отметить специфику функционирования дискурсивных слов в поэтической речи как механизмов реализации особых коммуникативных стратегий.

Среди дискурсивных слов, употребляемых В. Соснорой, практически не встречаются многочисленные частицы, наречия и модальные слова, в той или иной степени характерные для творчества других поэтов (*просто, даже, вдруг* и т.д.). Его привлекают минимальные дискурсивные элементы *уж, вот*, но даже они подвергаются дополнительной редукции: например, *же* и *бы* сокращаются до *ж* и *б*, также часто встречается сокращенная форма *м.б.* Распространены в текстах Сосноры эмоционально-восклицательные формы частиц и междометий *вот-вот!, нет!, да!, было, ау, ах!*.

Проблема происхождения междометий является особенно актуальной для лингвистики, начиная с античности, что связано с вопросом о мотивированности и произвольности знака. Исследователи относят междометия к словам праязыка, функционирующим и в синхронии языка [Щерба 2001: 361], определяют их как манифестацию «первичного крика» [Buridant 2006: 162], или «крика живота» (Geoffroy Tory [цит. по Demonet 2006: 60]). Как модальные частицы, междометия обозначают отношение субъекта к пропозиции или реакцию на ситуацию, являясь значимыми инструментами выражения модальности. Ш. Балли акцентирует акустическую природу междометий как «любопытную форму комбинации “слов” с “пением”», выделяя три их основных категории: «восклицания», которые «выражают эмоции и проявления воли», «ономатопеи», которые описательно «передают события, обстановку», и «сигналы», которые выполняют «дейктическую функцию», «выражают отношения и напоминают грамматические связи» [Балли 1955: 51].

Частотное использование междометий в текстах В. Сосноры обусловлено рядом причин: 1) эти мельчайшие языковые элементы способны служить «порталами», связующими синхронию и диахронию языка; 2) первичность звукоподражательного, формального аспекта их происхождения позволяет воспроизвести физиологический процесс речевого акта; 3) непроизвольность как основа их знаковой природы, стихийность происхождения акцентирует привязанность междометий к актуальной (поэтической) коммуникативной ситуации; 4) они участвуют в создании особого ритма поэтического текста.

В текстах Сосноры встречаются такие междометия, как: ***Тсс***... *нету споров!; И по утрам, когда утихают ласки / и разговор приобретает (**хм!**) / резко политическую окраску* ... («Мой милый!»). Одним из наиболее часто употребляемых является дискурсивное междометие *ау*. Функционирование междометий различается в случае, когда они отражают объективный мир (ономатопеи) или являются средствами проявления внутреннего состояния говорящего. В зависимости от этого их обозначают

как иконичные знаки (в первом случае) и индексальные или символические (во втором). По этому принципу можно разделить недискурсивные и дискурсивные междометия, к которым относится второй тип знаков. Данное междометие у Сосноры фиксирует не физическую потерянность поэта, но поиск адресата, выраженный в форме прототипического зова (*ау*) в ситуации, когда нарушена не конкретная коммуникация, а происходит распад диалога в онтологическом смысле: *ау! не докричишься; Это будет так просто. У самых ресниц / клюнет клювик, – ау, миражи!*

Сочетание стратегий архаизации и неологизации в творчестве Сосноры приводит к динамике взаимодействия языковых единиц, что позволяет поэту превратить звукоизобразительные элементы в окказиональные формы: *аука-звук у жернова у мельниц* («День гнева, этот день»), *Кукушка-аук* («Нимфе эхо»), *в ад без акустики, как «ау» без аука...* («У ОЗЕРА У ПРУДА (плач в пяти пейзажах)»), *Как ты – меня?.. А я тебя зову, / аук! – а отклик – дождиком в золу* («Венок сонетов»).

В основе стихотворения «Возврата нет, ни в один падеж...» (2000) лежит рефлексия поэтом процесса речепорождения и творческого акта. В этом стихотворении Соснора обращается к рефлексии микропроцессов языка, минимальных языковых действий, приводящих к необратимым последствиям в языковой системе:

Возврата нет, ни в один падеж,
ни в одно междометье, ни в перестановку глагола,
ни в шаги, ожидаемые, много б отдал за чей-то выстрел в дверь,
о далеко зашел сокол, птиц гоня к морю [Соснора 2006: 812]

Междометие *о* употребляется в данном контексте как способ пародирования возвышенного слога. Одновременно строка *о далеко зашел сокол, птиц гоня к морю* является автоцитатой ранней поэмы Сосноры «Слово о полку Игореве (по мотивам)» (1959–1966): *О, далече зашел сокол, / птиц гоня к морю!* Учитывая изменение синтаксиса (в более позднем тексте *о* не обособляется запятой), можно говорить о самоиронии зрелого поэта по отношению к своему раннему творчеству. Дополнительным смыслом фразы является осознание необратимости, невозможности вернуться к доязыковой, прототипической точке отсчета, восхождение к которой было значимо для авангарда 1910–1920-х гг. и раннего творчества Сосноры. Поиск протослова сменяется констатацией необратимости и множественности мельчайших языковых движений, что проявляется в обрывочном синтаксисе, перечислении и десемантизации фразеологических единиц (*днем с огнем, / и ищи свищи,*

как ау в колодце) и сокращении словосочетаний до предлогов (*убил «во»* вместо *во имя*). *Ау* в данном тексте является одновременно индексальным знаком, имитирующим семантику поиска, и автореферентным символом утраты диалога с самим собой.

Субъектно-объектная структура выражается посредством дейктических элементов. Маркеры анафорического дейксиса 3-го лица, которые должны отсылать к обозначенным в тексте объектам (*кто-то, эти, все Трое, кто*), не получают конкретных обозначений. Учитывая написание с заглавных букв числительного *Трое* и местоимений *Кто, Тот, Кого*, можно предположить, что поэт «апофатически» обозначает три Ипостаси Бога. Другое понимание связано с поиском конгениального читателя, который может быть приравнен к Творцу. Однако последняя строка, где со строчной буквы обозначается еще один персонаж – *портретист*, открывает новые возможности интерпретации: *портретист,* или поэт, является земным творцом, находящимся в пограничном состоянии видимости (в отличие от невидимых *Трех*) и непроявленности, поскольку и его существование находится под вопросом, ведь оно возможно только в ситуации творческого акта, диалога субъекта с самом собой.

Среди наиболее распространенных дискурсивных слов в поэтических текстах Г. Айги можно назвать слова, которые, согласно классификации авторов «Путеводителя...», относятся к группам, связанным с идеями «минимизации» (*прямо*) и «неполноты» (*чуть*, *немного*, *почти*). При этом слова из группы единиц с идеей «реальности» (*действительно*) практически не употребляются в поэтических текстах и крайне редко встречаются в эссе. Такое фокусирование Айги на словах, в которых реализуются идеи «минимизации» и «неполноты», обусловлено основными чертами эстетико-поэтической системы и субъекта Айги, включающими минималистичность, непроявленность, открытость формы, умолчание, языковую и семиотическую редукцию, пограничность субъекта и знака.

В текстах Айги дискурсивные слова становятся катализаторами и маркерами метаязыковой рефлексии поэта таких ключевых для его эстетики проблем, как вопросы поэтической автокоммуникации и художественной коммуникации, особенности поэтического языка и структуры субъекта. Это выражается посредством регулярного выделения дискурсивных слов синтаксически, с помощью парантезы, и графически, с помощью параграфемных элементов. Учитывая, что дискурсивные слова выступают маркерами когнитивных механизмов, можно говорить об особой когнитивной и дискурсивной природе их выделения в

текстах Айги: они обладают 1) эмотивным свойством выражения эмоций субъекта; 2) дискурсивным свойством отражения отношения субъекта к коммуникативной ситуации; 3) когнитивным свойством отражения процедур интерпретации и осмысления субъектом языковых процессов в целом и поэтического языка в частности.

Одним из наиболее распространенных дискурсивных слов в текстах Айги является частица *лишь* (от др.-русск. *лише* ‘больше, кроме, лишь’; первоначально – сравн. степ. ср. р. **лише* от *лихъ* ‘лихой’) [Фасмер http]), придающая контексту выделительные и ограничительные модальные оттенки. Регулярное употребление *лишь* связано со стремлением к максимальной семантической концентрации в слове: *лишь / у голодного* [Айги 2009: 5, 118]; *лишь кости сияют скорей чем свет глаз над / лицом!* [Там же: 154]; *годы проходили (был – сперва – лишь сам, “приезжающий к нам” Антуан* [Айги 2001: 151]; *Где тьмы безвинных жертв (давно уж призраков), где сам ты – жертва (лишь пока-живущий)* [Там же: 166]; а также с выходом за границы обыденной семантики, вплоть до выражения сакрального значения в контекстах с «апофатическим» отрицанием*: а / наконец приближаюсь там нет никого / никогда не бывало / лишь серебро / давнего чувства – свободным теплом* [Айги 2009: 5, 155].

Употребление дискурсивного слова *просто* в обыденном языке характеризуется «двумя на первый взгляд противоположными эффектами: «минимизации» (в контекстах типа: *Не бойся, это* ***просто*** *домашний пес, он не укусит*) и «кульминации» (в контекстах типа: *Да это* ***просто*** *чудовище, а не собака, уберите ее скорее отсюда*); в действительности здесь нет противоречия, так как в любом контексте вида [*просто х*] присутствует идея, так сказать, очищения элемента *х* от всего, что не является *х-ом*» [Баранов, Плунгян, Рахилина 1993: 171].

В текстах Айги идея «очищения», заложенная в *просто*, совмещается с метаязыковой рефлексией «очищения» как лингвистической и когнитивной процедуры, что обозначается посредством кавычек (*О, как все просто. Это – такое "просто", что на языке – не будет* [Айги 2001: 172]); постановкой *просто* в сильную заголовочную позицию (*16. Просто Ц–24 / ангелы слушают новое стихотворение одного из ангелов / 23. Просто: цикламены–34 / ангелы в самолете*) или в начальную синтаксическую позицию (*Просто – свет: Бедность и Чистота* [Там же: 257]); использованием парентезы (*видится мне эта поэзия: словно ровная – белая (белоснежная) – равнина: просто – во тьме – пребыванием своим – “говорит” – (да хотя бы и “небу”)* [Там же: 151]; *просто – выясненье дороги* [Айги 2009: 3, 159]); а также повтором *просто*, причем в сопоставлении дискурсивного и недискурсивного употребления (*Теперь*

я знаю, что они, эти стихи, просто ***очень человечны*** *(в океане “непринятости” этого). Одиноко-отзывчивы – для одиноких. И почти “вневременно” открыты, прямы и честны.* ***Все это очень просто****, и вот, этого-то* ***почти уже и не бывает*** [Там же]).

Среди слов, общим компонентом которых является идея «неполноты», наиболее часто встречаются у Айги *чуть, немного и почти.* Этимологически *чуть* происходит от др.-рус. *чути* (инфинитивная форма *чуть*) ‘чувствовать, чуять, воспринимать’. Частое употребление удвоенного варианта *чуть-чуть* маркирует значимость для него идеи неполноты, незаконченности и незавершенности, реализуемой на синхронном уровне и перцептивного компонента значения, зафиксированного в его этимологии: *и изредка шутя / возвращал нам жизнь / чуть-чуть холодную* [Там же: 121]; *Береза – это только чуть-чуть “не я”* [Там же: 175]; *и лишь свеченьем / свободным… – чуть-чуть отстоящим* [Айги 2009: 3, 120].

Если употребление *чуть* в текстах Айги связано с фокусированием на перцепции как значимом элементе структурирования субъекта, то *почти* (императивная форма от глагола *почесть* ‘признавать, считать, оценивать’) акцентирует мнение субъекта по поводу поэтической коммуникативной ситуации. Дискурсивное употребление *почти* предполагает введение понятия окрестности объекта или ситуации: «почти в *почти Р / Р почти*, вводит такой объект / ситуацию, которую говорящий помещает в нижнюю окрестность Р ‘еще нельзя сказать, что Р, но близко к Р’), но предлагает считать, что отличием от Р в некотором отношении можно пренебречь» [Баранов, Плунгян, Рахилина 1993: 62]. В текстах Айги такой «окрестностью» оказывается поэтическая коммуникативная ситуация, включающая категории сна / яви, художественной и эмпирической реальности, особенности собственного и иных поэтических языков: *И все же, сравнение Сна со Смертью* (очень частое, почти – общепринятое) – условно и приблизительно [Айги 2001: 52]; *Повторю здесь признание, сделанное мною когда-то одному из друзей: “Может быть, это смешно, но я должен сказать, что самое удачное я пишу почти на грани засыпания”* [Там же: 53]. Оценочный компонент субъективации как форма выражения мнения субъекта о чем-либо также реализуется в том, что *почти* не только употребляется в контекстах, характеризующих творческий процесс и особенности поэтического языка в разных идиостилях (*В стихотворении “Море”, великолепном почти по-пушкински* [Там же: 86]; *Звук его поэзии иногда кажется почти “по-младенчески” чистым <…> снова – почти детский голос: “Я ж – божий”* [Там же: 94]), но и оказывается продуктивной основой для образования новых слов: его “Старые эстонки”, почти-кричащая поэ-

ма о бессоннице, носит подзаголовок: “Из стихов кошмарной совести” [Там же: 59].

Немного у Айги употребляется в контекстах с субъектом высказывания, характеризуя его через идею неполноты или невозможности субъективации, когда «*немного* в конструкциях *немного Р* показывает, что по сравнению с гипотетичным Р реализовался такой вариант Р, который близок к не-Р/отсутствию Р» [Баранов, Плунгян, Рахилина 1993: 52]: *Вот я – немного. И – вижу – за вас. Снег, как “душа”, – что-то помню об этом, – будто давно уже нечто без боли!* [Айги 2001: 66]; *я тоже немного лицо! Временами / будто – из боли почти уже мусоргсковой!* [Там же: 89].

Употребление *немного* в метаязыковом режиме обозначается с помощью парентезы: *Вокруг – немного – будто строя: дом (не ведал – вот я там: своим каким-то “многим”)* [64]. Другим случаем использования *немного* становится его включение в структуру с жанровым обозначением: «Немного от автора», «Немного – к сегодняшнему “Консумматуму”», что маркирует стремление Айги к формированию авторской квазижанровой системы и акцентированию не столько жанровой принадлежности текста, сколько позиции субъекта по отношению к любому жанру как художественному высказыванию.

Таким образом, у Айги дискурсивные слова, помимо собственно дискурсивного употребления, обретают возможности функционирования в метаязыковом режиме, совмещая способность выражать специфические дискурсивные отношения, характерные для дискурса в целом, с обозначением особенностей поэтического дискурса.

В качестве примера использования окказиональных элементов, разрушающих иерархию семантически и коммуникативно значимых компонентов, можно привести функционирование дискурсивных слов в поэтическом языке Наталии Азаровой. Помимо языковой синхронии, ресурсом для обогащения поэтического языка становится для нее обращение к истории языка, возрождение его «скрытой памяти» (термин Т.М. Николаевой [Николаева 2008]). Среди различных способов создания новых слов в поэзии Н. Азаровой можно выделить индивидуально-авторские новообразования, состоящие из частиц или форм слияния частиц с другими частями речи, которые образуют определенные комплексы с модальным значением: *чтото, какбудто, ейбудто, хотяи, тотже, всеже*.

Обращение к истории языка происходит в поэзии Н. Азаровой на различных языковых уровнях, включая словообразовательный, грамматический и лексико-семантический. Особая система дискурсивных слов формируется в ее поэтическом языке благодаря разложению слов

на составляющие их «частицы»: *и – ли – да – же*, так и благодаря «прилипанию» их к другим частям речи: *хотяи*:

<…> ощутимее
вес невесомости
какбудто
письменная вода
и – ли – да – же
письменный воздух
так – что – и
пространство
почти – не
натравлено
хотяи
слегка
потрачено [Азарова 2011: 126].

Такое разложение / «прилипание» грамматических форм позволяет сформировать особую визуальную структуру текста, влияющую на его ритмический рисунок, нарушающую стандартный способ прочтения и мотивирующую множественность интерпретаций. Ключом к восприятию текста может стать понятие «партикулы» как «блуждающей частицы» (в определении Т.М. Николаевой), способной присоединяться к чему-либо, комбинироваться с другими частицами, создавая многоэлементные контактные последовательности в синхронии и диахронии языка [Николаева 2008]. Партикулы могут порождать союзы, местоимения и новые частицы: «прилипание» партикул друг к другу создает лексикализованные (*да-же, и-бо, ли-бо*), грамматикализованные (*къ-то, чь-то*) и полуграмматикализованные (*-а-ко, -ли-ко*) комбинации [Там же: 299–300].

В текстах Н. Азаровой восстанавливаются утраченные грамматические связи. Происходит восхождение сквозь древнегреческий, латинский и древнеиндийский языки, в которых уже существовали «частицы», – к анатолийскому и даже индоевропейскому периоду [Adrados 1992], когда только закладывались основы первоначальной индоевропейской грамматики, в основе которой, согласно Т.М. Николаевой, лежат дейктические частички-партикулы [Николаева 2008: 114].

Установка на процессуальность реализуется в текстах Н. Азаровой и на лексико-семантическом уровне. Посредством поэтической этимологии в тексте «у меня было много дождей в нью йорке» восстанавли-

вается утраченное значение слова *письменный*: *письменная вода, письменный воздух*. Обращение к этимологии *письменный* от лат. *pingo, -ere* ‘рисовать, вязать иглой’ позволяет осуществить межсемиотический переход от вербального к визуальному коду, активизируя подвижность не только в аспекте перехода от синхронии к диахронии, но и от одного модуса передачи / восприятия информации – к другому. *Письмо, письменность* могут быть соотнесены с процессуальностью русского слова со значением пространной речи *по древу растекаться* (др.-рус. *течи* ‘бежать’), сопоставимого с лат. discursus, производным от discurrō ‘бегать в разные стороны, растекаться, распадаться, распространяться’, который лишь в переносном смысле имел значение ‘рассказывать, излагать’ [см.: Демьянков 2007: 86].

Далее фонетическое сближение слов *натравлено* и *потрачено*, в инфинитивной форме различающихся всего одним звуком (*травить* и *тратить*), восстанавливает утраченные семантические связи, поскольку *травить* произошло от греч. *τρώω* ‘раню’, *τρύω* ‘истребляю, исчерпываю’, а *тратить* родственно белор. *тра́ціць* ‘тратить, губить’, чешск. *trátit* ‘терять, губить’.

Таким образом, работа Н. Азаровой на уровне «микрограмматики» позволяет ей выйти за пределы закрепленных за словами значений, открывая новые возможности смыслообразования на границах разных грамматических форм и языковых процессов. Разложение партикул до «примарного», изолированного вида и образование новых комбинаций из прилегающих друг к другу и к другим частям речи частиц (*чтото, какбудто, ейбудто, хотяи, тотже, все-же, так – что – и*), позволяют погрузиться в языковую стихию и расширить потенциал мотивирующих слов, являющийся базой для создания авторского поэтического языка.

В творчестве С. Львовского дискурсивные слова способствуют нарушению когезии и когерентности, а также деавтоматизации восприятия сообщения адресатом. Среди наиболее часто встречающихся дискурсивных слов в его поэзии можно выделить *просто, вот, еле, так, только* и др.:

а. вот новостройка
на метке слепая. [Львовский 2013: 6]

страница газетная шелестит
сама еле жива а заголовки поблескивают
всплывают как рыбы лицами кверху [Там же: 69]

так товарищи
– щерицы и другие щества́: [Там же: 18]

а только
первые.
одни чемпионы.
летчики звезды [Там же: 79]

Употребление отмеченных дискурсивных слов позволяет выявить рефлексию поэтического языка (е*ле заметного / движения (языка)* [Там же: 107] как значимую категорию самоидентификации субъекта (ср. с рассмотренным выше текстом Сосноры). Поэт использует частицу *еле* для акцентирования ограниченности действия или признака: «Еле, в еле Р указывает на то, что субъект, стремясь к Р, достигает его несмотря на ограниченность внутренних ресурсов <…> В такой ситуации достигнутое еле оказывается как бы ущербным, находящимся на грани возможностей субъекта» [Баранов, Плунгян, Рахилина 1993: 27]. *Еле заметное / движение* противопоставляется *языку целиком* (*ну куда нам / язык целиком?*) в аспекте противопоставления индивидуального использования отдельных ресурсов языка и осознания языка в динамике исторических процессов и потенциальности развития. Тем не менее, даже *еле заметное / движение* включает отголоски исторических процессов (*ископаемое / русское море*), которые оставляют неизгладимый след «на поверхности» языка, что может быть обнаружено в процессе активизации внутренней формы слова. Например, в сближении лексем *полнотой* и *темнотой.* Звуковое сходство лексем позволяет поэту обнаружить пересечение их семантических полей, утраченное в современном языке. *Темнота* (от слова *тьма*) имеет два значения: 1. ‘мрак, сумерки’ и устаревшее значение 2. ‘бесчисленное множество, десять тысяч’. Оба обозначают большое количество, избыточность, что дает возможность дополнительной интерпретации текста: множественность значений, сокрытых в языке, ассоциируется с полноводностью, неисчерпаемостью информационного «моря» и, одновременно, сближается со смысловым туманом и мраком, где блуждают носители языка, которым *в несуществующем / настоящем / достаточно одного / расходного слова* [Там же] и которые с трудом охватывают объем информации, просвечивающий в сочетании даже пары слов.

Значение неполноты признака как невозможности его полноценного выражения отправителем и адекватного восприятия адресатом, заданное частицей *еле* в первом стихотворении цикла, получает развитие в дальнейших текстах:

но **только** достаточно
если в точности
если именно так
как оно себе
говорится само
в **только-только**
настоящем **и вот**
уже не
если именно
в точности так **если только**.

только так *и бывает*
отчаянно временем
полон язык что уже ни на что
никогда ни на что
не пригоден [Там же: 108]

Текст строится на последовательном нарушении установленных принципов употребления дискурсивных слов, среди общих морфолого-синтаксических признаков которых исследователи выделяют фиксированное место в предложении; возможность удаления их из предложения; безударность, отмечаемую в большинстве случаев и т.д. В тексте нарушается стандартная синтаксическая сочетаемость дискурсивных слов, которые нанизываются друг на друга и не обладают стандартными внутрифразовыми связями: *но только достаточно / если в точности / если именно так*.

Традиционно дискурсивные слова участвуют в процессе акцентирования информации в коммуникативной ситуации, концентрации внимания и организации восприятия сообщения реципиентом, способствуют распределению материала, обеспечивая как формально-грамматическую (когезия), так и семантико-прагматическую (когерентность) связность сообщения. Однако дискурсивные слова в тексте Львовского функционируют в роли особых *дисконнекторов*, дезорганизующих внутритекстовые грамматические связи и деавтоматизирующих восприятие адресата. Можно предположить, что эти дисконнекторы связывают текст со словами, не выраженными в тексте, находящимися за границами вербального. Дискурсивные слова выполняют функцию метаязыковой рефлексии создания текста, поскольку становятся маркерами неуловимого творческого процесса в силу особенностей своей природы и ориентированности на изменчивость дискурсивного контекста.

Эпистемические аспекты семантики дискурсивного слова *авось* проявляются в творчестве Д. Давыдова. Наличие эпистемических характеристик, закрепленных за тем или иным словом, т. е. его возможность указывать на вероятность ситуаций, отмечает Н.А. Николина [Николина 1993]. Например, в стихотворении Д. Давыдова «Компаративное письмо» *авось* входит в состав фразеологической единицы «на авось» со значением «в надежде на случайную удачу»: *хоть шахматы возьми а вот отбрось / давай надейся* ***на авось*** */ ты видишь настоящий хлам / лежит что тут что там* [Давыдов 2011: 93].

Тем не менее в контексте *надейся* ***на авось*** дискурсивное слово *авось* сближается с фразой *ты видишь настоящий хлам / лежит что тут что там*, выступая маркером метаязыковой рефлексии современного понимания данного дискурсивного слова. Важно отметить прагматическую направленность слова *авось*, окруженного дейктическими элементами, связанными с активной адресацией: императивы (*хоть шахматы возьми а вот отбрось)*; троекратное повторение *ты видишь*. Таким образом, отсылка к гипотетической реальности, возможной вследствие *надежды на авось*, не представляется более притягательной, чем реальность говорящего.

Помимо установки на проспективность, устремленность в будущее, *авось* может использоваться как «своего рода оправдание беспечности», «установка на авось обычно призвана обосновать пассивность субъекта установки, его нежелание предпринять какие-либо решительные действия» [Булыгина, Шмелев 1997: 491]. Другой случай схожего употребления *авось* также связан с метаязыковой рефлексией в тексте Д. Давыдова: *в рамках данного рассказа / я поведать не берусь / что творила антитеза / в миг когда возник* ***авось*** [Давыдов 2011: 93].

Таким образом, в современной русской поэзии неоавангарда выявляется особое прагматическое, метакоммуникативное и метаязыковое функционирование дискурсивных слов в организации и интерпретации поэтической коммуникации, что связано с нарушением стандартной коммуникативной модели и созданием условий для автореференции субъекта и организации поэтического дискурса. Дискурсивные слова в современной поэзии являются частью процедур, направленных на самоидентификацию автора и преодоление стандартной коммуникации с помощью 1) нарушения когезии и когерентности; 2) редукции индексов мены коммуникативных ролей; 3) деавтоматизации восприятия сообщения адресатом; 4) использования окказиональных элементов, разрушающих иерархию семантически и коммуникативно значимых компонентов и т.д.

3.3. Функционирование диминутивов в языке современной поэзии

Интенция к кумуляции смыслов, повышению информативности и стремление говорящего передать отношение к речевой ситуации выражаются в активизации тенденции к экспрессивности в языке современной поэзии. Одним из проявлений этой тенденции на лексико-словообразовательном уровне является употребление диминутивов – слов, «имеющих специальный морфологический показатель (в русском языке это какой-либо суффикс из определенного набора)» и одновременно включающих семантический компонент «быть меньшего размера по сравнению с тем, который обычно свойствен объекту из данного класса» [Спиридонова 1999: 13].

Семантическое содержание категории диминутивности-аугментативности сочетается со значением оценочности (пейоративности, лаудативности и др.), что позволяет исследователям относить диминутивы к экспрессивно-выразительной сфере функционирования языка [Русская грамматика 1980; Земская 1973 и др.]. Исследователи дифференцируют значения уменьшительности, уменьшительно-ласкательности, ласкательности и уменьшительно-уничижительности. Среди тенденций настоящего времени отмечается активное «использование диминутивов в отрицательно-уничижительных значениях» [Крамкова 2001: 13]. В текстах современной поэзии употребление диминутивов регулярно реализуется в собственно уменьшительном значении и в значении оценочности.

Исследуя оценочный компонент значения диминутива, Ю.Д. Апресян вводит понятие «личной сферы говорящего» как элемента субъективной картины мира, включающей самого субъекта речи, его эмоционально-психическое состояние, моральные критерии и физическое пространство [Апресян 1995]. Акцентируя субъективное отношение к предмету посредством диминутивов, говорящий включает его в свою «личную сферу». Можно провести параллель между стремлением к освоению реальности, пониманию сознания Другого, что реализуется с помощью семантики диминутивов и концепцией феноменологического диалога, сформированного в работах М.М. Бахтина, С.Л. Франка, М. Бубера, когда полнота взаимопонимания и бытия обеспечивается знанием языка Другого во всем его разнообразии и специфике: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается <...> Два голоса – минимум жизни, минимум бытия» [Бахтин 2002: 280].

Употребление диминутивов в диалогических текстах современных поэтов отражает интенцию на стремление к диалогу с Другим (адресатом), рефлексию чужого слова как поиск самоопределения субъекта в современной поэзии. В текстах, отражающих диалог с конгениальными поэтами-классиками и установку на трансфер культурных ценностей, слова с уменьшительным значением маркируют сближение адресанта и адресата, интимность общения, контрапунктно зарождающегося в общем пространстве немоты, как в стихотворении «Вопрос к Тютчеву» В. Кривулина: *Мы время отпоем и высохшее тельце / накроем бережно нежнейшей пеленой*… [Кривулин 2005: 17]; в тексте Я. Сатуновского, ориентированном на диалог с Мандельштамом: *Эх, Мандельштам не увидел / голубей на московском асфальте, / <…> не взял в руки / сизую птицу, / не подул ей, дудочке, в клювик, / гули-гули, голубица, гули-гули, / умер Осип Эмильевич, умер* [Сатуновский 2001]; в тексте «Выхожу один я. Нет дороги…» В. Сосноры, вступающем в интертекстуальный диалог с текстом «Выхожу один я на дорогу…» М. Лермонтова: *Жду – не жду – кому какое дело? / Жив – не жив – лишь совам хохотать. / (Эта птичка эхом пролетела.) / Ничего – без Ты – без тут. Хоть так*… [Соснора 2006: 574]. Во всех случаях диминутивы (*тельце, птичка, ларчик*) маркируют сдвиг фокуса от нейтрального обозначения к акцентированию уменьшенной формы объекта или/и выражения определенной модальности, особого (ироничного, снисходительного или бережного, заботливого) отношения субъекта к объекту. Диминутивные формы смещают фокус внимания с нейтральных обозначений на субъективные переживания автора, самоумаление которого является маркером и первым шагом к дальнейшему диалогу поэтических систем и культур.

Другая модель коммуникации, включающая слова-диминутивы, относится к области рефлексии современности и обращения к современникам: *Я на мир взираю из-под столика,/ Век двадцатый – век необычайный. / Чем столетье интересней для историка, / Тем для современника печальней!* [Глазков http]; *Что все это – кукла плакаты бараки? / Наверно какие-то тайные знаки – / И всюду рассыпанные человечки / И желтый закат за поселком – и даже // Лошадь белеющая у речки / В нечеловеческом этом пейзаже* [Сапгир 1989: 15]; *Над каликой /гогочут вприсядку / дядьки-ваньки / и девки-нахалки*… [Соснора 2006: 12]; …*когда писателя в Руси / судьба – пищать под половицей!.. воспеть народец остролицый*… [Кривулин 2005: 19]; …*они свой язык не знают /или давно забыли: / пусть говорят на нем быдло – / зверьки / что остались / в горах ли / в степи ли / в пустыне – / в гетто своем / зверьковском*… [Мирзаев 2009: 49]. В этих контекстах диминутивы отражают романтический конфликт

поэта и толпы, необходимость противостояния безликой толпе, обострившуюся в современном обществе «потребления» или «спектакля» (в терминологии Ж. Бодрийяра и Г. Дебора). Этот противостояние усиливается образованием окказиональных диминутивных форм, пародирующих и профанирующих адресатов (*зверьковском*).

Интимная зона общения с адресатом оборачивается поиском самоопределения, самоидентификацией, что реализуется в амбивалентном функционировании диминутивов, содержащих как уничижительную, пейоративную, так и одобрительную, мелиоративную семантику: *Что же ты головотелый / Легкий сахар не грызешь / А на стеночке, на белой / Все отшельником живешь… / Темнотелыш, темнолобыш / Насекомый человек* [Стратановский 1993 http]; *На серебряном подносе / Голова селедки / Ваня Ванечка не плачь <…> Жалко листика в лесу / Оборвал и мимо / Вересковою иглой поцарапал палец / Ваня Ванечка пойдем / Гром гремит / Пугливо / Черной змейков по траве / Пробегает ветер* [Земских 2009: 71].

Категория диминутивов в современных поэтических текстах часто содержит ироническую коннотативную окраску, развенчивающую высокий образ поэта и сакрального мотива поэтического творчества: стремление к субъективации через снижение мессианского пафоса державинского текста звучит в тексте «Приап» Г. Сапгира: *Я – член но не каких-то академий! / Я – орган! но не тот куда “стучат” / Я – прародитель всех твоих внучат / Я – главный винтик в солнечной системе <…> // Пусть хочешь ты да я-то не хочу / Я – тряпочка. Я – бантик. Бесполезно / Меня дружок показывать врачу* [Сапгир 1989: 6]; *Кто-то хоть вишенкой… я же значком, запятой / в горле чирикнул, по жерлу прошел першпективы!* [Кривулин 2005: 23]; *…добиться полного уни / чтоже ни я… разодрать / написанные тобой книги… рвануть вверх / в последний момент / услышать / резкий вскрик буковки / Я* [Бирюков 2009: 31]. Здесь рефлексия субъектом собственного самоопределения и творческого акта выражается с помощью диминутивных суффиксов, придавая пародийные, само-уничижительные оттенки. Но одновременно с десакрализацией канонизированного в классической русской традиции образа поэта, диминутивы маркируют метаязыковые элементы авторской рефлексии, акт творчества подменяется переводом поэтического субъекта в текст (*я же значком*, *запятой*; *вскрик буковки / Я*).

Диминутивы служат средством стилизации, когда поэтический субъект использует жаргон, находясь на грани бытия и не-бытия, обращаясь к двойнику, герою-трикстеру как обратной стороне себя: *Тихо, тихо в белой спальной / Белый потолок / С потолка глядит печальный / Без плечей, браток…* [Стратановский 1993 http]. Распространенный при-

ем использования архаических лексико-грамматических форм в современной поэзии отражает поиск автором новых путей самовыражения: *Америка, держись./ Подайте копеечку Иван-царевичу* [Там же]; *В белоцерковном Киеве / такие / скоморохи – / поигрывают гирями, / торгуют сковородками, / окручивают лентами / округлых дунек…* [Соснора 2006: 11]; *За избенкой – дорога кривая / Ночь беззвездна. Не сыщешь пути, / И квасок с мужичком попивая / Сладко жить в обезьяней шерсти* [Стратановский 2008 http]. В данных текстах диминутивы передают иронию автора и побег от реальности в архаику.

Кроме уменьшительной и оценочной семантики диминутивные суффиксы могут обозначать «уменьшение особого типа», например, в контексте «X, принадлежащий (свойственный) женщине или ребенку» [Спиридонова 1999: 18]: *Хорошенькая официанточка, / смеясь, / каблучками стуча, / на завтрак / без всяких карточек / нам вынесла / суп / и чай; Я любил одну единственную женщину. / Любил как тучку быстротечную. / Я любил ее за узенькие брови и / за груди-фунтики, такую худенькую* [Сатуновский 2001 http]. Кроме того, можно говорить о двойном семантическом сдвиге, когда диминутивы обозначают элементы одежды, обостряя иронический эффект и акцентируя абсурдность ситуации или образа лирического объекта: *Скоморох с ноги снимает / Сапожок и, опрокинув, / Выливает литру крови. / (В тех сапожках скоморошьих / Есть веселые гвоздочки – / Те, которыми когда-то / Жениха приколотили: / Потому и вышли Девы / За злодея-Скомороха)* [Миронов 2005: 129].

Таким образом, функционирование диминутивов в современной поэзии отражает установку на смещение фокуса внимания от нейтральных обозначений к выражению целого спектра модальных значений, в которых реализуется отношение субъекта к художественному языку, поэтической коммуникативной ситуации, адресату и стремление к автокоммуникации и самоидентификации.

3.4. От логоса к мелосу, глоссе и лакуне: между монодическим и хоровым субъектом в творчестве С. Завьялова

Рецепция античной традиции в русской литературе трансформировалась, начиная с XVIII в. и до наших дней. Если для поэтов классицизма наиболее привлекательным был античный эпос, то на романтиков также оказали большое влияние греческая эпиграмма, римская элегия и элегический дистих, а Серебряный век «открывает» архаический ка-

нон поэтов-меликов[1] и «распространяет практику перевода “размером подлинника” с гекзаметров и пентаметров элегического дистиха на более сложные мелические стопы, подчас не имевшие естественных русских аналогий» [Завьялов 2009 http]. Интерес к античности в творчестве современных русских поэтов обусловлен, с одной стороны, стремлением к эскапизму по отношению к окружающей реальности. С другой стороны, мир классической древности дает авторам метаязык, позволяющий работать на уровне более «высоких» обобщений, насыщенных наслоениями интерпретаций предыдущих поколений, и более глубокой саморефлексии, связанной с многовековыми философскими поисками.

Анализ структуры субъекта в поэзии 1990–2000-х гг. представляет особый интерес, что связано со сложившейся в современной культуре ситуацией недоверия к субъекту и кризисом субъективности. Актуальным представляется исследование субъекта в поэтических практиках, апеллирующих к античности, формирование античного текста в которых происходит на пересечении мифологического, философского, драматургического и эпического кодов. Наложение границ различных литературных родов и жанров приводит к формированию не только особой эстетической системы, но и поэтической прагматики, включающей авторскую позицию, коммуникативную ситуацию и адресацию. Среди современных поэтов, для которых характерна рецепция античности, можно отметить В. Соснору, И. Бродского, А. Тарковского, Г. Сапгира, М. Амелина, С. Завьялова, Б. Кенжеева, Е. Зейферт и др.

Обращение к поэзии С. Завьялова связано с тем, что помимо рецепции античности на родо-жанровом и метрическом уровнях, которые подробно исследованы в статье Ю.Б. Орлицкого [Орлицкий 2008б], в его творчестве происходит формирование особой, «лиминальной» структуры субъекта, возникающей на границе монодической и хоровой субъективации. Углубленная рецепция античности Завьяловым обусловлена уже классическим филологическим образованием и реализуется в его переводах (оды Горация), эссе «Гомер в качестве государственного обвинителя на процессе по делу русской поэзии» [Завьялов 2003], «Воздвижение песенного столпа: Пиндар в переводе М.Л. Гаспарова и Бронзовый век русской поэзии» [Завьялов 2006], а также в поэтической рефлексии (книга «Мелика», 2003).

Анализируя авторскую стратегию Завьялова, К.М. Корчагин отмечает, что «это своего рода опыт по «демонтированию» традиционного

[1] Более подробно о влиянии античной традиции на метрику русского стиха см. [Wachtel 1998; Орлицкий 2008а; Гаспаров 2012].

образа поэта и поэзии, проводимый с редкой последовательностью» на всем протяжении его творчества» [Корчагин 2010 http]. Обращаясь к анализу поэтической системы и структуры субъекта в книге «Мелика», можно отметить, что здесь установка на эксперимент контрастно совмещается с обращением к архаике, классическим античным формам и дописьменному мифологическому коду. А.В. Скидан пишет об определяющем поэтику Завьялова «столкновении авангардистского импульса и “архаики”, “разомкнутой” секуляризированной формы и сакрального материала, столкновении, призванном “остранить” и тем самым реактуализировать норму в лице забытых, подвергшихся порче и вытеснению “вечных смыслов”» [Скидан 2003 http].

Аллюзия к канону «мелических поэтов», выраженная уже в названии книги, формирует особый статус субъекта, становление которого происходит в ситуации диалога с конгениальными «мелическими поэтами», к которым относятся Алкман, Сапфо, Алкей, Анакреонт, Стесихор, Ивик, Симонид, Пиндар и Вакхилид. Рефлексия автором истоков возникновения лирической поэзии, природы поэтического творчества и генезиса лирического субъекта, формирование которого происходит из синкретизма поэтического и музыкального, индивидуального и хорового, художественного и эмпирического полюсов, задает тональность всей книги.

Ключом к исследованию пограничного субъекта у Завьялова может стать концепция «лиминальности», или «лиминальной фазы», предложенная в работах В. Тернера [Тэрнер 1983]. В связи с базовой для поэтики Завьялова проблемой возникновения индивидуального субъекта из хорового синкретического единства актуальным представляется рассмотрение субъективации в книге «Мелика» в аспекте введенной В. Тернером оппозиции «коммунитас» и «структуры», где «коммунитас» (лат. communitas), или «открытое общество», отличается от жесткой структуры, или «закрытого общества», тем, что потенциально или идеально распространяется до пределов всего человечества» [Там же: 184].

Период формирования лирической поэзии и выделения индивидуального лирического субъекта, рецепция которого осуществляется в «Мелике» Завьялова, представляет собой лиминальную фазу перехода от «коммунитас» к «структуре», от «открытого общества» – к «закрытому», от «общности», в которой Я перетекает в Ты – к дифференциации Я и Ты, субъекта и адресата. «Лиминальная» позиция субъекта определяется не только апелляцией к античному периоду мелической поэзии (VII–VI в до н.э.), когда впервые из синкретического искусства, в котором были соединены слово, танец и музыка, выделяется лирическая поэзия, но и в рефлексии самой внутренней дихотомии, заложен-

ной в традиционном объединении девяти авторов в единую группу, включающую как поэтов, развивающих традицию дорической хоровой лирики (Алкман, Стесихор, Ивик, Симонид, Пиндар и Вакхилид), так и принадлежавших к монодической эолийской мелической школе (Алкей, Сапфо и Анакреонт). Пограничная субъективация в фазе взаимодействия и перехода между хоровым и монодическим (греч. *μονῳδία* – ‘пение или декламирование в одиночку’) субъектами концептуализируется в текстах Завьялова.

М.Л. Гаспаров отмечал, что «древнегреческая лирика имела две разновидности: монодическую лирику и хоровую лирику. Монодическую олицетворял Анакреонт, хоровую – Пиндар. И та и другая были пением под музыку; но в монодической лирике пел сам поэт, в одиночку и от собственного лица, а в хоровой лирике пел хор, то ли от лица поэта, то ли от лица самого хора, то ли от лица всех сограждан, выставивших этот хор. Темы монодической лирики были простые и понятные – вино, любовь, вражда, уходящая молодость; предметом хоровой лирики были славословия былым богам, отклики на забытые события, размышления о высоком и отвлеченном смысле жизни и судьбы, формой монодической лирики были короткие складные строчки, легкие для восприятия и подражания; формой хоровой лирики – громоздкие периоды, в которых уловить стихотворный ритм было настолько трудно, что в течение столетий их читали не как стихи, а как поэтическую прозу» [Гаспаров 2000: 9].

Рефлексия лиминальной фазы как транзитного пространства, организующего переходное состояние хоровой и монодической, коллективной и индивидуальной субъективации реализуется в текстах посредством формирования особой коммуникативной модели, выражаемой с помощью специальных языковых приемов, дейктических и референциальных средств. Специфика субъектной организации у Завьялова связана с передачей взаимодействия и перехода между характерным для античных текстов буквальным, а не метафорическим многоголосием, и монодическим субъектом, что возникает за счет постоянных сдвигов – дейктических, референциальных, гендерных, межъязыковых и межсемиотических.

Так, дейктический сдвиг от первого лица единственного числа (*я*) ко множественному числу (*мы*) и затем к третьему лицу единственного числа (*его, с ним*) приводит к преодолению границ между монодическим субъектом и хором, автором и читателем, дистантным, визуальным прочтением текста и его декламацией, в процессе которой сливаются отправитель и реципиент:

Но вот
подступила кататропа
и я уже не могу удержаться <…>

Возблагодарим же Муз
за то что поочередно восходят они на ложе певца
возблагодарим и сильных
зовущих его на свои торжества но более всего
возблагодарим тех
кто делится с ним своей скудной трапезой [Завьялов 1998: 16].

Переход от авторефлексивного поэтического *я* к императивному призыву «возблагодарим» создает эффект вовлечения читателя в процесс декламации текста, позволяя преодолеть рамки дистантного прочтения, характерного для письменного дискурсивного модуса, и сформировать интерактивную модель соучастия читателя в актуальной ситуации поэтической коммуникации. У Завьялова субъект подвергается тотальной децентрации, определяемой деконструкцией границ субъектного и объектного (дейктический сдвиг «я – он»), а также индивидуального и множественного модусов (дейктический сдвиг «я – мы»).

Использование приема межъязыкового взаимодействия маркирует возможность выбора читателем грамматического рода:

Сердце
все более утомляясь от десятилетий
беспросветных бессонных трудов
устало ему (то есть ей) все хочется капризно напоминать о себе
[Там же: 21].

Ситуация выбора рода обусловлена имплицитным наложением греческого *καρδιά* в женском роде и русского ‘сердце’ – в среднем. Интерпретация такого текста предполагает активное соучастие читателя в творческом процессе. Имплицитное наложение древне-греческого и русского языков не только открывает дополнительные возможности для интерпретации слова «сердце» не только позволяет читателю выбор «сердца» того или иного рода, но и формирует трансферное пространство межъязыкового взаимодействия, в котором каждый элемент обладает возможностью семантического и концептуального перехода.

Специфика поэтической референции у Завьялова определяется сочетанием различных аспектов, включающих автореферентность имени

к объекту художественной реальности, характерную для эстетического дискурса в целом; «синкретическую» референцию, свойственную мифологическому мышлению, которая основана на единстве творчества, религии и окружающей реальности; референцию, характеризующую античную лирику и сформированную в ситуации перехода от мифологического синкретической модели к модели, в которой происходит дифференциация художественного и эмпирического, коллективного и индивидуального; и множественную, или «интертекстуальную», референцию, характерную для текстов Завьялова, когда одна именная группа используется для номинации нескольких референтов, относящихся к различным историко-культурным эпохам (например, к античности и серебряному веку), что создает эффект преодоления линейного времени и перехода к лиминальному времени.

«Интертекстуальная» референция позволяет сформировать многоуровневый диалог с конгениальными поэтами-меликами и с поэтами начала XX в., в творчестве которых отмечается поворот к греческой архаике. Например, в названии книги «Corvus corvus» (греч. ʻворонʼ) звучат отсылки не только к античности (ср. образы ворона в текстах Архилоха, Феогнида и др.), но и к «Ворону» Э. По и, соответственно, к романтической традиции.

В тексте «*Ἐπίλογο*» непрямая номинация *тибуртинский дачник* отсылает одновременно к Тибуллу и к О. Мандельштаму:

Все будет так как и было предсказано тибуртинским дачником
любовники расстанутся казалось так прилепившиеся друг к другу
колесо Фортуны все будет отсчитывать свои обороты
и герой в конце концов будет убит похоже на войне [Там же: 14]

Реминисценция к творчеству Тибулла выявляется через отсылку к месту его проживания (между городами Тибуром и Пренесте) и к его любовным элегиям, в которых были переработаны мотивы эллинистической любовной поэзии: «Ну, а покамест судьба дозволяет, в любви мы сольемся» [Тибулл 1965 http].

Возможность выявления в номинации «тибуртинский дачник» отсылки к творчеству Мандельштама определяется, во-первых, реминисценцией к «Первой элегии» Тибулла (а также к переводу Батюшкова «Элегия из Тибулла» (1811) и к стихотворению Пушкина «К Делии», 1841) в «Tristia» Мандельштама («Уже босая Делия летит!» [Мандельштам 1993: 137]). Во-вторых, самим перечнем мотивов, «предсказанных» «тибуртинским дачником», которые были значимы для эстетики Мандель-

штама. Например, мотив судьбы: «В пол-оборота обернется / Фортуны нашей колесо» [Там же: 89], и концепция «вечного возвращения»: «Итак, ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер. Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы – и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость» [Там же: 212].

Другой пример одновременной отсылки непрямой номинации к разным референтам находим в тексте «Геракл и Гилас». Здесь обозначение «один варвар» отсылает к творчеству Пиндара и Мандельштама:

Вспомним
что написал один варвар:
  трижды блажен кто введет в песнь имя [Завьялов 1998: 16]

Здесь, через стихотворение Мандельштама «Нашедший подкову (Пиндарический отрывок)», звучит аллюзия и на Пинддара:

Трижды блажен, кто введет в песнь имя;
Украшенная названьем песнь
Дольше живет среди других [Мандельштам 1993: 42]

Об отсылке к эпиникиям Пиндара, звучащей в стихотворении Мандельштама «Нашедший подкову (Пиндарический отрывок)», пишет Л.Г. Панова: «*имя* победителя» (курсив, Л. П.) отсылает к эпиникиям Пиндара; «*имя* как отличительная примета песни позволяет ей сохранить память о победителе и тем самым обеспечивает песне более долгое существование» [Панова 2003: 643].

Вообще рецепция творчества Пиндара занимает важное место в книге. Сам Завьялов в интервью с Ю.Б. Орлицким подчеркивал значимость реформы Пиндара в области древне-греческого стихосложения: «Пиндар, которому я следую, в отличие от, скажем, Алкмана (терпандров ном в более чистом виде), разрушил это строгое соответствие, после чего триада (строфа–антистрофа–эпод) стала сама по себе, а семичастность – сама по себе, как две различные системы координат. И игра на их несоразмерности (затягивание одних частей, скажем, “архи” или “омфалоса” в ущерб, например, “кататропе”) – его “коронный номер”» [Орлицкий 2008б].

Такая множественная референция, отсылающая одновременно к различным историко-культурным эпохам и поэтическим практикам

позволяет говорить о формировании историософской концепции Завьялова, в которой называние имени, референция имени к объекту в художественной или эмпирической реальности, коррелирует с проблемой преодоления линейности времени, забвения и смерти. О корреляции письма и смерти писал М. Фуко: «Эта связь переворачивает тысячелетнюю тему; сказание и эпопея у греков предназначались для того, чтобы увековечить бессмертие героя. И если герой соглашался умереть молодым, то это для того, чтобы его жизнь, освященная таким образом и прославленная смертью, перешла в бессмертие; сказание было выкупом за эту принятую смерть» [Фуко 1996: 14].

В поэтической системе Завьялова также большое значение уделяется моделированию референциальных связей текста и реальности, опирающееся на метаязыковую рефлексию самого процесса называния. В текстах звучит рефлексия поэта по поводу диалектики изрекаемого / неизрекаемого:

строфа Изначально
неизрекаемое пусть не тщится взмыть мстящей
за слугу Аполлона стаей
над амфитеатром обыденной речи

антистрофа Другое
выйдя в стремительном пароде
пусть заполнит белую орхестру страницы
хоревтами в черных плащах [Завьялов 1998: 15]
<здесь и далее в стихах С.З. – курсив автора>

Другой аспект, подвергающийся рефлексии в творчестве Завьялова, – это мука рождения слова и называния вещей:

строфа Тщетно
я не в силах их вывести на этот жесткий помост
хоть чувство вскипает
пролог затянулся
амфитеатр в ожидании хора

антистрофа Имени нет
боги молчат они немы немы их медные статуи
мраморные обломки их тел
с фронтона скены взирают
хор неподвижно застыл в ожидании выхода [Там же]

Согласно концепции Завьялова, называние объекта – это диалектическая проблема со-творчества субъекта и адресата: если объект не

назван, он не существует ни в тексте, ни в реальности, но тогда взаимно не существует и субъект, который сам «осуществляется» в процессе называния.

В поэтической системе Завьялова онтологическое понятие «Логоса», впервые введенное Гераклитом, получает переосмысление. Если по Гераклиту, «Логос» – это закон всеединства, ритм взаимоперехода и законосообразность взаимоотношения вещей и субстанций [Аверинцев 1983: 323], то, согласно Завьялову, «Логос» находится в транзитном пространстве перехода между немотой и называнием, возникновением из немоты. Онтологическая концепция «логоса» в поэтике Завьялова осмысляется как когнитивная проблема номинации и лингвокреативной деятельности субъекта, находящегося в лиминальной фазе.

Более того, концептуализация молчания (*Имени нет / боги молчат они немы немы их медные статуи*), а также акцентирование коммуникативной роли хора как составляющей внутренней дихотомии лиминального субъекта (дейктический сдвиг *я – мы*; обозначение хора в тексте: «амфитеатр в ожидании хора»; «хор неподвижно застыл») позволяют выявить в тексте аллюзию на ритуальный призыв жреца к молчанию, провозглашаемый им во время обрядов: “Favete linguis!” (лат. ‘храните благоговейное молчание’). Эту фразу употребляет Гораций в оде «К хору юношей и девушек» (Carmina, III, 1, 2): “Odi profanum volgus et arceo. / Favete linguis: carmina non prius / audita Musarum sacerdos / virginibus puerisque canto” [Horati 1970: 65].

Призыв к молчанию может быть интерпретирован в аспекте ритуала перехода в концепции В. Тернера, где молчание обозначается как одна из черт лиминальной фазы [Тэрнер 1985: 176, 230], переживаемой субъектом, и – шире – как характеристика творческого процесса в целом. Молчание выражает потенциальную возможность перехода на новую стадию реализации и, согласно В. Тернеру, представляет «альтернативу» структуре, позволяющую лучше понять саму структуру. У Завьялова фаза немоты также представляет собой транзитное состояние, которое сменяется фазой называния и речепорождения: *Но вот / подступила кататропа / и я уже не могу удержаться* [Завьялов 1998: 16].

Помимо дейктических и референциальных сдвигов в цикле «Elegarium Fragmenta» активно используются средства неопределенной референции, которые также маркируют лиминальность субъекта и прагматическую неопределенность поэтической коммуникативной ситуации:

[Какая-то птица] вскричала. . . . . не [разобрал]
. . . . . .

и вот уже обрушивается все [на меня]
  падает весь мир [на меня]
. . . . . .
  . . . . . .
и моросит жестковатыми [касаниями] о эту бумагу <sic!>
  то ли снег то ли град
[и проваливается] куда-то между деревьями
  на то что. . . . . .[в короткие(?)] месяцы лета
бывает травой. . . . . .
  и там остается [не тая] [Там же: 26].

Амбивалентность субъективации и художественной реальности определяется такими элементами, как неопределенные местоимения, редукция главных членов предложения, графические указатели (лакуны), которые имплицитно выражают значение неизвестности субъекту и адресату. Обращаясь к поэтической коммуникации, можно отметить, что неопределенные местоимения являются маркерами автоадресации, характерной для поэтического дискурса, когда актуальным для поэта является не развитие нарратива, а поиск коммуникативного баланса и акцентирование самого процесса диалога с читателем.

Другим приемом, позволяющим маркировать лиминальную фазу субъективации, является «межсемиотический перевод» (термин Р. Якобсона). Завьялов одновременно включает в текст различные коды: вербальный, музыкальный («тексты-партитуры») и графический (долгие пробелы, «глоссы» на полях, многоточия). Работая с фактурой текста, Завьялов переносит акцент с вербального кода (логоса) на музыкальный (мелос), мета-языковой (глосса) и прото-языковой (лакуна), одновременно заостряя конфликт формы / содержания и обращаясь к довербальному, синкретическому состоянию слова. Такой переход к мелике как синтезу вербального и музыкального осуществляется и через визуальную организацию текста, в котором накладываются монодический и хоровой склады.

Помимо горизонтального развертывания в тексте представлено и вертикальное, характерное для многоголосия. Например, указание строфы и антистрофы в трех «Гелонских одах»:

строфа Черные тени эксода
хоревты с головой завернувшись в плащи покидают
эту круглую каменную площадку выложенную
  истертыми плитами где в одиночестве высится
  увенчанный цветами алтарь Диониса

антистрофа Но и богу
не в радость пышность даров впрочем глаза его сухи
только что его слуги метались
в эммелическом танце грудь сокрушая
ударами жестких ладоней
[Там же: 18]

Или обозначение размеров, написанное по-гречески и расположенное вертикально, справа от основного текста:

О как короток	*II paeon c anacr*
даже солнечный этот декабрьский день	*pher ia*
бесснежный	*ba*
и облака над заливом перьями-крыльями	*hem hypercat 2 d*

[Там же: 3]

Постоянная смена устойчивых координат, характеризующих референциальные особенности и языковые средства описания субъекта, маркирует его «лиминальность», что обозначается также с помощью параграфемных элементов. Например, посредством «лакун», маркированных квадратными скобками, в которые помещены дополнения или восстановления пропущенного текста: *[на меня] / падает весь мир [на меня]* [Там же: 26].

Эту «раздробленность, «распыленность» и «фрагментарность» речи, которая «является конституирующей для работы Завьялова», подчеркивает А. Скидан: «Поэтика Завьялова – это поэтика текста-руины, в которой произведение утверждается в момент собственного распада, на вершине крушения. Не целое как таковое, а его обнаженная конструкция составляет здесь нерв предполагаемого воздействия» [Скидан 2003 http].

Несмотря на попытку самоопределения и преодоления субъектом энтропии времени и истории с помощью слова, в развитии внутренней динамики книги наблюдается повышение количества знаков утраты, аннигиляции текста, что маркируется лакунами и выражается через осмысление обрывочности референции в ситуации утраты имени:

строфа Но довольно
кощунственных сцен метакататропа
трагична сама по себе
имя тает

антистрофа высохли слезы восторга
и мы уже ничего в ней не видим
кроме пальцев перебирающих
глуховатые струны кифары [Завьялов 1998: 16]

Метакататропа (др.-гр. ‘перемена, развитие темы’) может быть интерпретирована буквально как знак трагичности бесконечных перемен, оборачивающихся бесконечным повтором. Смена «слез восторга глуховатыми» звуками кифары и редукция синкретической оптики адресата, включающей вербальное, аудиальное и визуальное восприятие видением одних лишь пальцев («и мы уже ничего в ней не видим / кроме пальцев») представляет, с одной стороны, невозможность “elan vital”, но, с другой, вечное стремление к его достижению в неизбежной ситуации нахождения субъекта в лиминальной фазе.

Попытка Завьялова восстановить утраченное синкретическое единство текста, разъятого на элементы, возродить связь вербального и музыкального кодов, восполнить и одновременно маркировать утрату частей текста как «лакун» позволяет сравнить такую архитектонику с «телом без органов», или децентрированным текстом, Ж. Делёза. Пользуясь его терминологией, можно обозначить субъекта Завьялова, пребывающего в лиминальной фазе перехода между хоровым и монодическим модусами как «длительного» субъекта [Делёз 2001: 304], находящегося в постоянной динамике и становлении.

Таким образом, анализ книги «Мелика» в аспекте теории лиминальности позволяет выявить особенности лиминальной структуры субъекта, находящегося в ситуации перехода и взаимодействия хоровой и монодической, индивидуальной и коллективной субъективации, что определяется обращением поэта к мелической лирике, когда происходит выделение лирической поэзии и лирического субъекта. Выражение лиминальности реализуется посредством дейктических и референциальных сдвигов, приводящих к формированию особой множественной, или «интертекстуальной», референции, когда одна номинативная группа отсылает одновременно к двум объектам –поэтам, относящимся к разным историко-культурным эпохам. Такой способ организации интертекстуальных связей позволяет Завьялову не только вступить в диалог с конгениальными поэтами и преодолеть линейную временную последовательность, переносясь в трансферное пространство «антитемпоральности», но и выйти на уровень метатекстовой рефлексии референции и автореференции в ситуации трансферного состояния субъекта.

3.5. Иноязычие как стратегия формирования субъекта в современной поэзии

Особенности иноязычия[1] как одной из базовых черт поэтического языка неоавангарда были рассмотрены в 1 главе на материале творчества В. Сосноры (п. 1.5) и Г Айги[2] (отдельные аспекты см. в п. 1.3.). В настоящей главе мы обратимся к рассмотрению различных форматов включения иноязычных элементов и реализации стратегии иноязычия в поэзии II половины XX в. – начала XXI в.

Одним из базовых признаков иноязычия является **«остранение» собственного языка, который обретает статус иностранного, чужеродного языка и одновременно наделяется аффективностью, действенностью**, позволяя сформировать особую коммуникативную ситуацию диалога субъекта с языком и трансфера поэтического языка в пространство межъязыкового взаимодействия. Основным приемом здесь становится «рассогласование» принципа системной организации языка или текста.

Примером нарушения стандартных форм интертекстуальной связности текстов на разных языках, достигаемой с помощью особой системы языковых и культурных контактов в зоне *ad marginem*, ‘на полях’, или ‘по краям’, является цикл «Маргиналии» М. Сухотина. В цикл входят тексты «Роза Яакова (маргиналии к Танаху)», «Дыр бул щыл по У Чэн-Эню (маргиналии к «Путешествию на Запад»)», «Мама мам (маргиналии к “Третьему завету” А.Н. Шмидт)», «Речь идет (маргиналии к Французской Книге)». Композиционно тексты представляют собой фрагменты «классических» произведений, сопровождаемые «заметками на полях» («Танах» – «Письменная Тора», или «Еврейская Библия»; китайский роман XVI в. «Путешествие на Запад», ставший родоначальником жанра фантастико-сатирического романа; «Третий завет» А.Н. Шмидт, религиозно-мистический трактат; и «Французская Книга», в комментарии к которой М. Сухотин пишет: «Основной источник “Смерти Артура” Т. Мелори, до сих пор неизвестный исследователям») [Сухотин 2001: 83]).

[1] Определение термина *иноязычие* см. во Введении.

[2] Также о взаимодействии языков в поэзии Айги см. [Азарова 2016; Гланц 2016]. Сопоставление чуваше- и русскоязычных стихов Айги и анализ проблемы выбора языка поэтом как «пограничной ситуации» осуществляется в работе А.П. Хузангая [Хузангай 2017].

「雷斋」。每月只該四日。」妖王問：「是那四日？」行者道：「三辛逢初六。今朝是辛酉日，一則当斋，二来酉不会客。且等明日，我去亲自刷洗蒸他，与儿等同享罢。」

那妖王聞言，心中暗想道：「我父王平日吃人为生，今活彀有一千余岁，怎么如今又吃起斋来了？想当初作恶多端，这三四日斋戒，那里就积得过来。此言有假，可疑！可疑！」即抽身走出二門之下，叫六健将来問：「你們老大王是那里請来的？」小妖道：「是半路請来的。」妖王道：「我說你們来的快。不曾到家么？」小妖道：「是，不曾到家。」妖王道：「不好了！着了他假也！这不是老大王！」小妖一齐跪下道：「大王，自家父亲，也认不得？」妖王道：「观其形容动靜都象，只是言語不象。只怕着了他假，吃了人亏。你們都要仔細：会使刀的，刀要出鞘；会使枪的，枪要磨明；会使棍的，使棍；会使绳的，使绳。待我再去問他，看他言語如何。若果是老大王，莫說今日不吃，明日不吃，便迟个月何妨！假若言語不对，只听我喂的一声，就一齐下手。」群魔各各領命訖。

这妖王复轉身到于里面，对行者当面又拜。行者道：「孩儿，家无常礼，不須拜；但有甚話，

Прощай же, Мурка!
Рабинович
пьёт уже три дня,
не чужд и я
огульной выпивке.
Не удивительно :
идёт-гудёт
Зелёный Шум
от Тяньаньмынь
в Батум-Сухум
и из Сухум-Батума
во дворец
Союзного Правительства.
Моли из лотоса
о восполнении
Богоантропоса.
Кем-чем?
Да нами же :

шорьками-зелюками,
бодлапутым бокром
с куздрой глокою,
недотыкомкою,
таторами-ляторами,
эмалиолью
одинокою,
дыр бул щылом
(или щыл бул дыром),
бобэоби,
вээоми,
Хни и Хню,
угланами в углах,
Потцом,
счастьем
встречи нашей -
Манжероком,

[Там же: 69].

Такой формат иноязычия основан на акцентировании и концептуализации границы как ключевой зоны культурного трансфера. Граница при этом разделяет и совмещает базовые проблемы, касающиеся контакта и взаимодействия не только различных языков в границах одного текста и поэтического языка, но и взаимодействия оригинала и перевода в аспекте эквивалентности / неэквивалентности; «классического» текста и более поздних интерпретаций; расхождения не толь-

ко семантики, грамматики, но и графики текстов на разных языках (иероглифической письменности, иврита и кириллицы); поиска субъективации, начиная от «безавторских» текстов архаического периода и до современной проблемы субъекта.

Зона схождения, проницаемости основного текста и маргиналий, написанных на разных языках, приводит к формированию особой формы взаимодействия между ними, которое можно определить через понятие складки Ж. Делёза и А. Бадью как системы следов между внешним и внутренним, центральным и маргинальным [Бадью 2004]. В русскоязычном тексте эта идея выражается через нанизывание бесконечных аллюзий на различные дискурсы, поэтические системы и культурные коды: *шорьками-зелюками, / бодланутым бокром / с куздрой глокою, / недотыкомкою, / таторами-ляторами, / эмалиолью / одинокою, / дыр бул щылом / (или щыл бул дыром), / бобэоби, / вээоми* [Сухотин 2001: 69]. При этом формой выражения авторской поэтической речи являются метатекстовые комментарии, сопровождающие внутритекстовые аллюзии:

От Адама к Ноаху,
от Ноаха к Эсаву,
от Эсава к Яакову

в оны лета
по наследству
перешли одежды света
(от медведя на велосипеде)[1]

[1] *Чуковский К.* Тараканище [Там же: 39].

Таким образом, “остраняющему” эффекту подвергается как русскоязычный текст, построенный по принципу нарушения семантической связности, так и интертекстуальное взаимодействие текстов на разных языках. В ситуации многовекторных трансферов между разными языками и культурами, выраженных с помощью цитации крупных текстовых фрагментов на языке оригинала, субъект “проговаривается” не в потоке многоговорения «на полях», но в метатекстовых ремарках – сносках к многочисленным аллюзиям, комментариям и эпиграфам к главам, формируя собственный поэтический язык в «складке» между центром и маргиналиями.

Сближение языков через повторение иноязычного элемента приводит к «отзеркаливанию»: одновременному возведению иноязычного

компонента в статус дейктического центра (*ja*) и его децентрации (*ай*) в цикле «Немецкие» Вс. Некрасова[1]. Акцентирование фонетического сходства языков осуществляется в тексте с целью обнажения парономастического расхождения означаемых при сходстве означающих (*райх / рай*):

ай ja ja ja ja ja j

да ладно ай
нормально
нормальный ай
нормальная германия
ja
сами они там все знают
давай им только
цвай драй
раз два и это все тут
расцветает
все надраено здесь;

райх
райх это наверно неправильно

но рай
это нормально [Некрасов 1998 http].

Проблема расхождения языков при возможности сходства на фонетическом уровне концептуализируется, проецируясь на ситуацию экзистенциального диалога с читателем и попытку самовыражения субъекта. Непонимание «чужого» языка, артикулируемое в текстах Вс. Некрасова, становится способом выражения невозможности самопознания, когда автореференция субъекта осуществляется через обозначение поэтического я через апофатическое *нет, nein* на другом языке (*по-немецки я нет*). Не-говорение на другом языке равнозначно для поэта не-существованию в другой языковой и культурной системе, отсутствию референции субъекта к реальности и культуре «на другом языке». Субъект балансирует на границе физиологического самовыражения на уровне перцепции, до- или внеязыкового восприятия ре-

[1] О многоязычии Вс. Некрасова см. также [Morse 2015].

альности (*но я говорю смотрю а / не по-немецки*), которое сопровождается отсутствием когнитивных способов ее продуцирования и интерпретации через язык (*я / не понимаю*):

кто?
j-я-а?

я – нет
nein
по-немецки я нет
и не говорю
но я говорю смотрю а
не по-немецки

я

не понимаю [Там же]

Проблема недовыраженности, недосказаннности субъекта на другом языке перекликается с концепцией «непереводимости» и «монолингвизма» Ж. Деррида, писавшего о собственной «невротической привязанности» к языку [Деррида 2011: 458] в аспекте проблемного поля самости, субъективности как «обитания» в родном языке, стимулирующих реставрацию «первоязыка» и постоянные поиски себя.

Диалог с языком через метаязыковую рефлексию иноязычного слова осуществляется в текстах С. Львовского: *Прекрасное какое-то слово* ***memorable****. Не стоящее запоминания, а* ***то, что можно хотя бы запомнить****. И вид с балкона на низкое солнце хорошо, хотя это и не слова уже. И этот ваш сентябрь, в общем, ничего. / Но не слова уже, не слова* [Львовский 2002 http]. Введение иноязычного компонента происходит через погружение его в русскоязычный контекст и метаязыковой анализ внутренней формы слова как лексемы и как знака другой культуры, что также маркирует форму поиска диалога субъекта с самим собой как с отстраненным носителем другого языка. Рефлексия поэтом слова *memorable*, осуществляемая в тексте, раскрывает его многозначность: *запоминание* включает значения обратимости времени и преодоления времени. Получается, что цепочка последовательных во времени событий прошлого оживает, воспроизводясь в одномоментном событии воспоминания в настоящем. Предметом запоминания автора оказывается окружающий пейзаж – *вид с балкона на низкое солнце, и этот ваш сентябрь*, который,

закрепляясь в памяти автора, способен пережить время и заход этого самого солнца. Однако желание поэта запомнить, «остановить мгновение» сталкивается с отсутствием референта, *стоящего запоминания*. Мотив «невыразимого», характерный для русской литературы (ср. с текстами «Silentium» Ф. Тютчева, «Невыразимое» В. Жуковского), проявляется в парадоксальном совмещении в современной поэзии отказа от поэзии «после Освенцима» с невозможностью молчать. Концептуальная амбивалентность выражается и на словообразовательном уровне. С. Львовский противопоставляет дериват *memorable* производящей основе *memory*, акцентируя оценочную характеристику: *то, что можно хотя бы запомнить*. Маркерами ироничного отношения автора оказываются неопределенное местоимение *какое-то* и частица *бы* (*хотя бы*), что подтверждается и в апофатическом названии текста «Не слова». Невозможность запоминания может быть спроецирована не только на события в реальности, но и на «события» языка – из памяти носителей стираются слова, язык, исторические процессы которого подобны палеонтологии для современных носителей.

Идея зыбкости языковых и культурных связей развивается и в тексте С. Львовского «Где я был, что видел–2», в который включаются англо- и италоязычные элементы. Введение иностранных языков приводит к созданию эффекта диссонанса, затрудненности межъязыковых и межличностных связей: *пожилая китаянка / Мэй Шан / привстала / из-за стойки Reception / посмотрела на меня / поверх очков / и спросила: / Are you okay / young man?.. / итальянка / сидевшая напротив / отвела глаза / grazie подумал я signorina / я бы все равно / ничего не мог объяснить / вы бы не поняли* [Львовский 2002 http]. Разговор на разных языках оборачивается «эрозией знака»: многоязычие не может заменить утрату поэтического языка, поиск которого для субъекта равнозначен самоопределению и самоидентификации. Многочисленные маркеры, обозначающие отрицание и сослагательное наклонение, одновременно подчеркивают стремление субъекта к диалогу и невозможность понимания реципиентами друг друга: *я бы все равно / ничего не мог объяснить / вы бы не поняли*.

Иноязычный элемент *but lo* в стихотворении «Дом жизни» (2006–2007) И. Булатовского маркирует установку поэта на диалог с другими культурами и языками. Восклицание *But lo!* можно интерпретировать как устаревшее английское междометие ‘вот!; слушай!; смотри!’ Более того, иноязычный элемент вводит реципиента в контекст иных культур: *lo* в переводе с иврита означает отрицание ‘не’, ‘нет’, а выражение *but lo,* построенное на пересечении иврита и английского, будет звучать как ‘но нет’:

But lo!
D. G. Rossetti

В Доме жизни этом
не жаль только стен,
и куда тут со светом –
некуда деть и тень.

В Доме жизни этом
не крикнешь ***but lo****!*
А крикнешь – ответом
будет: ***базло****!* [Булатовский 2009 http]

В данном поэтическом тексте особый интерес представляет система рифм. В двух четверостишиях представлены три рифмы (что сближает текст с сонетной рифмовкой): смежная женская рифма проходит через весь текст, сменяясь мужской. Другой формальной особенностью является графическое выделение иноязычного компонента – написание курсивом *but lo*, с которым перекликается стоящее в позиции рифмы слово *базло*.

Настраивая читателя на интертекстуальное прочтение текста, автор предваряет текст эпиграфом из стихотворения «Красота плоти» («Body's Beauty», 1881) Д.Г. Россетти (стихотворение включено в цикл «The House of Life: A Sonnet Sequence»)[1]. Ключевым образом текста 1881 г., посвященного жене художника и поэта Д. Г. Россетти (покончившей с собой в 1862 г.), становится Лилит. Использование в тексте вставки *but lo!* может быть мотивировано стремлением субъекта вступить в интертекстуальный диалог с другими культурами. Таким образом, иноязычный элемент содержит парадокс: стремясь вступить в диалог с поэтом и художником-прерафаэлитом Россетти, субъект пытается «крикнуть», но сам прерывает коммуникацию, обреченную на неудачу: *В Доме жизни этом / не крикнешь but lo!* Крик поэта множится, звуча на двух языках одновременно, но это приводит не к увеличению его коммуникативно-поэтического потенциала, а к аннигиляции слова в ситуации постмодернистской центонности и повтора. В современном контексте иноязычная фраза звучит не только инородно, но анахронично и пародийно (как библейское «смешение языков»). Фраза не требует перевода – она

[1] The rose and poppy are her flowers; for where / Is he not found, O Lilith, whom shed scent / And soft-shed kisses and soft sleep shall snare? / Lo! as that youth's eyes burned at thine…

становится иконическим образом обрыва коммуникации, подмены денотатов, когда прежде возвышенное, наделенное сакральным значением *but lo* или футуристическая попытка создания «вселенского языка» на грани языков, профанируются до жаргонного слова *базло* (‘горло, глотка, пасть’, диал. ‘лжец’). Фонетическое сближение семантически не связанных разноязычных слов можно определить как паронимическую аттракцию. Возникающее при образовании ассоциативных связей слов «паронимическое поле» обнажает парадоксальность смешения традиций, культур и языков, преобразующихся в энтропическое пространство утраты диалога и нарушения коммуникации. Трансфер других языков и культур в поэтическую систему приводит одновременно к осознанию потребности в иноязычии как инспирации поэтического творчества, осмыслению относительности межъязыкового взаимодействия как бесконечного умножения языков и невозможности диалога в ситуации наложения и вавилонского смешения языков.

Ориентация на диалог с адресатом, способным прочесть текст на двух алфавитах, проявляется в цикле А. Сен-Сенькова «Sms для тех, кто стоя читает в метро»: *neizvestniy mne chelovek / sobiraetsya postuchatsya v dver kolridzhu / on dolgo stoit pered dveriu / prezhde chem reshaet razrushit стихотворение* <…>; *кольридж слышит стук в дверь / его stihotvorenie больше не его* [Сен-Сеньков 2006 http]. В тексте используется транскрипция с использованием орфографической системы языка-приемника, что может быть выявлено только при визуальном восприятии текста и соответствует диалогическому жанру, заявленному в названии «Sms для тех, кто стоя читает в метро».

Тенденция к написанию поэтических текстов на «чужом» языке без перевода может определяться сменой языка поэтом (И. Бродский, П. Барскова и др.) либо стремлением автора к самоидентификации в ситуации утраты референциальных связей словами родного языка: *can’t write Russian* <…> / *not trying to get / rid of some mental / or language / patterns and making / no pretence of writing / real poetry in English* [Львовский 2004 http].

Другим признаком иноязычия является **поиск праязыка и протослова** как форма реализации авангардной идеи поиска «общеславянского» языка (ср. с концепцией «чистого языка» В. Беньямина), которая оказала влияние на художественную традицию второй половины XX в. – начала XXI в. В роли такого праязыка в разных поэтических системах выступают различные языки. Если в классической поэзии греческие и латинские вставки сдвигали фокус от «обыденных» к более «высоким» компонентам значения (ср. В.К. Кюхельбекер «Memento mori» (1817);

А.Н. Майков «Lacrymae Christi» (1861); «Excelsior» (1881, 1883) и др.), то в современной поэзии латинские вставки могут быть выражением эффекта вторичности, перекомбинирования текстовых конструктов, утративших первичный оригинальный смысл, как в тексте А. Сен-Сенькова:

в
абиссинском палиндроме-заклинании
SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS
вначале нужно найти место,
где поставленная точка
может
остановить
надоевшее волшебство [Сен-Сеньков 2006 http]

В тексте М. Амелина с помощью транскрипции мусульманских, католических, иудейских и православных молитв на разных языках (*Ля илляха илля-Лла* (арабс.) ‘нет божества, достойного (поклонения) кроме Аллаха’; *Патэр ностэр* (лат.) ‘Отче наш’ *Шма Исраэль* (ивр.) ‘Слушай, Израиль’ и *Отче наш*) осуществляется попытка культурного и религиозного сближения противоборствующих конфессий:

<…> петь «Ля илляха илля-Лла» протяжно:
по зыбкому от Лигурийских пучин
пути пришельцы искусствоносные
свой строгий отчетливо «Патэр ностэр»
на мертвом наречии повторять;
со «Шма Исраэль» далекой изгнанники

земли, во всем полагаясь на свиток,
чьи буквы ведомы наперечет;
пространств на суше завоеватели
и на море, «Отче наш» возглашая,
крюкам доверяться и знаменам [Амелин 2008 http]

Однако вписывание различных языков в единый контекст не приводит к утопическому синтезу религий, а обнажает межконфессиональную и культурную разрозненность, выраженную в «музеизации» современной культуры: *все были некогда здесь, а ныне – / в открытый с восьми до восьми музей*. Иноязычие становится способом осознания невозможности восхождения к единому языку как источнику поэтического творчества и средству коммуникации.

Если формой иноязычия в поэтических системах Мандельштама и Пастернака стало писание на «тайном иврите», позволяющее реализовать «каббалистическое представление о совокупности библейских текстов как об иносказании и самораскрытии одного священного первослова – таинственного четырехбуквенного имени Бога» [Эпштейн 2016: 56] в поэтическом тексте, то в текстах П. Короленко сходный прием используется с целью десакрализации «тайного» языка как основы творчества языкового и неязыкового. Иноязычие «с акцентом» достигается в тексте «Як у евреев. Украинская колядка» П. Короленко наложением иноязычного произношения на просодическую систему базового языка, а также употреблением глагольных форм в несвойственной русскому языку огласовке. Украинизмы, воспроизведение особенностей украинского произношения, употребление стилистически сниженной лексемы (*морду*) в совокупности с приемом аграмматизма (*морду улыбають*) создают ярко выраженный иронический эффект::

Як у Евреев праздник наступаеть
Усе-усе Евреи друг друга поздравляють,
Руку пожимають, морду улыбають,
Доброго здоровья, мира всем желають.

Это дополняется включением слов на иврите, которые выделяются курсивом и вводятся как элементы метатекста:

Як у Евреев *Рошашонэ* наступаеть,
Усе-усе Евреи до *школы* прибегають,
До *школы* прибегають ухи навостряють,
Як вострубить *шойфур* пошлюхать уси мечтають.

Ой ты наш *Готэню*,
Мы твои верные Еврейчики.
Славная вера Еврейская!
Славная вера Еврейская! [Короленко 2003: 195]

Создаваемый в тексте Короленко «разговор» трех языков (русского, украинского и иврита) приводит к профанации стратегии восхождения к «чистому» поэтическому сверх-языку (характерному для предшествующей поэтической традиции), на роль которого мог бы претендовать «тайный иврит», но не демифологизированная форма транслитерации иврита (*Рошашонэ* современный иврит – *рош hа-шана* ʻеврейский новый

год’) или идиша (*Готэню* ‘Боженька’); а также критического осмысления возможности диалога языков, что проявляется в наложении русского и украинского, но приводит не к обнаружению глубинного этимологического сходства славянских языков, а ко взаимному пародированию в актуальной коммуникативной ситуации поэтического текста. Сходная позиция проецируется и на структуру субъекта, который автопародируется: находясь на границе нескольких языков и культур, он не способен обрести культурную и языковую идентичность ни в одной из них, что проявляется через обозначение субъекта местоимением множественного числа (*Ой ты наш Готэню, / Мы твои верные Еврейчики*).

Тотальная десубъективация, выраженная через распадение единого поэтического языка на многочисленные «чужие» языки, реализуется в тексте «Аля Улю». Обозначение и повторение дейктических маркеров, представленных эгоцентрическим *я* и противопоставленным ему *ты*, проходящее рефреном через весь текст, трансформируется с помощью перевода на другие языки (английский и французский):

Здесь нету мужа, нету жены
здесь нету лета, нету весны
есть только две больших стены
вот это будет я, а это будет ты
вот это будет я, а это будет ты <…>

Здесь нету брата, нету сестры
здесь нету правил, нету игры
есть только две больших дыры
вот это будет you, а это будет me
вот это будет you, а это будет me <…>

Здесь нету мамы, нету отца
здесь нет начала, нету конца
есть только две больших яйца
вот это будет toi, а это будет moi
вот это будет toi, а это будет moi <…>

В тексте оформляется особая ситуация дейктического сдвига, но не от одного лица к другому, что регулярно используется в современной поэзии, а от одного языка к другому – при сохранении изначальной дейктической оппозиции, члены которой меняются местами: *вот это будет я, а это будет ты; вот это будет you, а это будет me; вот это*

будет toi, а это будет moi. Создается эффект «распыления» субъекта между различными языками, невозможности обретения самоидентичности, что подтверждается, с одной стороны, навязчивым повтором фраз с дейктическими маркерами, а с другой – апофатическим отрицанием любых семейных и родовых связей (*Здесь нету мужа, нету жены; Здесь нету брата, нету сестры; Здесь нету мамы, нету отца*).

Еще один дейктический маркер, повторяющийся в припеве, выражен местоимением c'est, указывающим на пространственную близость объекта по отношению к говорящему:

C'est de ma fille fatale
C'est de ma ville natale
C'est ce que j'ai voulu
Voila Аля Улю.

Припев оказывается связан с остальным текстом по принципу взаимного смыслового отталкивания: семейно-родовые связи, которые отрицаются в русскоязычных, утверждаются во франкоязычных куплетах (тематически и метрически отсылающих к французским средневековым 8-сложникам).

При этом Короленко использует прием уподобления языков на основе их фонетического сходства (*j'ai voulu / Voila Аля Улю*), вплоть до дублирования одного слова на разных языках (*Все tout ce que j'ai voulu / voila Аля Улю*), что приводит к созданию асемантизированных комплексов и эффекта дистанцирования языков через акцентирования их псевдо-уподобления.

Еще одним случаем иноязычия является **межсемиотическое функционирование иноязычных элементов, которые являются одновременно формой сочетания разных языковых элементов и способом соединения нескольких семиотических кодов**. Происходит смещение иноязычного компонента на семиотическую границу между вербальной и невербальной системами, когда иноязычный компонент обретает статус визуального, аудиального или др. компонента. Ярким примером обретения иноязычным компонентом статуса вербального и невербального элемента является творчество Е. Мнацакановой[1].

Иноязычные элементы могут обретать статус иконических знаков, отсылающих к «другому» языку как референту или характеризующих звукоподражательные свойства языка:

[1] О синтезе вербального, музыкального и визуального кодов в творчестве Е. Мнацакановой см. [Янечек 2003; Аристов 2006; Фещенко, Коваль 2014].

Рурбасс
говоря по-русски

и сразу
образ
и образ вроде бы
не совсем тот
несоответственный [Некрасов 1998 http];

айн цвай
кёльн бонн
рейн майн
майнц
драй фир
если не ошибаюсь трир
и даже кажется кобленц
кажется [Там же];

i) язык в звукоподражании:
пи-пи
ка-ка
ма-ма
тя-тя
вя-вя-вя-вя-вя…

Мы соа-соа-соа-соа-соа
квакаем,
meu-meu-meu-meu-meu
мёкаем,
мы клю-клю-клю-клю-клю
клюкаем [Сухотин 2001: 109];

50
73
ну что ты будешь делать 5 98
parsnips parsnips [Скандиака 2007: 31][1].

[1] Об особенностях межъязыкового взаимодействия в поэзии Н. Скандиаки см. [Тарасова 2015].

Иноязычные элементы также можно интерпретировать как индексальные элементы «иного» языка в рассмотренных выше текстах М. Сухотина из цикла «Маргиналии» и в книге «Мелика» С. Завьялова.

Таким образом, иноязычие в современной поэзии является способом структурирования субъекта через трансфер собственного поэтического языка в пространство межъязыкового взаимодействия. В отличие от более общих концепций поэтического билингвизма, мультилингвизма, или многоязычия, характеризующих любые формы введения различных языков в поэтический дискурс, иноязычие маркирует сдвиг фокуса восприятия поэта по отношению к собственному языку, «остраняя» поэтический язык как иностранный, чужеродный и одновременно наделяя его возможностью повышенного воздействия, перформативностью, реализуемой в поэтической коммуникативной ситуации. Другой формой проявления иноязычия является восхождение к праязыку, восстановление утраченных межъязыковых связей и значений слов, реализуемое в современной поэзии в аспекте пост-утопического осознания поэтического языка как «свидетельства», балансирующего на границе тишины, молчания и афазии, многоговорения. Межсемиотическое функционирование иноязычных компонентов связано с преодолением проблемы эквивалентности элементов разных языков и интерпретацией слова как знака, отсылающего к языку как семиотической системе, а также с пониманием пограничной природы слова, способного функционировать не только как вербальный, но и визуальный, аудиальный и перформативный знак.

Заключение

Для литературной ситуации второй половины XX – начала XXI в. характерен повышенный интерес к авангардным тенденциям в современном культурном пространстве.

В основе неоавангардной поэзии заложен трансфер идей раннего авангарда, среди которых можно выделить ориентацию на языкотворчество и «возрождение» слова, поиск праязыка и протослова, обращенность к другим формам существования своего языка и способы самоопределения субъекта в языке. Переосмысление этих идей осуществляется в русле постутопического характера современного искусства, критического осмысления универсалистских проектов авангарда, направленных на создание нового языка и трансформации действительности, индивида и социума силой слова. Авангардное отрицание классической эстетики и традиции в неоавангарде проявляется в виде последовательного отказа от догматов не только социалистического реализма, но и современной культуры как вторичного, не способного к развитию и динамике института.

С одной стороны, во второй пол. XX в. авангард как тенденция повлиял на все поэтические направления («Лианозово», СМОГ, концептуалисты, визуалисты и др.). С другой стороны, можно выделить неоавангард как литературное течение, продолжающее стилевые и художественно-экспериментальные традиции авангарда начала века. Неоавангардисты уже не стремятся к объединению в литературную школу, поскольку одним из основных эстетико-идеологических принципов теперь становится отрицание любого диктата как тоталитарного, маргинальная позиция оказывается определяющей по отношению как к официальному искусству, так и к искусству вообще. Это и свобода от официальной, «оттепельной» культуры – ангажированной, ограниченной культуры «официоза», и отрицание зачастую идеологически-мотивированной культуры андеграунда, выразившееся впоследствии в отказе от включения в любые литературные группировки и направления, и направленность на эстетический и лингвистический поиск нового способа самовыражения. Для поэтов-неоавангардистов характерно единство в экспериментальном подходе к восприятию слова, в работе с языком,

в направленности к повышенной художественно-эстетической саморефлексии.

В этой книге мы уделили наибольшее внимание творчеству Г. Айги и В. Сосноры как двух полюсов неоавангарда. Для Сосноры и Айги характерна обостренная рефлексия авангардного языкового эксперимента с целью самоопределения в современном литературном пространстве; этот выбор совершается либо в пользу неклассической эстетики начала века (пристрастие к авангарду и сюрреализму у Айги), либо в контексте обращения к архаическим языковым пластам, к древнейшим культурам и переосмысление исторического процесса (поиск «праслова» и праязыка, интерес к другим формам существования языка у Сосноры). Свойственное для футуризма преодоление временных границ в неоавангарде выражается как в создании «квази-» и «трансисторической» концепции (у Сосноры), так и в выходе за пределы эмпирического бытия на уровень мифологического, онтологического времени, «сущностного реализма» (у Айги). Самопрезентация художника-авангардиста II пол. XX в. базируется на деформации целостности текста (у Айги) и стратегии антитекста (у Сосноры). Авангардная коммуникация трансформируется в неоавангарде в интенцию к диалогу: это и диалог с ранним авангардом, и диалог с читателем, и стремление к диалогу с конгениальными поэтами. Так, название книги Г. Айги «Разговор на расстоянии» отражает прямую интенцию на диалог с читателем, с собственным текстом, с чужими текстами и диалогизм как форму творчества. Для творчества Сосноры характерен диалог с поэтами, поэтическими текстами и культурными эпохами как способ саморефлексии и самоопределения. Неоавангардный субъект оказывается в экзистенциальной ситуации утраты собственного «я», «отчужденной» телесности и невозможности самоопределения в слове. Авангардная эстетика саморазрушения как самосозидания оформляется в трагическом парадоксе неоавангарда: установка на диалог и осознание его невозможности определяет вектор поиска, стремление к самоидентификации субъекта в ситуации утраты собственного «я».

Творчество Айги и Сосноры – выражение двух полюсов неоавангарда. Основная доминанта неоавангарда – это установка на обоснование собственной эстетики; хотя это не является только его особенностью, но в неоавангарде общая авангардная установка на манифестацию, издание сборников трансформируется в интенцию к изданию книг как способ саморефлексии. Для неоавангарда характерна особая работа с языком, словом, отличная от раннего авангарда – приоритет формы выражения, установка на сопротивление материала дополняет-

ся стремлением к реконструкции утраченного семантического ореола слова (у Сосноры) и к наполнению слова новым «сущностным» смыслом (у Айги). Метатекстовые стратегии становятся в неоавангарде актом противостояния утрате слова, развитием авангардной работы со словом через его деформацию. В отличие от постмодернистской деконструкции, направленной на симуляцию, игру со смыслами, в неоавангарде деформация – это освобождение слова от «скоб языка», его «воскрешение».

Также в книге нами рассмотрена специфика формирования субъекта и особенности языкового эксперимента в типологически близких поэтических практиках (Вс. Некрасова, С. Завьялова, С. Львовского, Д. Булатовского, Д. Григорьева, Н. Скандиаки и др.). Обозначение субъекта современной неоавангардной поэзии как «отчужденного» опирается на поиск целостности поэтами, сознательную дисперсию собственного «я» в языке и в отношениях с Другим. Это «отчуждение» в современной поэзии означает балансирование на грани «монодической» и «хоровой» субъективности (у С. Завьялова), расщепление самоидентификации и дистанцирование по отношению к собственному «я» с помощью средств референциальной неопределенности (у К. Корчагина), смены дейктического центра (у Д. Григорьева), концептуализации, или «объективации» маркеров персонального дейксиса (у М. Степановой) и т.д. Анализ различных аспектов реализации дискурса в неоавангардных поэтических практиках позволил сделать вывод о том, что дискурсивные слова в современной поэзии являются частью процедур, направленных на самоидентификацию автора и преодоление стандартной коммуникации с помощью редукции индексов мены коммуникативных ролей, деавтоматизации восприятия сообщения адресатом и разрушения иерархии семантически и коммуникативно значимых компонентов.

Исследование иноязычия в неоавангарде выявило способы структурирования субъекта через трансфер собственного поэтического языка в пространство межъязыкового взаимодействия, включающее сдвиг фокуса восприятия поэта по отношению к собственному языку, восприятие его как иностранного и чужеродного (у Вс. Некрасова, М. Сухотина, Д. Булатовского и др.); интерес к другим формам реализации языка, восхождение к праязыку и восстановление утраченных межъязыковых связей (у А. Сен-Сенькова, П. Короленко и др.) и возможность межсемиотического функционирования иноязычных компонентов (у Н. Скандиаки, С. Завьялова и др.).

Библиография

Аванесов С. Вольная смерть. Томск, 2003.

Аванесян А., Хенниг А. Поэтика настоящего времени . М.: РГГУ, 2014.

Аверинцев С.С. Логос // Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

Агамбен Дж. Грядущее сообщество. М., 2008.

Агамбен Дж., Скидан А., Пензин А., Новиков Д. «Поэтический субъект должен каждый раз быть произведен заново – только для того, чтобы затем исчезнуть»: диалог // Транслит. 2010. №8.

Агамбен Ж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель. М., 2012.

Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. СПб., 1999.

Азарова Н.М. Апофатическая теология и/ или апофатическая поэзия // Топос. 2006. URL: http://www.topos.ru/article/4707. Дата обращения: 20.01.2015.

Азарова Н.М. Язык философии и язык поэзии – движение навстречу (грамматика, лексика, текст). М., 2010.

Азарова Н. Соло равенства. М., 2011.

Азарова Н.М. Поэтический билингвизм как средство межкультурного трансфера // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. М., 2016.

Айги Г. Поля-двойники. М., 2006.

Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб., 2001.

Айги Г. Расположение счастья: Книга стихов. М., 2014

Айги Г. Речь при вручении Международной Македонской премии // Айги: Материалы, исследования, эссе: в 2-х т. Т. 1. М., 2006.

Айги Г. Собрание сочинений: в 7-ми т. М., 2009.

Айги Г. Теперь всегда снега. М., 1992. URL: http://www.vavilon.ru/texts/aigi6–2.html

Алексеев В.М. Труды по китайской литературе:в 2 кн. Кн. 1. М., 2002.

Алексеев М.П. Многоязычие и литературный процесс // Многоязычие и литературное творчество. Л., 1981.

Алексеева Н. Прости ты меня, свет белый. Дневник 1998–2009. М., 2010.

Амелин М. Храм с аркадой // Знамя 2008. № 6. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/2008/6/am5.html

Амурский В. Геннадий Айги: «Была, кроме «Вех», и смена атмосфер» // Дети Ра 2006, №11. URL: http://magazines.russ.ru/ra/2006/11/am12.html. / Дата обращения: 30.07.17.

Амурский В. Геннадий Айги: «Была, кроме «Вех», и смена атмосфер» // Дети Ра 2006. №11. URL: http://magazines.russ.ru/ra/2006/11/am12.html.

Андроникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М., 1980.

Анненский И. Книги отражения. М., 1979.

Апресян Ю.Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Апресян Ю.Д. Избранные труды: в 2-х т. Т. 2. М., 1995

Аристов В. О книге Елизаветы Мнацакановой Arcadia // Мнацаканова Е. Arcadia: избранные работы, 1972–2002. М., 2006.

Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.

Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М.: 1981. Т. 40. № 4.

Арьев А. Ничей современник // Вопросы литературы. 2001. № 3.

Асеев Н. Стихи В. Сосноры // Соснора В. А. Январский ливень. Л., 1962.

Афанасьев А.Н. Народные русские сказки: в 3 кн. Кн. 3 М., 1983.

Ахапкин Д.Н. Когнитивная поэтика и проблема дейксиса в художественном тексте // Когнитивные исследования: Сборник научных трудов. М., 2012. Вып. 5.

Ащеулова И.В. Образ всадника в поэзии 1960 – начала 1970-х годов // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 4: Судьба культуры и образы культуры в поэзии XX века. Томск, 2002.

Бадью А. Делёз. Шум бытия. М., 2004.

Баженова Л.М., Некрасова Л.М., Курчан Н.Н., Рубинштейн И.Б. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка. СПб., 2008.

Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955.

Банчуков Р. Тропой Пастернака. URL: www.vestnik.com/issues/2000/0104/win/banch.htm

Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.

Баранов А.Н., Плунгян В.А., Рахилина Е.В. Путеводитель по дискурсивным словам русского языка. М., 1993.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

Бахтин М.М. Собратние сочинение: в 7 т. Т.6. М., 2002.

Белый А. Всемирная библиотека поэзии. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996.

Белый А. О символизме. Избранные работы. М., 2017.

Белый А. Обломки мировю. СПб., 1908. URL: http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0230.shtml

Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.
Беньямин В. Задача переводчика // Деррида Ж. Вокруг Вавилонских башен СПб., 2002.
Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46.
Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск, 1999.
Березовчук Л. Огонь одет в трагедию глагола // Айги: Материалы, исследования, эссе: в 2 т. Т. 1. М., 2006.
Бирюков С.Е. Грани неоавангарда: действующие лица, институции, группы, издания, презентации и т.д // Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. Мюнхен, Берлин, Вашингтон, 2013.
Бирюков С.Е. Поэзия русского авангарда. М., 2001.
Бирюков С.Е. Поэзия: модули и векторы. Словомузыка Елизаветы Мнацакановой // Топос. 2005. URL: http://topos.ru/article/3315
Бирюков С. Поэзис. М., 2009.
Бирюкова А.С. Метаморфоза в ритмическом воплощении В. Хлебникова // Russian Literature. 1995. Vol.XXXVIII. № 4.
Блок А.А. Собрание сочинений: в 6-ти т. Т. 4. Л., 1982.
Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. М., 2006.
Больнов О.Ф. Философия экзистенциализма. СПб.,1999.
Бродский И. Полное собрание сочинений. URL: http://iosif-brodskiy.ru/
Бройтман С.Н. Лирический субъект // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
Будниченко Л.А. Пунктуационная интертекстуальность в поэзии Г. Айги // Вестник Чувашского университета. 2017. № 1.
Булатовский И. Стихи на время. М., 2009. URL: http://www.litkarta.ru/rus/projects/vozdukh/issues/2006–3/bulatovsky/
Булыгина Т.В., Шмелев А.Д. Языковая концептуализация мира (на материале русской грамматики). М., 1997.
Бухло Б. Неоавангард и культурная индустрия. Статьи о европейском и американском искусстве 1955–1975 годов. М., 2016.
Быков Д. Борис Пастернак. М., 2005.
Бюргер П. Теория авангарда. М., 2014.
Введенский А. Элегия // Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994.
Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. Лингвистика текста. М., 1978.
Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.8. Лингвистика текста. М., 1978.
Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М., 2006.

Велимир Хлебников. Венок поэту. Антология / сост. Арсен Мирзаев. СПб., 2005.

Виноградов В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: 1980.

Вознесенский А. Собрание сочинений: в 3-х т. Т. 1.М., 1983.

Волошин М. На дне преисподней // World Art. URL: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=11419

Галчинский К.Г. Стихи. М., 1967. URL: http://www.belousenko.com/books/poetry/galczynski.htm

Гарбуз А.В. В.В. Хлебников и А.Н. Афанасьев // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1984.

Гарбуз А.В., Зарецкий В.А. К этнолингвистической концепции мифотворчества Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования. 1911–1998. М., 2000.

Гаспаров М.Л. Об античной поэзии. СПб., 2000.

Гаспаров М.Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М., 1968.

Гегель Г. В. Ф. Система наук. Феноменология духа. СПб., 1992.

Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001.

Гинзбург Л.Я. О лирике. М., Л., 1964.

Глазков Н. Лез всю жизнь в богатыри да в гении… // World Art. URL: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=12046

Гланц Т. (Ино)странный язык поэзии Айги – проблемы и последствия транснационализма // Russian Literature. 2016. Volumes 79–80.

Голынко-Вольфсон Д. Эссе о невозможности эссе (Проза Аркадия Драгомощенко в контексте современной эссеистики) // Новое литературное обозрение, 2010. № 104. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/go18.html

Гораций. Оды, сатиры, эподы, послания. М., 1970.

Гордин Я. Школа теней, или Возвращение невидимок // Соснора В. Возвращение к морю. Л., 1987.

Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.

Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979.

Григорьев Д. Другой Фотограф: Книга стихотворений. М., 2009.

Гройс Б. Политика поэтики. М., 2012.

Грюбель Р. Молчание о листопаде – новый псалом. Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги // Айги: Материалы, исследования, эссе. В 2 т. Т. 2. М., 2006.

Грюбель Р. Тело Айги. Физика и метафизика тела в стихотворном творчестве Геннадия Айги // Russian Literature. 2016. № 79–80.

Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развити // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М., 2000.

Гурьянова Н.А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002.

Гуссерль Э. Логические исследования. Исследования по феноменологии и теории познания // Собрание сочинений: в 3 х. Т. 3(1). М., 2001.

Давыдов Д. Инфантильные мотивы в творчестве Геннадия Айги // Айги: Материалы, исследования, эссе: в 2 т. Т. 1. М., 2006а.

Давыдов Д.М. Соснора В. Стихотворения // Новое литературное обозрение. 2006б. № 82.

Давыдов Д. Марш людоедов. М., 2011.

Двинятин Ф.Н. Заумный Щерба: к поэтике фразы про глокую куздру // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М., 2003.

Делёз Ж. Кино. Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время. М., 2004.

Делёз Ж. Критика и клиника. СПб., 2002.

Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.

Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. М., 2001.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007.

Демьянков В.З. Референция // Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1997.

Деррида Ж. Шибболет. СПБ., 2012.

Деррида Ж. Монолингвизм другого или протез первоначала. Глава седьмая // Автономова Н.С. Философский язык Ж. Деррида. М., 2011.

Дмитриев Л.А. Боян // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 томах. Т. 1. СПб.:, 1995.

Дуганов Р.В. В. Хлебников. Природа творчества. М, 1990.

Дымшиц А.Л. К изучению неоавангардистских течений в зарубежной литературе 50–60-х годов // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60-х гг. М., 1972.

Женетт Ж. Фигуры: в 2-х тт. Т. 1–2. Москва. 1998

Житенёв А.А. Поэзия неомодернизма. М., 2012.

Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М., 1989.

Забудская Я.Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии. Автореф. дис.… канд. филол. наук. М., 2001.

Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М., 1975.

Завьялов С. Гомер в качестве государственного обвинителя на процессе по делу русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.

Завьялов С. Вячеслав Иванов – переводчик греческой лирики // Новое литературное обозрение. 2009. № 95.

Завьялов С. Мелика. М., 1998.

Завьялов С. Воздвижение песенного столпа (Пиндар в переводе М.Л. Гаспарова и «бронзовый век» русской поэзии) // Новое литературное обозрение. 2006. № 77.

Зверев А. Неоавангард в современной литературе Запада // Современное буржуазное искусство: критика и размышления. М., 1975.

Зелинский Ф.Ф. ”Vince sol!” // Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: в 4 т. Т. 2. СПб., 1905.

Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование. М., 1973.

Земских В. Кажется не равно. М., 2009.

Зингерман Б.И. Введение в театр // В.Э.Мейерхольд. Лекции. М., 2001.

Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.

Злыднева Н.В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М., 2013.

Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М.: Индрик., 2008.

Зубова Л.В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., 2000.

Зубова Л.В. Синекдоха в поэзии Виктора Сосноры // Новое литературное обозрение. 2009. № 97. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/97/zu14.html.

Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М., 2010.

Зыкова И.В., Соколова О.В. Установка на идиоматизацию в манифестах русских кубофутуристов: идиоматика авангарда // Вопросы когнитивной лингвистики. 2019 (в печати).

Зыкова И.В. Культура как информационная система: Духовное, ментальное, материально-знаковое. М., 2011.

Зыкова И.В. Перцепция и фразеологический знак в свете (психо)лингвокультурологического подхода // Бубнова И.А., Зыкова И.В., Красных В.В., Уфимцева Н.В. (Нео)психолингвистика и (психо)лингвокультурология: Новые науки о человеке говорящем. М., 2017.

Иванов В.И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994.

Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры: в 8 т. Т. 7. Кн. 1. Из истории науки. М., 2010.

Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука // Пути в незнаемое. М., 1986. URL: https://www.ka2.ru/nauka/ivanov_2.html

Импости Г. Роль звукоподражания в поэтике итальянского и русского футуризма: Маринетти, Крученых и Хлебников // Поэзия и живопись. Сб. тр. памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

Ирисханова О.К. Игры фокуса в языке: семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. М., 2014.

Ирисханова О.К. Лингвокреативные основания теории номинализации. Дис. … докт. филол. наук. М., 2004.

Исаева Н, Исаев С. Сёрен Кьеркегор: Лестница в небо – виртуальный проект // Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «философским крохам». СПб., 2005.

Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб., 2016.

Ищук-Фадеева Н.Н. Драма // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.

Казаков В. Стихи // Новая литературная газета. 1994. Вып. 6. URL: http://www.vavilon.ru/metatext/nlg6/kazakov.html

Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004.

Кант И. Сочинения в 6 т.: т. 4. М., 1965.

Кацис Л.Ф. От «Темного Лика» до «Черного квадрата» (к проблеме К. Малевич и Эль Лисицкий) // Искусство супрематизма. Белград, 2012.

Кибрик А.А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе: дис. … д-ра филол. наук. М.: 2003.

Кибрик А.А. Мультимодальная лингвистика // Когнитивные исследования. М., 2010.

Киосе М.И. Техники и параметры непрямого наименования в тексте. Дис. д-ра. филол. наук. М., 2015

Киселёва К., Пайар Д. (сост.) Дискурсивные слова русского языка: контекстное варьирование и семантическое единство. М., 2003.

Книга перемен. URL: http://iczin.su/hexagram_64

Ковтунова И.И. Категория лица в языке поэзии // Поэтическая грамматика. Т. 1. М., 2006.

Козлов Д.В. Клином красным бей белых. Геометрическая символика в искусстве авангарда. М., 2016.

Колкер Ю. Обманувшийся и обманутый // Новый мир. 1997. № 10.

Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1975.

Корман Б.О. Литературоведческие термины по проблеме автора. Ижевск, 1982.

Короленко П. Шлягер века. М., 2003.

Корчагин К. Лучникам и гоплитам // Воздух. 2012. №3–4 URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2012–3–4/korchagin/view_print/.

Корчагин К.М. «Маска сдирается вместе с кожей»: способы конструирования субъекта в политической поэзии 2010-х годов // Новое литературное обозрение. 2013. № 124.

Корчагин К.М. Гальванизированный мелос: О новых стихах Сергея Завьялова. Воздух. 2010. № 4. URL: http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2010–4/galvanized-melos/

Крамкова О.В. Функционирование диминутивов в современном русском языке: На материале современной художественной прозы. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2001.

Кривулин В. Вопрос к Тютчеву // Премия Андрея Белого: 1978–2004: Антология. М., 2005.

Крученых А. 15 лет русского футуризма. 1912–1927. Материалы и комментарии. М., 1928. URL: http://ruslit.traumlibrary.net/book/kruchenih–15-let-rus-fut/kruchenih–15-let-rus-fut.html

Крученых А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М., 2006.

Куллэ В. «Поэт – это несостоявшийся святой…». Беседа В. Куллэ с Г. Айги // Литературное обозрение. 1998. № 5–6.

Куприянов В. Миф об Айги, или О верлибре // Литературная газета. 2004. № 24 (5976).

Кутик И.В. Айги – Ареопагит: Опыт “аналитической” аппроксимации // Post(non)fiction. 2014. URL: http://postnonfiction.org/descriptions/ajgi/. Дата обращения: 20.01.2015.

Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб., 2011.

Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993.

Лавров А.В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1979. Л., 1980.

Лакан Ж. Семинары. Кн. 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. М., 1998.

Лакан Ж. Семинары. Кн. 11. Четыре основные понятия психоанализа. М., 2004

Лакан Ж. Семинары. Кн. 2. ‘Я’ в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 1999.

Лаку-Лабарт Ф. Поэзия как опыт. М., 2015

Лебедев А. Принципы исполнения тишины // Топос. 2007. URL: http://topos.ru/article/5460.
Левинтон Г.А. Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.
Левинтон Г.А. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998.
Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 3 кн. М., 2001.
Лермонтов М.Ю. Сочинения: в 2 т. М., 1988.
Лехциер В.Л. Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // Новое литературное обозрение. 2018. № 150.
Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
Лихачев Д.С. Поэт и история // Соснора В. Всадники. СПб., 2003.
Лихачев Д.С. Поэт и история // Соснора В. Всадники. СПб., 2003.
Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Таллинн: Александра, 1992а.
Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.
Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992б.
Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
Лощилов И.Е. Автопортрет В. Хлебникова. 1909 г.: к вопросу о границах личности поэта // Проблемы границы в культуре. Материалы международного семинара. Тарту, 1998.
Лунгина Д.А. Предисловие к публикации «Философские крохи” С. Керкегора, 3 глава // Вопросы философии. 2004. № 1.
Львовский С. Солнце животных. М., 2013.
Львовский С. Стихи о родине. М., 2004. URL: http://www.vavilon.ru/texts/lvovsky13.html
Львовский С. Три месяца второго года: Стихи, проза, переводы. М., 2002.
Малевич К. По лестнице познания: Из неопубликованных стихотворений / Вступ. сл. Г. Айги. М., 1991.
Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. М., 1995.
Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. М., 2004.
Малявин В.В. Чжуан-Цзы. М., 1985.
Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. М. 1993.
Мартынов М.Ю. Метатекстовые параметры повторов в творчестве Геннадия Айги // Russian Literature. 2016. № 79–80.

Марцадури М. Изучение русского литературного авангарда в Италии // Русский литературный авангард. Материалы и исследовани. М., 1990.
Маурицио М. Роль невербальных элементов в раннем творчестве Г. Айги и Г. Сапгира. К постановке вопроса // Russian Literature. 2016. № 79–80.
Махов А.Е. Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
Маяковский В.В. Полное собрание сочинений:в 13 т. М., 1955–1961.
Мережковский Д. Акрополь: Избранные статьи. М., 1991.
Мережковский Д. Избранное. Кишинев, 1989.
Минц З.Г. Блок и русский символизм. СПб., 1999.
Мирзаев А. По тембру молчания. Мадрид, 2010.
Мирзоев В.Г. Былины и летописи – памятники русской исторической мысли. М., 1978.
Миронов А. Стихи // Премия Андрея Белого: 1978 – 2004. М., 2005.
Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М., 1987–1988.
Михеева Л.В. Музыкальный словарь в рассказах. М., 1984.
Мнацаканова Е. Осень в лазарете невинных сестер. Реквием в семи частях (1971–1988–2003) // Новое литературное обозрение. № 62. 2003.
Можейко М.А. Футуризм // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
Мультилингвизм и генезис текста. М., 2010.
Нанси Ж.-Л. Corpus. М., 1999.
Некрасов Вс. Немецкие. Избранные стихотворения. М., 1998. URL: http://www.vavilon.ru/texts/prim/nekrasov1–8.html
Николаева Т.М. Сочинительные союзы А, НО, И: История, сходства и различия // Славянские сочинительные союзы. М., 1997.
Николаева Т.М. Непарадигматическая лингвистика (История блуждающих частиц). М., 2008.
Николина Н.А. Активные процессы в языке современной русской художественной литературы. М, 2009.
Николина Н.А. Категория глагольного времени в поэзии Геннадия Айги // Айги: Материалы, исследования, эссе: в 2 т. Т. 1. М., 2006
Николина Н.А. Семантика и функции слова «АВОСЬ» в современном русском языке // Многоаспектность синтаксических единиц. М., 1993.
Николина Н.А. Новые тенденции в современном русском словотворчестве // Русский язык сегодня. Вып. 2. Активные языковые процессы конца XX века. М., 2003.
Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1996.
Новиков В. Больше чем поэт. Мир Геннадия Айги // Айги Г. Разговор на расстоянии. СПб., 2001.

Новиков В.И. Книга книг. «Верховный Час» в судьбе поэта Виктора Сосноры // Звезда. 2015. № 2. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/2015/2/16nov.html

Новиков В.И. Свободы не бывает слишком много: К спорам о поэзии Г. Айги // Дружба народов. 1997. № 11.

Новиков В. Школа одиночества // Звезда. 2006. № 4.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1995.

Орагвелидзе Г. Эскизы на фоне поэзии Геннадия Айги // Литературное обозрение. 1998. №5–6.

Орлицкий Ю.Б. О стихосложении Геннадия Айги // АЙГИ. Материалы. Статьи. Эссе: в 2-х т. Т. 2. М., 2006.

Орлицкий Ю.Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2008а. № 73. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/or19.html

Орлицкий Ю.Б. Три кита Сергея Завьялова // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2008/94/or16-pr.html

Остин Дж. Л. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVII. М., 1986.

Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. М., 2010.

Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003.

Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989–1992.

Перцова Н.Н. Словарь неологизмов В. Хлебникова. Вена, Москва, 1995.

Перцова Н.Н. Словообразовательные гнезда в неологии В. Хлебникова // Текст. Интертекст. М., 2001.

Петрова Н.Ю. Принципы и стратегии перспективизации в драматическом тексте. Дис. д-ра филол. наук. М., 2018.

Платон. Государство. Законы. Политик. М: Мысль, 1998.

Плеханова И.И., Смирнов С.Р. Органический авангардизм Геннадия Айги // Философия жизни в русской литературе XX–XXI века: от жизнестроения к витальности. Иркутск, 2013.

Подземская Н.П. Теоретическое наследие В. В. Кандинского и проблема многоязычия // Мультилингвизм и генезис текста. М., 2010.

Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. М., 1995.

Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Советская Музыка. 1992. URL: http://www.proarte.ru/ru/komposers/music-articles/spec1992/19920001.htm

Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.

Постовалова В.И. Слово и молчание в художественном мире Г. Айги (опыт теолингвистического осмысления) // Russian Literature. 2016. № 79–80.

Поэзия русского футуризма. СПб., 1999.

Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994.

Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л., 1937–1959.

Ракуза И. Лирический супрематизм Г. Айги //Литературное обозрение. 1998. №5–6.

Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Поэтический язык и идиостиль. М., 1990.

Реформатский А.А. Фонология и морфонология. Избранные работы. М., 2018.

Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Арутюнова Н.Д., Журинская М.А. (ред.) Теория метафоры. М., 1990.

Робель Л. Айги. М., 2003.

Рубинштейн Л. Регулярное письмо. СПб., 1996.

Русская грамматика. М., 1980.

Русский футуризм Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000.

Рыбальченко Т.Л. Роман Ю. Буйды «Ермо»: метатекстовая структура как форма саморефлексии автора // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 6. Томск, 2004.

Сапгир Г. Сонеты на рубашках М., 1989.

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии. М., 2000.

Сатуновский Я. Среди бела дня: М., 2001. URL: http://www.vavilon.ru/texts/satunovsky4.html

Сахно И.М. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.

Сахно И.М. Морфология русского авангарда. М., 2009.

Светлов М. Стихи Геннадия Айги // Литературная газета. 1961. 26 сентября.

Северская О.И. «Тайное становится явным…» (об имплицитной паронимической аттракции) // Текст и подтекст. Поэтика эксплицитного и имплицитного: Материалы международной научной конференции (ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, 20–22 мая 2010 г.). М., 2011.

Северская О.И. Актуализация поэтического высказывания // Мир лингвистики и коммуникации. Тверь, 2010. № 4 (21) / http://tverlingua.ru/archive/21/content_21.htm

Северская О.И. Паронимическая аттракция как явление поэтического языка и как явление индивидуального стиля (семантические преобразования). Дис. … канд. филол. наук. М., 1987.

Северская О.И. Эссеистическая поэтика (на материале русской литературы рубежа XX–XXI вв.) // Общественные науки и современность, 2006, № 2.

Сен-Сеньков А. Дырочки сопротивляются. М., 2006. URL: http://www.vavilon.ru/texts/senkov/5.html

Сёрль Дж. Природа интенциональных состояний // Философия, логика, язык. М., 1987.

Сигей С., Никонова Ры. А. Нику // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: в 5 т. Т. 5Б / Под ред. Кузьминского К. К. и Ковалева Г. Л. Neutonville, 1986.

Скандиака Н. [12/4/2007]. М., 2007.

Скидан А. Виктор Соснора. Стихотворения // Критическая масса. 2006. № 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/km/2006/3/ski25.html

Скидан А.В. Обратная перспектива // Завьялов С. Мелика. М., 2003. URL: http://www.vavilon.ru/texts/skidan9.html

Скоропанова И.С. «Вакуумные» тексты Геннадия Айги // IV чтения, посвященные 70-летию со дня рождения профессора В.А. Карпова: в 2 ч. Ч. 1. Минск, 2010.

Словарь художественных терминов. URL: http://www.general-art.ru

Смирнов И.П. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М., 2000.

Смолянская Н.В. Авангард. Проблема именования // Философский журнал. 2013. № 1.

Соколова О.В. Концепции «вселенского» и «универсального» языка в русском и американском авангарде // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 268–283.

Соколова О.В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М., 2014.

Соловьев В. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М., 1990.

Соснора В. «Последний всадник глагола» (Интервью с Виктором Соснорой) // Литературная газета. 1992. № 3.

Соснора В. «Я все время воюю…» // Критическая масса. 2006. № 3. URL: (http://magazines.russ.ru/km/2006/3/sos11.html)

Соснора В. Биография // Виктор Соснора. Персональный сайт. URL: http://sosnora.poet-premium.ru/bio.html

Соснора В. Всадники. СПб., 2003.

Соснора В. Девять книг. М., 2001.

Соснора В. День Будды. 1970. URL: http://sosnora.poet-premium.ru/prose_08.html#71

Соснора В. Дом дней. СПб., 1997.

Соснора В. Стихотворения. СПб., 2006.

Спиридонова Н.Ф. Русские диминутивы: проблемы образования и значения // Известия АН, СЛЯ. 1999. Т. 58. №. 2.

Старкина С.В. Велимир Хлебников. М., 2007.

Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. М., 1995.

Степанов Ю.С. В мире семиотики // Семиотика: Антология. М., 2001.

Степанов Ю.С. Эмиль Бенвенист и лингвистика на пути преобразований // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974.

Степанова М. Spolia. Москва. 2015. URL: https://bookz.ru/authors/maria-stepanova/spolia_518/1-spolia_518.html

Стратановский С. Стихи. СПб., 1993. URL: http://www.vavilon.ru/texts/stratanovsky1–1.html

Стратановский С. Скоморошьи стихи // РВБ: Неофициальная поэзия. 2008. URL: https://rvb.ru/np/publication/01text/36/03stratanovsky.htm

Суслова Е.В. Виктор Соснора: Corpus // Новое литературное обозрение. 2013а. №123. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/123/17s-pr.html

Суслова Е.В. Рефлексивность в языке современной русской поэзии. Автореф. дис… канд. филол. наук. М., 2013б.

Сухотин М. Центоны и маргиналии. М., 2001.

Тарасова М.А. Билингвизм в оригинальной и переводной поэзии Н. Скандиаки // Критика и семиотика. 2015. № 1.

Тибулл. Лирика // Хрестоматия по античной литературе: в 2 т. Т. 2. Римская литература. М. 1965. URL: www.lib.ru/POEEAST/TIBULL/tibull1_1.txt?format=_Ascii.txt

Топоров В. Н. О некоторых теоретических аспектах этимологии // Этимология. 1984. М., 1986. URL: http://www.philology.ru/linguistics1/toporov–86.htm

Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. М., 1993.

Транслит. 2009. №5.

Транслит. 2017. № 20.

Тун Ф. Субъективность как граница: Цветаева, Ахматова, Пастернак // URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/06_3_2001.htm.

Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования. 1911–1998. М., 2000.

Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.

Тырышкина Е.В. Эстетика русского литературного авангарда (1910-е – 1920-е гг.). Новосибирск, 2000.

Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.

Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М.: Academia, 2006. С. 183.

Тюпа В.И. Перформативные основания лирики // Тюпа В. И. Перформативные основания лирики. 2012. URL: http://mfk.spbu.ru/sites/default/files/tyupa.pdf

Украинка Л. Йеремия, зловещий провидец в железном ярме! // Коцюбинский М. Повести и рассказы. Украинка Л. Стихотворения. Поэмы. Драмы. М., 1968.

Успенский Б.А. Поэтика композиции // Семиотика искусства. М., 1995

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 тт. М., 1987. URL: http://www.slovorod.ru/etym-vasmer/index.html

Фатеева Н.А. «Мельчайших слов счастливые согласия…» (о континуальной дискретности текстов Айги) // Айги: Материалы, исследования, эссе: в 2 т. Т. 1. М., 2006а.

Фатеева Н.А. К проблеме субъектности в поэзии Г. Айги // Russian Literature. 2016. № 79–80.

Фатеева Н.А. Поэзия как филологический дискурс. Фатеева Н. А. Поэзия как филологический дискурс. М. 2017.

Фатеева Н.А. Поэт и проза: книга о Пастернаке. М., 2003.

Фатеева Н. Идентичность личности автора и вариативность форм выражения в текстах авангарда // Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.

Фатеева Н.А. Грамматические неологизмы в современной русской поэзии // Критика и семиотика. 2008. Вып. 12.

Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2009.

Фатеева Н.А. На пути к новой словесности. М., 2010.

Фещенко В.В. Esse-Homo: Аристов-эссеист // Владимир Аристов. Статьи и материалы. М., 2017б.

Фещенко В.В. Автоперевод поэтического текста как разновидность автокоммуникации // Критика и семиотика. 2015а. № 1.

Фещенко В.В. Лаборатория логоса. Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009.

Фещенко В.В. О современных композиторах языка. «Тайная музыка слова» Елизаветы Мнацакановой // Image, Dialog, Experiment – FelderderrussischenGegenwartsdichtung, Muenchen-Berlin-Washington/D.C., 2013.

Фещенко В.В. Поэтический билингвизм на карте Европы: языковые контакты и культурные трансферы // Слово.ру: балтийский акцент. 2017а. Т. 8. № 4. С. 16–30.

Фещенко В.В. Телесный дейксис в экспериментальной поэзии: опыт Э.Э. Каммингса // Новое литературное обозрение. 2015б, № 135.
Фещенко В.В. Эмиль Бенвенист – теоретик поэтического дискурса // Критика и семиотика. 2018 (в печати).
Фещенко В.В., Бочавер С.Ю. Теория культурных трансферов: от переводоведения – через cultural studies – к теоретической лингвистике // Лингвистика и семиотика культурных трансферов: методы, принципы, технологии. М., 2016.
Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996.
Фуко М. Нужно защищать общество. СПб., 2005.
Хайдеггер М. Бытие и время. Харьков, 2003.
Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления М., 1993.
Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986.
Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М., 2016.
Х*анзен-Лёве О.А.* К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993.
Ханзен-Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
Хармс Д. Собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 2000.
Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. М., 2000–2007.
Хлебников В. Творения. М., 1986.
Хузангай А.П. Без иллюзий: мой временникъ. Чебоксары, 2017.
Хузангай А.П. Вещами Бога посещаемое… // Родник. 1998а. № 4. С. 6–18.
Хузангай А.П. Вопрошание о Боге // Новое литературное обозрение. 2006а. № 79.
Хузангай А.П. На пути к ангельскому сплаву // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. М., 2006б.
Хузангай А.П. У-топия Г. Айги // Литературное обозрение. 1998б. № 5–6.
Целан П. Бременская речь // Иностранная литература. 1996. № 12.
Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. М., 2009.
Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 2000.
Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. Т. 2. № 3/4.
Шапир М.М. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова: («Бобэоби пелись губы…»: фоническая структура) // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования. 1911–1998. М., 2000.
Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966.

Шкловский В. О теории прозы. М., 1983.
Шмелев А.Д. Русский язык и внеязыковая действительность. М., 2002.
Шмид В. Нарратология. М., 2003.
Шопенгауэр А. О четверояком корне… Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. М., 1992.
Шталь Х. «Поминальная свеча» Елены Шварц – поэтика трансцендентирования // Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии. München-Berlin-Washington/D. C. 2013.
Шталь Х. Мистика поэзии Геннадия Айги // Russian Literature. 2016. № 79–80.
Шульпяков Г. «Тетрадь Вероники» Геннадия Айги выпустило издательство «Гилея» // Арион. 1997. №4.
Щерба Л.В. О «диффузных звуках» // Сумерки лингвистики: Из истории отечественного языкознания. Антология. М., 2001.
Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987.
Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. М., 2015.
Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона (ЭСБЕ): в 48 тт. СПб., 1890–1907. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz_efron
Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. Т. 1. СПб., 1995.
Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб., 1995.
Энциклопедия постмодернизма. Минск, 2004.
Эпштейн М. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX вв. М, 1988.
Эпштейн М.Н. Эссеистика как нулевая дисциплина // Эпштейн М.Н. Все эссе: в 2 т. Т. 2 Из Америки (1990–2000-е гг.). Екатеринбург, 2005. URL: http://www.emory.edu/INTELNET/mt_essayistic.html
Эпштейн М.Н. Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. М., 2016.
Юнггрен А. Juvenilia Б. Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Стокгольм, 1984.
Якобсон Р.О. Избранные работы. М., 1985
Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. URL: http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson–75.htm
Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
Якобсон Р.О. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978.
Ямпольский М. Из хаоса. Драгомощенко. Поэзия, фотография, философия. М., 2015.
Янечек Дж. «Реквием» Елизаветы Мнацакановой // Новое литературное обозрение. 2003. № 62.

Янечек Дж. Поэзия молчания у Геннадия Айги // Айги: материалы, исследования, эссе: в 2-х т. Т. 2. М., 2006.
Янечек Дж. Три кузнечика: Хлебников, Каммингс, Айги // Przegląd rusycystyczny. Zeszyt 1 (89). Łódż, 2000, S. 22–33. Tri Kuznechika: Khlebnikov, Kammings, Aigi. // Prżegląd Rusycystyczny (Katowice, Poland) XXII/2000. Zeszyt 1 (89): 22–33.
Янкелевич В. Смерть. М., 1999.

Adorno Th. W. Kulturkritik und Gesellschaft // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Frankfurt; Darmstadt. Bd. 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft. 1997.
Adrados Fr. The new image of I.-E.: the history of a revolution // Indogermanische Forschungen. 1992. Bd. 97.
Aucouturier M. The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak as Novelist // Pasternak. A Collection of Critical Essays. New York, 1978.
Bal M. Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens. London, 2013.
Bal M. Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens. London, 2013.
Barbato A. Avanguardia e neo-avanguardia. Milano, 1966.
Benjamin W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.1936 // UCLA School of Theater, Film and Television. URL: https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm
Boden D. Das “Lesen” von Quadraten. Intermedialität und extrapolierte Medialität bei Gennadij Ajgi // Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III. Berlin, 2007.
Bowlt J.E. Russian art, 1875–1975: a collection of essays. New York, 1976.
Bryson N. Vision and Painting: The Logic of the Gaze. New Haven, 1983.
Bryson N. Vision and Painting: The Logic of the Gaze. New Haven, 1983.
Buridant C. L'interjection: jeux et enjeux // Langages. 2006. № 161.
Demonet M.-L. Eh/ hé: l'oralité simulée à la renaissance // Langages. 2006. No 161.
Derrida J. Title, Poétique et politique du témoignage. L'Herne, 2005.
Eberhard W. A Dictionary of Chinese Symbols. New York, 1984.
Espagne M. L`histoire de l`art comme transfert culturel. L`itineraire d`Anton Springer. Paris, 2009.
Espagne M. Les Transferts culturels franco-allemands. Paris, 1999.
Forster L. The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature. Cambridge, 1970.
Foster H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Massachusetts, 1996.

G*ałczyński K.I.* Serwus, Madonna // Oficjalna witryna Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. URL: http://www.kigalczynski.pl/wiersze/smadonna.html?p=_wi

Gibbons A. Multimodality, Cognition, and Experimental Literature. London; New York, 2012.

Hall E. The Hidden Dimension. New York, 1966.

Hallet W. The Multimodal Novel: The integration of modes and media in novelistic narration // Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research, Berlin, 2009.

Halliday M.A. K. Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning. London, 1978.

Haspelmath M. Indefinite pronouns. Oxford, 1997.

Hill J.H., MacLaury R.E. The terror of Montezuma: Aztec history, vantage theory and the category of "person"// Language and the Cognitive Construal of the World. Berlin, New York, 1995.

Horati Q. Flacci Opera. Edidit Fridericus Klingner. Leipzig, 1970.

Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996.

Kibrik A.A. Reference in discourse. Oxford, 2011.

Kress G., Leeuwen Th. van. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. Oxford, 2001.

Lakoff G. Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind. Chicago, 1987.

Lakoff G., Johnson M. Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York, 1999.

Langacker R. Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 1. Stanford. 1987.

MacLaury R.E. Vantage theory // Language and the Cognitive Construal of the World. Berlin, New York, 1995.

McGowan T. Looking for the gaze: Lacanian film theory and its vicissitudes // Cinema Journal. 2003. T. 42. №. 3.

Mohanty J.N. Husserl's Theory of Meaning // Husserl: Expositions and Appraisals / Elliston F.A., McCormick P., (eds.). Indiana, 1977.

Morse A. Doiche Bukh: some observations on multilingual poetry // Критика и семиотика. 2015. № 1.

Oliva A.B. La Transavanguardia italiana. Milano, 1980.

Online Etymology Dictionary. Lancaster. URL: https://www.etymonline.com/

Perloff M. The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage. Evanston, Illinois, 1999.

Perloff N. Explodity: Sound, Image, and Word in Russian Futurist Book Art. Los Angeles, 2016.

Pfeifer R., Bongard J. How the Body Shapes the Way We Think: A New View of Intelligence. Cambridge, 2006.
Puchner M. Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes. Princeton, 2006.
Ricciardi A. After La Dolce Vita: A Cultural Prehistory of Berlusconi's Italy. Stanford, 2012.
Riffaterre M. Text production. New York, 1983.
Rimbaud A. Correspondance classée par ordre chronologique, d'après les Œuvres complètes, Gallimard, La Pléiade, 1972.
Romilly J. Time in Greek tragedy. New York, Ithaca, 1961.
Sandler S. Ajgi: music to name the divine // Russian Literature 2016. № 79–80.
Schmitz U. Eloquent silence. 1994. URL: http://duepublico.uni-duisburg-essen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate–30/silence.htm/ Дата обращения: 30.08.18.
Somigli L. Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885–1915. Toronto, 2003.
Szabolcsi M. La néo-avant-garde: 1960 // Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle: In 2 vol. Vol.I Bruxelles, Budapest, 1984.
Talmy L. Towards a Cognitive Semantics. Vol. I: Concept Structuring System. Cambridge:, 2001.
Taylor J.R. Introduction: on constructing the world // Language and the Cognitive Construal of the World. Berlin, New York. 1995.
Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Brighton; Portland, 2008.
Turner V. Images of Anti-Temporality. An Essey in the Anthropology of Experience // On the edge of the bush. Anthropology as Experience, Tucson, Arizona, 1985.
Vroon R. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages. Michigan, 1983.
Wachtel M. The Development of Russian Verse: Meter and its Meanings. Cambridge, 1998.
Weststeijn W.G. Ajgi and Chlebnikov // Russian Literature. 2016. № 79–80.
Zumthor P. Un problème d'esthétique médiévale: l'utilisation poétique du bilinguisme // Le Moyen Age. 1960. № 15–16.

Соколова О.В.
От авангарда к неоавангарду:
язык, субъективность, культурные переносы
монография

Корректура и редактирование Наталья Печникова
Оформление и верстка Илья Бернштейн

Подписано в печать 30.10.2018. Формат 60×90/16.
Гарнитура PTSerif, PTSans.
Печ. л. 18,5. Тираж 500 экз. Заказ №

Издательство «Культурная Революция»
адрес Москва, ул. Новосущёвская, д. 19б
тел. (499) 973 1662
e-mail editor@kultrev.ru