

ДИАЛОГ СТОЛЕТИЙ

А.А. ЖИТЕНЕВ
(г. Воронеж, Россия)

ТИПОЛОГИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ: ОТ «СЕРЕБРЯНОГО» К «БРОНЗОВОМУ» ВЕКУ

Первая и последняя трети XX века в последние годы все чаще рассматриваются как соотносимые периоды, что отразилось даже в терминологии, где «бронзовый» век в типологическом плане стал казаться продолжением «серебряного». Суть этого продолжения до настоящего времени не прояснена, так как непонятно, что же именно — преемственность или разрыв — в нем главенствует. С одной стороны, поэзия «бронзового века» возникла из стремления восстановить культурную преемственность, наполнить новым содержанием устоявшиеся тропы и формы (И.Бродский). С другой стороны, само это стремление достаточно быстро обнаружило свою нереализуемость: наследование шло через провал, заполнить который оказалось невозможным (М. Айзенберг). Двусмысленность соотношения двух рубежных эпох можно отметить и на эстетическом, и на художественном уровнях. Аспектом, едва ли не наилучшим образом вскрывающим всю неоднозначность корреляции «серебряного» и «бронзового» веков, можно считать типологию представлений о тексте. Текст отражает логику перевода внеэстетического в эстетическое, логику структуризации и закрепления художественного опыта, логику жанро- и стилиобразования. Выступая «фокусом» самой разнообразной проблематики, связанной с динамикой творческого сознания, текст может рассматриваться как феномен, наилучшим образом позволяющий описать его порождающие модели.

Для модернистской эпохи проблематика текстопостроения определяется прежде всего осмыслением проблемы *условности*. Суть проблемы состоит в том, чтобы соизмерить бесконечность содержания реальности с ограниченной емкостью любого, даже самого протяженного дискурса: «Любой литературный „язык“ всегда грезит о том, чтобы до конца воплотить именно „реальное“, между тем как на деле ему

доступна лишь та или иная „реальность”¹. Понимание «реальности» опосредуется скрытыми в глубинах художественного сознания представлениями о «природном» правдоподобию словесного выражения. Эта ситуация допускает разные варианты истолкования. В предельно заостренной формулировке речь идет о нарочитой условности, о сознательной подчеркивании дистанции по отношению к реальности: «Условность и искусственность есть первый пункт декларации искусства»². В более «мягкой» формулировке художественная условность рассматривается как мимикрия «под реальность», как игровое симулирование безыскусственности: «Лучшая техника кажется отсутствием техники, <...> это — жизнь, но жизнь в искусстве, где свои условия и законы жизни»³. И в том, и в другом случае возникает проблема селекции, отбора художественно значимых деталей, призванных создавать миметический эффект. Для модернизма это проблема семантической структуризации «реального», выведения его из состояния нерасчлененности: «Действительность носит сплошной характер. Соответствующая ей проза <...> образует прерывистый ряд... [в искусстве] нужны приметы непрерывного и сплошного, отнюдь не сама воспроизводимая материя»⁴.

Таким образом, есть основания говорить о том, что проблема корреляции реальности и текста де-факто сводится к проблеме преодоления *линейности языкового означающего* и *дискретности языковых единиц*. Применительно к модернистской художественной практике об этом впервые заговорил Ю. Лотман: «Действительность слитна, и то, что в языке выступает как отгороженная от других предметов вещь, на самом деле представляет собой одно из определений единого мира»⁵. В более широком контексте, с привлечением разнообразного литературного материала, об этом же позднее писал Е. Фарыно: «Наш язык членит мир по-своему, но не навязывает нам одного-единственного расчленения мира. <...> Поэтому любое языковое расчленение мира в художественном тексте *значимо*, имеет свой смысл, выполняет свою функцию»⁶. К сожалению, соображения этих выдаю-

¹ Косиков Г. Два пути французского постромантизма // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С.9.

² Шершеневич В. 2x2=5. Листы имажиниста // Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 380.

³ Кузмин М.А. Условности. Статьи об искусстве. Томск: Водолей, 1996. С.26—27.

⁴ Мандельштам О.Э. Записные книжки 1931—1932 гг. // Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4 т. Т.3. М., 1991. С.166—167.

⁵ Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 2001. С.706.

⁶ Фарыно J. Введение в литературоведение. Ч. 1. Katowice: Uniwersytet Slaski, 1978. С.167.

щихся ученых практически не получили никакого развития, не в последнюю очередь потому, что высказанная ими идея не была подкреплена внятной исследовательской методикой. Между тем в арсенале филологической науки можно найти разработки подобного рода. Связаны они с психолингвистическими исследованиями, а именно с моделями порождения речи. Некоторые из их положений вполне могут быть перенесены в плоскость литературоведческого анализа.

Так, в контексте рассуждений о типологии модернистского текста существенное значение имеет представление о текстопостроении как переходе от внутренней речи к внешней, когда «...из нерасчлененного сгустка информации вычленяется более компактное образование... Этому сопутствует „дробление“ зачина мысли на „россыпь“ сем, которые на уровне сознания объединяются в семемы определенного языка»⁷. По свидетельству А. Леонтьева, детали разных моделей речепорождения могут различаться, но инвариантная схема в своих существенных деталях остается неизменной и включает ряд операций: «На уровне внутренней или смысловой программы высказывания осуществляется смысловое синтаксирование и выбор смыслов во внутренней речи. На уровне семантической структуры предложения происходит семантическое синтаксирование и выбор языковых значений слов. Уровню лексико-грамматической структуры предложения соответствует грамматическое структурирование и выбор слов (лексем) по форме»⁸. При анализе модернистского текстопостроения решающее значение приобретает выявление языковых аномалий, связанных с конкретными стадиями реализации речевого замысла. В тексте такого рода нарушения выступают в виде «ошибок в употреблении видов, неправильного построения сочинительных конструкций, искажений модели управления, нарушений всех видов сочетаемости лексем» и других лексических и грамматических нарушений⁹. Некоторый материал для типологизации такого рода аномалий дают уже манифестации авангардной эпохи.

Первые подходы к осознанию вариативности грамматикализации, подвижности лексико-грамматических значений были связаны с эстетической программой футуризма, важнейшим из тезисов которой провозглашалось «разрушение синтаксиса». В манифесте «Новые пути слова» будущее художественной практики связывалось с различными «неправильностями в построении речи», среди них особо выделялись

⁷ Чернухина И.Я. Поэтическое речевое мышление. Воронеж, 1993. С. 33.

⁸ Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. М., 1997. С. 120—121.

⁹ Кобозева И.М., Лауфер Н.И. Языковые аномалии в прозе А. Платонова сквозь призму процесса вербализации // Логический анализ текста: противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 126.

«несовпадение падежей, чисел, времен и родов», «опущение подлежащего или др. частей предложения, опущение местоимений, предлогов и пр.», «произвольное словоношение», «неожиданное словообразование»¹⁰. Не все из этих путей оказалось одинаково легко подвергнуть семантизации; как следствие, многие из художественных инициатив поначалу приобрели провокационную форму. Так, в футуристической практике широкое распространение получило отождествление текста и презентации лексико-грамматической модели: «В этом случае принцип словопроизводной или словообразовательной модели становится конструктивным принципом поэтического текста», а сам текст фактически оказывается равен «поэтическому глоссарию»¹¹. Не менее вызывающим по отношению к традиции было и создание «поэтики анаколуфа», превратившей тотальное разрушение грамматического и смыслового согласования в источник эстетического эффекта. В этом случае поэт «искажает привычные правила согласования и управления между частями речи и добивается того, что последовательность слов во фразе становится совершенно непредсказуемой»¹². Важно отметить, что новые горизонты не осознавались «первопроходцами» как освоенные территории. По признанию Б. Лившица, область «задач конструктивного характера» представляла собой «девственное поле», и всякая удача была здесь «делом случая», неизменно выводя на «опасные рубежи»¹³.

Вместе с тем понимание языка как «игры в куклы» открывало возможность и для осознанного использования грамматической семантики в художественных целях. Первые шаги к этому также связаны с футуристической практикой. Достаточно указать на асинтаксизм, передающий эффект спонтанной, прерывистой разговорной речи; на нарушения в управлении, вызывающие впечатление неправомерности, но такой, которая открывает в сказанном второй смысл¹⁴; на игры со звуковой формой слова, позволявшие вычленять «псевдоморфы» и создавать «полуслова»¹⁵. Начинания футуризма, даже не будучи непосред-

¹⁰ Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000. С. 52.

¹¹ Ханзен-Леве О.А. Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. М., 2001. С. 119.

¹² Гаспаров М.Л. Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // Гаспаров М.Л. Избр. статьи. М., 1995. С. 318.

¹³ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 337, 339.

¹⁴ Марков В.Ф. О Хлебникове // Марков В.Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 189—190.

¹⁵ Суховой Д. Книга «Дети в саду» Генриха Сапгира как поворотный момент в истории поэтики полуслова // <http://www.rsuh.ru/article.html?id=50927>

ственно продолжены, заставляли поэтов-современников искать в слове и его формах скрытые семантические ресурсы. Если в футуризме грамматикализация смысла была лишь заявлена как источник новых возможностей, то в последующих авангардных течениях она интенсивно осваивалась в этом качестве. Для типологического упорядочения этих поисков определенное значение может иметь предложенная И. Смирновым модель различения «глагольного» и «именного» стилей, когда «в одном случае корневой морфеме <...> сопутствуют разнообразные показатели синтаксических связей и соответственно глаголы, синтагмы, передающие акции», а в другом «начальным пунктом порождения текста служат функциональная морфема, грамматический предикат и т.д., чему соплагается множество корневых морфем и т.д.»¹⁶ С этой точки зрения *имажинизм* тяготел к именному стилю, а *обэриуты* — к глагольному.

Обе модели, обозначив важный переход от освоения поверхностно-синтаксических структур к освоению уровней категоризации и расчленения речевого замысла, сложно соотносились с общепринятой речевой практикой. Игры с грамматической семантикой отчетливо обозначили две проблемы. *Первая* заключалась в недостижимости идеала абсолютно инновационного высказывания, в смысловой пустоте радикальной новизны: если «каждый вновь входящий элемент ряда семантически пуст», то он «подобен любому другому — как предшествующему, так и последующему»; «такое качество плана содержания позволяет говорить о нем не как о максимально информационном, а напротив — как о достигающем максимума избыточности»¹⁷. *Вторая* проблема состояла в утрате самореферентным высказыванием внутренней меры, в неспособности поэта поставить точку в речевой игре: поэтический «дискурс становится дискурсом исчезновения, который в данном случае основывается на... незавершенности»; «текст заканчивается просто потому, что не может начаться»¹⁸. Тем самым желание авангарда найти в самом тексте критерий его завершенности оказалось нереализуемым. Анализ пути от мысли к слову дополнился анализом параллелей между поэзией и другими художественными практиками.

Потребность в «*синтезе*», взаимопроникновении разных начал — важнейший стимул развития модернизма; «всеохватывающий синтез, идеал соединения противоположностей должен был стать основой

¹⁶ Смирнов И.П. Два типа рекуррентности: поэзия vs проза // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. S. 258.

¹⁷ Цвигун Т.В. О преодолении энтропии в поэтическом тексте (К семиотической структуре текста в русском авангарде 10–30-х гг.) // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/c_entropija.htm

¹⁸ Ямпольский Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М., 1998. С. 194—195.

культуры будущего»¹⁹. Не последнюю роль в разработке этих идей играла идея синтеза искусств, призванная восполнить как спецификацию видов искусства, так и разобщенность способностей человека. Суть проблемы очень отчетливо сформулировал А.Белый: «Искусство не в состоянии передать полноту действительности, т.е. представления и смену их во времени. Оно разлагает действительность, изображая ее то в формах пространственных, то в формах временных. Поэтому искусство останавливается или на представлении, или на смене представлений...»²⁰ Тем самым были обозначены две противоположные смыслообразующие модели «синтеза» — *живописная* и *музыкальная*.

Интермедиальные исследования авангардной живописи и поэзии, как правило, сводятся к идее антиметического, «острающего» преобразования материала как универсального для эпохи структурного принципа. Эта закономерность прослеживается на уровне образной пластики, позволяющей выявлять единые «иконические модели» для различных течений авангардной живописи, с одной стороны, и с другой — «орнаментальной» прозы и постсимволистской лирики²¹. Она же убедительно демонстрируется на речевом уровне, где «фонетическое разложение слов (аналогичное развертыванию объемов и пересечение их плоскостями в картинах кубистов) и непрерывность повторов (ср. прием протекающей раскраски в живописи) создают совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых элементов»²². Закономерно, что и в структурно-типологических исследованиях, соединяющих уровень поэтики и уровень эстетики, влияние кубофутуризма на литературную практику усматривается, главным образом, в «ослаблении номинативной и изобразительной функции языкового знака» и «динамизации внутренних соотношений между разными элементами художественного языка»²³. Между тем новая форма отнюдь не сводилась к демонстрации фактуры, но скорее призвана была помочь «видеть мир насквозь»²⁴. Это, в свою очередь, имеет отношение не столько к проблеме *референции*, сколько к проблеме организации *семантического пространства*.

¹⁹ Pesonen P. Идея синтеза в эстетических взглядах Андрея Белого // Pesonen P. Тексты жизни и тексты искусства // Slavica Helsingiensia. 1987. № 18. С.68.

²⁰ Белый А. Формы искусства // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 90.

²¹ Flaker A. Литература и живопись // Russian Literature. 1987. Vol. XXII. P. 29—31.

²² Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 49.

²³ Грыгар М. Кубизм и поэзия русского и чешского авангарда // Грыгар М. Знакомство. Семиотика русского авангарда. СПб., 2007. С. 155.

²⁴ Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 54.

Именно такую расстановку акцентов дает заметка В. Набокова, связавшего стремление к «картинному» видению текста со стремлением преодолеть линейность знаковой цепи: «пространственно-временной процесс осмысления книги мешает ее эстетическому восприятию»; приближенной к идеалу формой ее постижения является переключение, когда «мы в каком-то смысле общаемся с книгой так же, как с картиной», одновременно видя все детали²⁵. В этом свете более понятным становится и футуристическое требование, «чтоб читалось во мгновение ока», и имажинистское сетование на то, что в русском языке нет наглядной связи смыслов, как в иероглифике: «Образ слова в китайском языке тесно зависит от лучевого влияния соседних слов. Наши корни слов, к сожалению, уже слишком ясно определяют грамматическую форму»²⁶. Таким образом, если в авангардной практике «каждая форма искусства трансцендирует изначально присущие ей структурные свойства»²⁷, то тяготение поэзии к живописи определяется не антимиметическим импульсом, но стремлением найти возможности для «иероглифически» наглядного упорядочения смыслов.

Параллельно с попытками перестроить естественный язык по образцу «языка вещей» предпринимались попытки преобразовать его по образу «языка отношений»²⁸. Музыкальная форма рассматривалась как способ непосредственного постижения абсолютного, как переход в область до-знакового «переживания»: «Музыка безобразна, как переход к новым образам. Символ ее — сведение всякого образа к точке, к безобразности, к дыре, к мистическому колодцу, чтобы сквозь „колодезь” восстановить „старый образ мира”, который проходит в музыке, в „новый”»²⁹. Высокая степень разработанности музыкальной семантики приводила к разнонаправленным попыткам моделировать музыкальные формы в литературе, к интенсивному освоению фонетического и метроритмического планов текста. Представления о «музыкальном» в таком контексте упирались в одну точку: «Музыка разбивает синтаксическую цепь и выпускает на свободу „главные слова” текста»; «„уничтожая” текст, музыка в то же время воскрешает его в новом качестве —

²⁵ *Набоков В.* О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 26.

²⁶ *Шершеневич В.* 2x2=5. Листы имажиниста // Шершеневич В. Листы имажиниста. С. 406.

²⁷ *Ханзен-Леве О.А.* Русский формализм: методологическая реконструкция на основе принципа остранения. С. 53.

²⁸ *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста. С. 709.

²⁹ *Белый А.* Письмо А. Блоку от 6 янв. 1903 г. // Белый А., Блок А. Переписка. 1903—1919. М., 2001. С. 26.

текст превращается в „свободное сообщество” слов-тем»³⁰. «Музыкальный» код, как и «живописный», призван был расширить спектр возможностей текстообразования, но уже не в парадигматике, а в синтагматике.

Характерно в этом отношении признание А. Туфанова, указывавшего, что «музыкальность» текста соотносима с взаимопроникновением переживаний: «Организация материала искусства <...> должна протекать при „расширенном” восприятии и при установке на прошлое, непрерывно втекающем в настоящее», «в зауми нет места уму с его пространственным восприятием времени»³¹. Значимо и указание Я. Друскина на своеобразную «иероглифичность» музыкальных структур, где план содержания и план выражения взаимообратимы: «Смысл их интуитивно понятен, но выражается ничего не обозначающими знаками. Так получают порядки ничего не обозначающих знаков и порядков. Это тайнопись»³². «Музыкальный» код, таким образом, был нацелен на внедрение в речевую ткань особой модели знаковости — «иконической» (отождествляющей знак и предмет) и «феноменологической» (допускающей автоинтерпретацию).

Вместе с тем и «музыкальный» и «живописный» коды, накладываемые на речевую ткань, приводили к столь заметной ее деформации, что текст не только не приближался к эффекту «симультанного» видения, но нередко полностью «выпадал» из коммуникативного поля. Одна из сторон проблемы была отрефлексирована еще П. Флоренским, указавшим на *опасность потери текстом объективного измерения*. В экспериментальных текстах русского авангарда, писал философ, «логоса» нередко «не видно, и поскольку не видно, постольку и самые творения выходят за пределы оценок»; слово здесь «насилует непосредственно ощущаемое»³³, а потому не всегда может быть воспринято как эстетически преобразованное. Другая сторона проблемы много десятилетий спустя была осмыслена Б. Гройсом, указавшем на семиотическую *непродуктивность* скрытого в интермедальности *намерения отождествить знак и предмет*. Как пишет философ, модернистское искусство «упразднило» границу между вещью и текстом, а это, в свою очередь, привело к «остановке» эстетического сознания: «казалось, что подчинение всего общества задачам строительства нового мира придаст ему невероятную динамику. В действительности обще-

³⁰ Махов А.Е. Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005. С. 197—198.

³¹ Туфанов А. Декларация // Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1991. P. 44.

³² Друскин Я. Дневники. СПб., 1999. С. 125.

³³ Флоренский П. У водоразделов мысли // Флоренский П. Имена. М., 2006. С.162.

ство остановилось в своем развитии»³⁴. Тем не менее обе опасности, обозначив естественные пределы эксперимента, ни в коей мере не могут поставить под вопрос его позитивный эффект, состоявший в расширении семантической мерности высказывания, в открытии скрытого потенциала слова.

В совокупности модернистские поиски семантически обогащенной грамматики значительно расширили контекстуальную наполненность высказывания. Как замечает в этой связи Е. Фарыно, «преодоление линейности и дискретности приводит к тому, что один и тот же элемент текста... читается нами несколько раз, выступает в нескольких аспектах одновременно и одновременно отсылает к нескольким аспектам мира»³⁵. Формалистская идея семантической «плотности» слова даже во второй половине XX века рассматривается не столько как результат наблюдения, сколько как не осуществленная еще в полной мере программа: «...можно удаляться от словаря куда угодно и сколько угодно, — в колеблющиеся значения, в нерасчлененное мерцание смысла»³⁶. Экспериментаторский порыв Серебряного века, таким образом, в последней трети столетия оказался во многом продолжен. Вместе с тем содержание поисковой деятельности существенно изменилось.

В «бронзовом веке» произошла смена ориентиров в построении текста. Связана она оказалась с разочарованием в жизнепреобразующих потенциях высказывания. Особенно ярким показателем отхода от эстетики классического модернизма стали дискуссии о так называемой «смешанной технике». Как заметил Д.Янечек, «в смешанной технике выходят на первый план» те онтологические стороны текста, которые при автоматизированном восприятии не имеют значения, а именно — «элементы визуальных и исполнительских функций»³⁷. Эти элементы, будучи актуализированы, ставят под вопрос как родо-видовые определения искусства, так и устоявшиеся жанровые формы. В творческой практике возникает интерес к «тексто-коллажо-графике» как типу текста, что позволяет осваивать интермедийные возможности поэзии³⁸. Это факт осознается как «переход от поэтик оперирования лексическим материалом к поэтикам оперирования дискурсами» и настраивает на поиски «конвергенции» «графономического», «фонологического» и

³⁴ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 6.

³⁵ Фарыно J. Введение в литературоведение. Ч. 1. С. 202.

³⁶ Седакова О.А. Похвала поэзии // Седакова О.А. Проза. М., 2001. С.55.

³⁷ Янечек Д. Текст как партитура и текст как картина // http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id_n=13&first=20

³⁸ Очеретянский А. Доклад фрагментарный с обильным цитированием // http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id_n=12&first=20

«керологического» компонентов высказывания³⁹. Ожидаемый синтез, однако, оборачивается, как правило, переживанием неоднородности созданной знаковой среды, отчетливо выявляя «швы» между разными типами семиозиса. Закономерным образом «новообразующаяся целостность» предстает как становящаяся, что позволяет говорить о «визуальной» поэзии как факте, еще не «вызревшем» в качестве самостоятельного феномена⁴⁰.

Двусмысленность экспериментов такого рода, тем не менее, не становится фактором сдерживания творческого поиска. Половинчатость успеха вполне вписывается в новый горизонт ожиданий, соотносимый с идеей перманентного обновления формы. В «смешанной технике» как пространстве эстетического синтеза возобладала логика самодовлеющего преобразования формы, «поиска как такового»⁴¹. Этот факт, как никакой другой, свидетельствует о радикальном разрыве с модернистской традицией. Постоянно декларируемые сходства с ней затрагивают плоскость *формы*, а не художественного *целесолагания*. Как замечает М. Абашева, сравнивая опыты авангарда и неоавангарда, «современные визуальные эксперименты лишены устремлений к какой бы то ни было трансцендентальности», это «технологические приемы», ориентированные на создание «нового знака, но не мифа»⁴². Как следствие, развитие приемов авангарда вне контекста авангардной идеологии нередко истолковывается как «радикальная форма эскапизма»⁴³. Эта оценка, однако, оказывается не вполне справедливой, поскольку не учитывает разницу ценностных и смысловых контекстов идеи «синтеза».

В контексте «бронзового века», очевидно, ни о какой «соборности» и «теургичности» творчества, питавших ранее идеи синтеза, уже не может быть и речи. Актуализация графической формы текста или, шире, его интермедийальность соотносятся с иной группой мотивов. Это тоже поиск синтеза, но синтеза, ориентированного не на *всеединство бытия*, а на *целостность субъекта*. На правомерность подобной интерпретации наталкивают соображения Т. Семьян, отметившей, что

³⁹ Проскураков Ю. Смешанная техника как конвергенция делологических типов текста // http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id_n=14&first=20

⁴⁰ Давыдов Д. Еще раз к вопросу о статусе синтетических видов искусства // http://www.chernovik.org/main.php?nom=17&id_n=15&first=20

⁴¹ Бирюков С. Параллели и перпендикуляры в современной русской поэзии // http://www.chernovik.org/main.php?nom=17&id_n=5&first=20

⁴² Абашева М.П. Между словом и изображением (визуальная поэзия в начале и конце XX века) // Время Дягилева. Универсалии серебряного века // Перм. гос. ун-т, Пермь, 1993. С.134—135.

⁴³ Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3 кн. М., 2001. Кн. 1. Литература «оттепели». С.260.

в новейших художественных практиках идея текста имеет корреляцию с идеей телесности: «Визуально-графические приемы могут выражать интонацию, имитировать момент усиления эмоций и увеличения силы голоса, <...> создавать эффект суггестивной речи, измененного психофизического состояния»⁴⁴. «Многоязычие» современного текста, присутствие в нем знаков разного типа отсылает к континуальности поля восприятия, к перцептуальному и, следовательно, телесному единству субъекта. Использование различных художественных кодов в пределах одного текста восходит, таким образом, не к абсолютизированной игровой практике, но к стремлению утвердить говорящего как сущего.

Если модернистские эксперименты по перенесению иного семиотического кода в литературу были нацелены на снятие ограничений, накладываемых человеческой чувственностью, то современные художественные опыты ориентированы на преодоление дробности сознания. Дополнительные коды, как и скрытые ресурсы речи, служат задаче не фиксируемых иными средствами аспектов восприятия, нацелены на выражение того, что ускользает от осознания и знакового закрепления. При этом, в отличие от эстетики классического модернизма, интерес к «невыразимому» обусловлен не столько намерением зафиксировать неповторимое, сколько стремлением свести к минимуму потенциально травматичное. «Немые» и «слепые» пятна в структуре опыта осознаются как источники хаоса, способные в перспективе привести к саморазрушению субъекта. Семиотическое многоязычие современной лирики поэтому представляет собой не что иное, как попытку сохранить самоконтроль в тотально агрессивной информационной среде. Полисемантический текст с элементами сверхорганизации рассматривается как возможность противостоять натиску энтропии, осознается как пространство моделирования «защищенной» субъектности.

В контексте «другой» культуры эта ситуация была связана с давлением идеологического поля, подчинившего себе все легальные информационные каналы. «Другой» текст обязан был быть несоотносимым не только с содержательностью официоза, но и с «гутенберговской» «окончателностью» печатного слова. «Самиздатская продукция, – писал В. Кривулин, – напоминала не книгу, а скорее ее черновик, эскиз или макет. Принцип черновика (подвальной, хтонической, необработанно-подпочвенной речи) определял и восприятие текстов.

⁴⁴ Семьян Т.Ф. Визуальный облик текста как феномен телесности сознания // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: Сб. науч. статей: В 2 ч. / ГРГУ им. Я. Купалы. Гродно, 2008. Ч. 1. С. 17.

Особый тип самиздатских изданий вызвал к жизни и особый тип читателя, в задачу которого входило <...> улавливать то, что из самого текста не вытекало»⁴⁵. Многосмысленность «мерцающего» высказывания мотивировалась ситуацией, в которой под подозрением оказался курс как таковой, а устоявшиеся формы высказывания стали восприниматься как метафоры отчуждения. Как заметил М. Айзенберг, концептуализм есть смысл рассматривать не как школу, а как проблему – проблему «видимой невозможности» существования художественного языка «в привычных формах» – именно «*видимой*, то есть предполагаемой», ибо вписанной в контекст искаженного информационного поля⁴⁶.

Ситуация, в которой развивается «актуальная» поэзия, соотносима с эффектом тотальной неслышанности. Текст не может состояться в качестве литературного факта, поскольку поле культуры перестает быть гомогенным и обозримым. Искаженное и «непрозрачное» пространство идеологии заменила неструктурированная реальность медиасреды. В этих условиях апелляция поэзии к несвойственным ей выразительным возможностям — визуальным, акционным — представляет собой, как замечает А. Скидан, попытку «воссоединения с ускользящей из-под ног основой, той чувственной реальностью, обрачивающейся ирреальностью, которая и была ставкой во всех художественных революциях XX века»⁴⁷. Границы эстетического эксперимента расширяются, таким образом, не столько в силу художнического «эскапизма», сколько в силу редукции сферы «подлинного» в культуре. Именно поэтому, как пишет Н. Фатеева, «в современном поэтическом тексте начинают... приобретать новые измерения все языковые элементы», и отчетливую выраженность получает «стремление преодолеть единообразие и статичность визуальной, звуковой и ритмико-синтаксической формы стихового ряда»⁴⁸.

В очерченной системе координат эксперимент оказывается едва ли не единственной возможностью утвердиться на «зарастающем» пространстве эстетического. Закономерно, что поиски возможностей увеличить семантическую мерность текста ведутся в самых разных направлениях. Уровень стиха характеризуется повышением роли явлений, допускающих разновекторность развития формы: это и одностро-

⁴⁵ Кривулин В. Золотой век самиздата // <http://www.rvb/np/publication/00.htm>

⁴⁶ Айзенберг М. Возможность высказывания // Айзенберг М. Оправданное присутствие. М., 2005. С. 31.

⁴⁷ Скидан А. Поэзия в эпоху тотальной коммуникации // <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2007-2/skidan>

⁴⁸ Фатеева Н. Поэзия рубежа XX-XXI веков: реализованные возможности и возможность их реализации // Russian Literature. 2005. Vol. LVII. P. 259.

ки, стоящие на границе стихотворной и прозаической речи, и полиметрия, существенно сужающая сферу ритмического автоматизма, и гетероморфность текста, захватывающая и ритм, и рифму, и строфику⁴⁹. Графика текста семантически отмечает переход внешней формы во внутреннюю, в связи с чем «актуализируются фонетический, лексико-семантический, морфологический, пунктуационный, синтаксический потенциал текста»⁵⁰. Уровень поэтической семантики отмечен повышением семантической непредсказуемости, когда поэзия видится не выводимой из любых априорных посылок, а сам текст пишется и оценивается в презумции «незнания, что такое стихи»⁵¹.

Основной вектор художественного поиска, как и в классическом модернизме, по-прежнему состоит в соотношении целостности и многомерности бытия с дискретностью и заданностью языковых форм. Вместе с тем сам поиск, не в последнюю очередь благодаря расширению философских представлений о литературном дискурсе, приобрел большую организованность. Типологически все аспекты развития современной поисковой поэтики можно свести к решению нескольких семиотических проблем. Одной из них является проблема *расширения эстетического пространства*, переопределения границ ценного и профанного. С ней связана стратегия поэтического конкретизма, сориентированного на поиск минимума литературных средств, необходимых и достаточных для создания эстетического эффекта. Другой, не менее важной для современного художественного сознания проблемой является проблема *альтернативности оформления речевого замысла*. Эта проблема соотносится с многочисленными рефлексиями на темы нелинейности высказывания, гипертекста, автокомментария, конструкций типа «текст в тексте». В этом же наборе направлений эстетической рефлексии особое место принадлежит также проблеме *условности лексикализации и грамматикализации* высказывания. Устойчивые грамматические, синтаксические, лексические и пунктуационные нормы подвергаются частичной деструкции, что создает в современной лирике эффект выхода к границам языка.

В силу того, что «возвращение» «неподцензурной» поэзии к читателю во многом началось с «переоткрытия» русского минимализма, из перечисленных направлений поиска в наибольшей степени оказалось отрефлексировано именно оно. Суть предложенных им эстетических

⁴⁹ Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М., 2008. С. 671, 675, 677—683.

⁵⁰ Суховой Д. Графика современной русской поэзии // <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/05.html>

⁵¹ Айзенберг М. «Уже скучает обобщение...» // Айзенберг М. Оправданное присутствие. М., 2005.

новаций усматривалась в особой «бытийственности» слова, еще не разорвавшего своих связей с внелитературной реальностью. Тексты минималистов, по определению В. Кулакова, в какой-то степени соотносимы с «реди-мейдом»: это «„внешние“ участки внутренней речи», которые «выходят из молчания и уходят туда же»⁵². В практике минималистов вышла на первый план ситуация «отрешения», моделирования дистанции между реальностью и текстом. Понятие «ready made» в таком контексте есть смысл соотносить не столько с художественным приемом, сколько с эстетическим принципом. Такое расширенное истолкование термина предлагает Б. Гройс: «Никакое произведение искусства не является целостным или органичным. <...> Смысл художественной практики ready made заключается в том, что она наглядно демонстрирует два ценностных уровня в каждом отдельном художественном произведении»⁵³. Конфликтное соположение ценного и профанного актуализирует проблему авторской интенции, в связи с чем «минимальность» получает соотношение с редукцией волевой организации формы. В этой связи, как указывает Д. Янчек, на первый план выходит эстетическая «рамка», которая не дает артефакту слиться с предметным фоном, препятствует возвращению «будничного» слова в повседневную коммуникацию⁵⁴.

Логическим продолжением этого направления художественного поиска стал выход в плоскость игры с конструктивными принципами оформления текста как целого. Общим местом стала мысль о том, что «в современной поэзии <...> нелинейность текста принимает самые наглядные формы»⁵⁵. Текст выстраивается одновременно в разных направлениях, обнаруживая отсутствие непрерывности между смежными смысловыми плоскостями. Симультанность разноплановых аспектов текста получила при этом устойчивую соотношение с «ризомным» типом построения формы, с «гипертекстуальностью», при которой «... каждый текст оказывается включенным во всю систему созданных до него или параллельно с ним текстов, приобретает визуальное многомерное представление и... читается в любой последовательности»⁵⁶. Однако принципы ризомы: связность каждого из элементов с любым другим, неиерархичность образованной смысловой «се-

⁵² Кулаков В. Постфактум. Книга о стихах. М., 2007. С. 150—151.

⁵³ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 155, 158.

⁵⁴ Янчек Д. Минимализм в современной русской поэзии // НЛЮ. 1997. № 23. С.246—247.

⁵⁵ Зубова Л.В. Современная поэзия в контексте истории языка. М., 2000. С.319.

⁵⁶ Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С.236.

ти», отсутствие объединяющего целое «единства» и др.⁵⁷ — далеко не полностью покрывают то пространство эксперимента, которое связано в современной лирике с нелинейностью высказывания. Более того, в ряде художественных практик многоплановость текста никак не связана с отказом от смыслового единства и иерархической упорядоченности текста. Гипертекстуальность, таким образом, предстает как частный случай, отнюдь не равный явлению в целом, а это требует уточнения семантики нелинейности.

Ключом к ней, как кажется, является широко известный тезис о смысле как *континуальном* феномене. «Если любой другой план языкового высказывания, — пишет С. Сендерович, — может быть описан в категориях элементов и их отношений, то для семантической области этого недостаточно. Семантическая теория должна с необходимостью включить описание континуальных свойств смысла»⁵⁸. Нелинейность в таком контексте оказывается семиотическим парадоксом — явлением, репрезентирующим целостность через наглядно представленные разрывы. Оснований для таких разрывов предположительно можно указать два. Во-первых, это одновременность качественно различного, предполагающая неспособность субъекта к соотносению отдельных сторон действительности. В этом случае нелинейность соотносима с принципами *коллажа*, который, по определению Е. Бобринской, «нарочито демонстрирует столкновение разных реальностей, между которыми всегда присутствует „пустота“, провал, смысловой вакуум»⁵⁹. Во-вторых, это много- или инакомерность реальности, не соотносимая с устоявшимися типами логических или ассоциативных связей и осложняющая текст отступлениями и уточнениями. В этом случае на первый план выходит поэтика *комментария*, который, по выражению М. Фуко, представляет собой «избыток означаемых над означающими, неизбежно несформулированный остаток мысли, который язык оставляет во тьме»⁶⁰. Нелинейность в таком истолковании соотносима не только с репрезентацией ценностного хаоса, но и с традиционным для модернизма освоением «невыразимого», с вторжением в область, сопротивляющуюся категоризации и осмыслению.

Это вторжение, как уже было сказано, может выступать и самостоятельным фактором организации текста. В этом случае на первый

⁵⁷ Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома // Корневище ОБ: Книга неклассической эстетики. М., 1998. С. 250—258.

⁵⁸ Сендерович С., Сендерович М. Пенаты: исследования по русской поэзии. East Lansing: Russian Language Journal, 1990. P. 29.

⁵⁹ Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 47.

⁶⁰ Фуко М. Цит. по: Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. Новая философия, новый язык. СПб., 2001. С. 135.

план выходит динамика речевой материи, обнаруживающая условность всех «готовых» языковых структур. Давняя филологическая антиномия «вещности» и «деятельности» языка разрешается в этом случае в пользу «иррационального» и «стихийного», актуализируя, говоря словами П. Флоренского, «понимание речи как непрерывного целого, отдельные элементы коего рождаются в этом лоне»⁶¹. Показателями этого процесса оказываются разнообразные формы, репрезентирующие синкретизм языкового сознания – явления полисемии, взаимопереход разных частей речи, компрессия синтаксических форм и т.д. и т.п.⁶² Это мало исследованная область, исчерпываемая разрозненными наблюдениями над частными художественными практиками. Между тем анализ условий грамматикализации и лексикализации высказывания видится ключевым моментом освоения сферы «невывразимого» в поэзии, а значит, и осмысления условий целостности лирического субъекта. Ближайшим контекстом здесь оказывается идея «потока сознания», спроецированная на речевую деятельность. Если, как писал А. Лосев, «всякий прерывный элемент в языке существует не сам по себе, но как принцип семантического становления», то осмысление того, как этот элемент соотносится с «текучестью языкового сознания»⁶³, оказывается важнейшей задачей и лингвистической, и семантической поэтики.

Подводя итоги, можно сказать, что динамика представлений о тексте вписывается в общую логику развития эстетического сознания, эволюционировавшего от перманентного перешагивания через границы субъектности к их тщательному прочерчиванию и охране. Переход от модернизма к пост- или неомодернизму в плане текстопостроения ознаменовался сменой эстетических задач. Если для «серебряного» века существенно преодолеть косность восприятия, выйти к симультанному видению реальности, то для века «бронзового» важно сохранить контроль за хаотизирующимся и рассыпающимся бытием. В этой связи даже схожие направления поиска — моделирование интермедальности, освоение перехода от внутренней речи к внутренней – приобретают разный смысл и порождают не всегда близкие формы. Модернизм осваивал качественно новые эстетические рубежи, пост- или неомодернизм ориентирован главным образом на интенсификацию и семантизацию уже открытого. Текст в последней трети XX века, так же, как и в его начале, оказывается полем активного экспериментиро-

⁶¹ Флоренский П. У водоразделов мысли // Флоренский П. Имена. М., 2006. С. 156.

⁶² Зубова Л.В. Современная поэзия в контексте истории языка. М., 2000. С. 342; см.: Там же. С. 157—160, 240—242, 342—362.

⁶³ Лосев А.Ф. Поток сознания и язык // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 455, 457.

вания, однако сфера эстетических задач в нем заметно сужена, нацелена преимущественно на решение частных творческих задач.

Н.А. ПЕТРОВА

(г. Пермь, Россия)

«И ДРУГ ИХ ЖИЗНИ ОСЯ МАНДЕЛЬШТАМ...» (РЕЦЕПЦИЯ О. МАНДЕЛЬШТАМА В ПОЭЗИИ ХХІ ВЕКА)

В 80-е годы ХХ века при ажиотажном интересе к веку серебряному и обилию исследований, его представителям посвященных, О. Мандельштам — из всех — оставался самым цитируемым и не только в литературоведческих статьях¹. Его этическая позиция представлялась эталонной, афористичные высказывания просились в заголовки.

В годы оттепели особой темой, начало которой положили «Воронеж» и «Я над ними склонюсь, как над чашей...» А. Ахматовой, стала судьба Мандельштама: «Поэт» А. Тарковского, «Возвращение на Итаку (памяти О.Мандельштама)» А.Галича, «Памяти Осипа Мандельштама» и «То снился он тебе, а ныне ты — ему» А. Ахмадулиной, «Жизнь кому сито, кому решето...» Б.Чичибабина. Имя поэта могло быть названо в заголовке или в тексте, введено эпиграфом, аллюзией («Говорили, что в обличье / У поэта нечто птичье...» — А. Тарковский) или перефразированной, а, следовательно, переосмысленной цитатой («Я буду метаться в дозоре почетном...» — А. Галич). В стихах этих лет могло присутствовать сопоставление автора и героя, основанное на близости отношений и определенной общности судьбы («Тем же воздухом, так же над бездной / Я дышала когда-то в ночи...» — А. Ахматова) или обусловленное стремлением к типизации («Так и надо жить поэту. / Я и сам сную по свету...» — А. Тарковский). Иногда сопоставление («Не так же ль на меня ужасной ношей / напрыгивает оборотень волк?» — Д. Бобышев) оборачивалось замещением, а текст утрачивал хоть какую-либо связь с героем посвящения.

Для поэтов конца ХХ века с их возрожденной установкой на цитатность Мандельштам стал составляющей классики, в какой-то степени такой же точкой отсчета, какой был Пушкин для самого Мандельштама. Так в поэзии В. Кривулина метонимическими знаками присутствия Мандельштама могут служить названия стихотворений

¹ См.: *Юхт В.В.* «Я стал строками книги...». К вопросу о рецепции мандельштамовских цитат современным общественным сознанием // Мандельштамовские дни в Воронеже. Воронеж, 1994. С. 93—95.