

А.А. ЖИТЕНЕВ
(г. Воронеж, Россия)

СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ В ДИАЛОГЕ С ФОТОГРАФИЕЙ*

Исследование интермедиальных взаимодействий – одно из самых значимых направлений развития современного филологического и культурологического знания. Неклассическое художественное сознание, определившее важнейшие параметры литературы XX века, было заведомо открыто для синтеза, равным образом как и для переноса структурных особенностей одного вида искусства в другой. Для художественного сознания первой трети XX века решающее значение имела ассимиляция живописного опыта, утверждавшего антимиметическое, «остраняющее» преобразование материала как универсальный структурный принцип. Эта закономерность прослеживалась на уровне образной пластики, позволившей выявлять единые «иконические модели» для различных течений авангардной живописи, с одной стороны, и, с другой, «орнаментальной» прозы и постсимволистской лирики¹. Она же обнаружилась и на речевом уровне, где «фонетическое разложение слов <...> и непрерывность повторов <...> создавали совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых элементов»². На рубеже 1990-х и 2000-х гг. острота интермедиальных отношений возросла еще больше, однако доминантным кодом в новом контексте стал уже не живописный, а фотографический. Тем самым основания художественного видения, если понимать под ним систему принципов отбора и упорядочения жизненного материала³, претерпели решительные изменения.

Связано это оказалось с противодействием принципам порождения образов в медийной среде, к началу нового века полностью заместившей собой реальность. В информационном обществе возникла «тенденция предъявлять мир, который уже не схватывается непосредственно, через различные специализированные опосредования»; при этом принципиальная невозможность упорядочить сообщения внутри «спектакля» фактически свела на нет различие истинного и ложного⁴. Как свидетель-

* Данное исследование выполнено при финансовой поддержке Гранта Президента РФ (грант МК-1022.2011.6 «Современная поэзия в контексте медиа»).

¹ *Flaker A.* Литература и живопись // *Russian Literature*. 1987. – Vol. XXI/I. – P. 29-31.

² *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. – М.: Искусство, 1970. – С. 49.

³ *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – С. 56.

⁴ *Дебор Ги.* Общество спектакля. – М.: Изд-во «Логос», 2000. – С. 26, 112.

ствуется медиа-аналитика, современные средства массовой информации не отражают, но порождают реальность, одновременно выступая средой ее «конечных» интерпретаций. В ситуации принципиальной отчужденности человека от истины складывается «общество подозрения», в котором недoverие к любой репрезентации оказывается нормой существования. Как отмечает Б. Гройс, в поле, где «знаки образуют бесконечный поток, не поддающийся ни обзору, ни контролю», «субмедиальное», стоящее за знаковостью, пространство предстает как среда страха, поскольку «никакая деконструкция видящей субъективности не способна затронуть субъективность показывающую»⁵.

Возникающая в такой системе координат визуальная культура оказывается культурой фрустрации, ибо механизм отчуждения закладывается уже в сам строй зрительного образа. Видение, программируемое «обществом подозрения», оказывается разорванным. Прежде всего это проявляется в «скотомизации», доминировании «процессов рассеивания изображения, исчезновения образов, ухода их в тень», в программировании фрагментарности, нечеткости и пр.⁶. Не менее очевиден и отчуждающий потенциал клипового мышления, навязывающего зрителю стремительно меняющийся поток образов. «Клип и клиповое пространство, – по определению Д. Голышко-Вольфсона, – предполагает выход на авансцену дискурса истерика, <...> для коего символический план травматично рассогласован с зиянием реального»; «потребитель клипов <...> прикован к ускользающему, недостижимому предмету вожеления, предмету боязни, <...> вне клипа видящемуся ему тотально недоступным»⁷. Наряду с фрагментированной структурой медиа-образа и его алеаторической подачей еще одним фактором отчуждения оказывается интерпретативная «препарированность», делающая любую медиа-реальность «стеклянной». Закономерным образом стекло, призванное «разделять две среды, самостоятельно не существующая»⁸, оказалось метафорой, активно осваиваемой арт-сообществом. Однако именно потому, что в «обществе спектакля» «все представления и иерархии являются неустойчивыми», логику медиа стало возможным «переиграть», соединив «деиндивидуализированный опыт» и «индивидуальное переживание»⁹.

⁵ Гройс Б. Под подозрением. Феноменология поэзия в контексте медиа.

⁶ Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. – М.: Ad Marginem, 2004. – С. 5.

⁷ Голышко-Вольфсон Д. Социальная и психоаналитическая функция клипа. <http://anthropology.ru/ru/projects/media/seminars/20020522/socpsy.html>.

⁸ Бавильский Д. Указ. соч. С. 154.

⁹ Аронсон О. Медиа-образ: логика неуникального // Синий диван. Вып. 14. – М.: Три квадрата, 2010. – С. 106, 102.

Попытки такого рода оказались связаны с изменением творческих стратегий. Если в «другой» поэзии акцент был сделан на балансе предствимого и непредствимого, то в поэзии «актуальной» он оказался связан с поисками эффекта «присутствия». В художественном сознании возобладали мысль, что сфера «подлинного» – это сфера «присутствия», а не рефлексивных операций с образом. Поскольку же самый действенный способ «уловить и передать присутствие» – это фотография¹⁰, именно она и стала новой семиотической моделью, определяющей принципы построения образа. Поэт рубежа веков оказался «завоужен желанием остановить жизнь в бесконечном ... количестве ментальных словесных снимков»¹¹; при этом в некоторых случаях фотография стала не просто увлечением, но и сферой профессиональной деятельности. Таким образом, если в первой трети XX века стихоряд корреспондировал с единицами киноязыка¹², то неомодернизме он стал соотноситься с фотографией как «главной художественной формой»¹³ «общества спектакля».

Разумеется, предметом особого художественного интереса оказалась в этой связи та парадигма восприятия фотообраза, которая настаивала на его «нерепрезентативной» сути, на эффекте не опосредованной никакими кодами «подлинной» реальности. В частности, одним из ориентиров, типологически близких новой эпохе, стала концепция Р. Барта, с точки зрения которого для перевода реальности в фотоснимок «нет никакой необходимости разбивать эту реальность на единицы и создавать из них знаки, отличные по субстанции от распознаваемого с их помощью объекта, нет никакой необходимости помещать между этим объектом и его изображением посредствующую инстанцию кода»¹⁴. Снимок – это «сама реальность», над которой надстраивается ряд коннотаций; задача фотографа – в том, чтобы обнажить эту «парадоксальную природу» фотоизображения. Близкая если не в деталях, то в общем пафосе теория З. Кракауэра в некоторых своих составляющих также стала семантической «рамкой» нового художественного сознания. Для исследователя фотография ценна тем, что

¹⁰ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 113.

¹¹ Воденников Д. Здравствуйте, я пришел с вами попрощаться. – М.: Гаятри, 2007. – С. 94.

¹² Тименчик Р.Д. Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodecim lustris*: Сб. статей к 60-летию проф. Ю.М. Лотмана. – Таллин: Ээсти раамат, 1982. – С. 136-139.

¹³ Джеймисон Ф. Репрезентация глобализации // Синий диван. Вып. 14. – М.: Три квадрата, 2010. – С. 15.

¹⁴ Барт Р. Фотографическое сообщение // Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 379.

хранит в себе «неинсценированную реальность», подчеркивает «элементы ненарочитого, случайного, неожиданного», благодаря чему оказывается способна «передавать ощущение незавершенности» бытия и свойственной ему «смысловой неясности»¹⁵. Эти признаки оказываются акцентированы уже в эссе И. Бродского середины 1980-х гг., где фотографирование и проявление пленки выступают метафорами «мессмерической ясности» творческого сознания, делающего все, чтобы мгновение «жило, чтобы оно не было забыто», даже «когда все актеры сойдут со сцены»¹⁶.

Неудивительно, что в 2000-е гг. появляется целый ряд работ, ус-танавливающих прямые параллели между поэзией и фотографией. В частности, в эссе П. Настина предпринимается попытка, оставив за скобками метафорические взаимоуподобления фотографии и поэзии, попробовать найти их «сущностное сходство-сродство». Таковое ус-матривается в «остранении факта», в «преодолении инерции воспри-ятия»: «Поэзия и фотография останавливают вещь (предмет или речь) среди (в пространстве возможных отношений – рамка синтагмы, рамка снимка) вещей, чтобы дать ей развернуться в нашем сознании»; и там и здесь имеет место «стягивание факта (предмета, речи) в точку, вы-членение его из <...> слепого пространства автоматического воспри-ятия с последующим развертыванием в ином (мыслимом) пространст-ве»¹⁷. В таком контексте фотография – это, по выражению А. Уланова, «объяснение мира как интересного», сущего вне пространства челове-ческих ожиданий: «Нестандартное может обмануть, подвести. Ожи-даемому не сделать столько плохого. <...> Возможно, в мире неожида-нного нельзя жить. <...> Но в нем интересно находиться»¹⁹. «Интересность» создает иллюзию выхода в додискурсивное поле «преодо-ленной» речи: «Фотография – наш ответ вещам на их языке. <...> Все предметы – события. Себя и нас. <...> Но фотография не останавливает предмет <...> Она помогает предмету разомкнуться»²⁰.

Бытие между «остановкой» и «размыканием» предмета оказывается лейтмотивом современного фотографического дискурса. «Что делает фотограф, не делая ничего?» – задается вопросом Н. Кононов и

¹⁵ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Ис-кусство, 1974. – С. 43–45.

¹⁶ Бродский И. В полутора комнатах // Бродский И. Собр. соч.: В 7 т. – СПб.: Пуш-кинский фонд, 2001. – Т. V. – С. 328.

¹⁷ Настин П. Точка с запятой: поэзия и фотография // Абзац: альманах. – М.: Про-ект Абзац, 2009. – С. 110–111.

¹⁹ Уланов А. Приближаясь к фотографиям // РЕЦ, 2009. – № 57. – С. 53.

²⁰ Уланов А. Винн Булок. Андре Кертеш // Абзац: альманах. – М.: Проект Абзац, 2009. – С. 121.

указывает на пребывание снимка в «сияющей щели между процессуальным и событийным»: это зрелище – «между», «оно – кочует», обозначая «слияние Прошедшего (однажды случившегося) и Прошлого (происходящего постоянно)»²¹. Фото, как и поэтический текст, «зримо воплощает работу культуры», в которой «“внешнее” время сталкивается с развернутым временем созерцания», а «*ставшая* длительность мгновения вбирает *состояние* мира и человека»²². В этом смысле фотография ценна для «постсовременного» состояния культуры тем, что открывает возможность уйти из скомпрометировавшего себя мира информации в мир события, перейти с уровня *наблюдателя* на уровень *зрителя*, учитывая, что «наблюдатель предполагает наличие когнитивных инструментов», а «свидетель свидетельствует, вовлеченный в круговорот событий»²³. Таким образом, на разных уровнях осмысления фотографии в начале XXI века снова и снова варьируется ключевой мотив возвращения к сфере «подлинного». Звучит он и в эссе современных поэтов, в частности, у Д. Воденникова, связавшего с фотографией возможность «раскрыть» модель – за вычетом того случая, когда «человек все время себе врет»²⁴.

Фотография как модель визуальности оказывается обращена против симулятивного и фрагментированного мира, утратившего соизмеримость с личностным бытием. Это поле общей меры, попытка восстановления реальности как целого. В пространство актуальности тем самым вовлекается несколько семантических аспектов. Важнейший из них является «неидеологизированность»: фотография – это личное «свидетельство», сопротивляющееся любым попыткам навязать реальности ту или иную структуру. В оттепельную эпоху фотография оказалась «самой органичной формой демонстрации восприятия мира вне мифа»; тот же самый порыв к «реальному», к тому, что «привычно и уже перестало восприниматься»²⁵, характеризует и предпочтения нового века. «Неидеологизированность» обусловлена редукцией понятийности, сведением семантики к конфигурации элементов на поверхности видимого, за которой ничего нет. В фотографическом образе «значение лежит на поверхности», и именно это позволяет ему быть

²¹ Кононов Н. Критика цвета. – СПб.: Новый мир искусства, 2007. – С. 310, 245.

²² Савчук В. Философия фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. – С. 50-51.

²³ Подорога В. Событие и масс-медиа. Некоторые подходы к проблеме // Синий диван. Вып. 14. – М.: Три квадрата, 2010. – С. 43.

²⁴ Воденников Д. «... а он сейчас разинет рот пред идиотствами Шарло». – <http://vodennikov.livejournal.com/818481.html>.

²⁵ Хренов Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: проблемы поэтики. – М.: Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 57, 44.

метаязыком, надстраивающимся над вербальностью: «технические образы» актуализировались тогда, когда стал очевиден «кризис текста» и стало насущно его «прогрессирующее расколдовывание»²⁶. В свою очередь, «расколдовывание» становится возможным потому, что в целостности фотографического образа заключено «домодернистское» доверие к пластике вещей, вера в имманентную гармоничность и осмысленность мира²⁷.

Этот комплекс представлений оказался выражен уже в работах А. Парщикова и А. Монастырского. Фотокамера, в интерпретации Парщикова – «один из самых важных инструментов понимания», открывающий свойственный реальности «драматургический» потенциал и делающий «управляемой» «границу между изображением и реальностью». Мир съемки – это мир, в котором «формы – природные или искусственные – находятся в ожидании, что их обнаружат и поймут»; это «вещи, переходящие во время из безвременья»²⁸. У Монастырского фотография – повод для осмысления проблемы репрезентации, установления связей между художественным событием и его документацией. Вместе с тем, фотография отнюдь не «вспомогательна», ибо даже в своей «пустотности» обнаруживает способность репрезентировать «свершившееся ожидание». Изображая, фотография указывает на неизобразимое vs. находящееся в «полосе неразличимости», проявляя тем самым потенциал «самостоятельной метафоричности»²⁹.

Таким образом, для художественного сознания рубежа веков «фотографии не интерпретируют реальность», но «представляют реальность как шифрованную»³⁰. Закономерно, что в числе современных поэтов есть и увлеченные фотографы-любители (А. Василевский, К. Фрегер и др.) и настоящие профессионалы (П. Настин, А. Глазова, Г.-Д. Зингер). Не менее показательны и то, что рефлексия над фотографией все чаще непосредственно входит в поэтический текст, выступая «рамкой» для саморефлексии поэта³¹. Ширящееся влияние «фотографического» видения реальности делает закономерным появление во второй половине 2000-х гг. фотографий в книге стихов на правах

²⁶ Флюссер В. За философию фотографии. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2008. – С. 6, 12.

²⁷ Новиков Т. Тайный культ // Новиков Т. Новый русский классицизм. – СПб.: Palace Editions, 1998. – С. 26.

²⁸ Парщиков А. Беги и поймай // Комментарии. 28. – М., 2009. – С. 244, 246.

²⁹ Монастырский А. Семь фотографий // Монастырский А. Эстетические исследования. – Вологда: Pastor Zond Edition, 2010. – С. 41-47.

³⁰ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. – М.: Художественный журнал, 2003. – С. 119.

³¹ Голубкова А. Одинокая судьба велосипедов: Цикл А. Сен-Сенькова «Сломанные фотографии Джона Глэсси» // Воздух. – 2010. – №1. – С. 200-204.

равноправного элемента (у И. Жданова, А. Парщикова, Д. Веденяпина), и оно же, как можно предположить, «прорастает» и дальше, оказывая воздействие не только на проблемно-тематический уровень текста, но и на саму поэтическую форму.

Н.В. БАРКОВСКАЯ

(г. Екатеринбург, Россия)

ЗВУЧАНИЕ «ПАРИЖСКОЙ НОТЫ» В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 2000-Х ГГ.

Поэты «первой волны» эмиграции не только продолжили традиции Серебряного века, но и сумели выразить особое, ранее не характерное для русской лирики, состояние «европейского стоицизма», острую экзистенциальную тревогу. Самым ярким явлением в литературе эмиграции в 1920–1930-х гг. стала поэзия «парижской ноты». В. Крейд утверждает: ««Парижская нота» – одна из тех страниц поэзии, которую пропустить невозможно. Что же касается литературы эмиграции, то в ней «нота» – не просто страничка, а целая глава, притом из самых концептуальных»¹. Для определения этой тенденции в поэзии больше всего подходят слова «лирическая атмосфера» (Ю. Иваск), «климат» (Ю. Терапиано)². Автором термина «парижская нота» обычно называют Б. Поплавского, по словам которого, это метафизическая нота, «торжественная, светлая и безнадежная»³: «И казалось, в воздухе, в печали, / Поминутно поезд отходил» (стих. «Черная мадонна»⁴). В печати этот термин впервые появился в одной из статей Г. Адамовича в 1927 г.

Тональность «парижской ноты» складывалась в разговорах молодежи, встречавшейся в кафе на Монпарнасе, по воскресеньям у Меррежковских, в редакции журнала «Числа», специально организованном Н. Оцупом для молодых авторов. Для рефлексии над эстетической сущностью «ноты» очень большую роль сыграла литературная полемика по вопросу о том, каким путем должна развиваться русская поэзия в изгнании. Это так называемый спор о «пушкинском» и «лермонтовском» направлениях в поэзии.

¹ В Россию ветром строчки занесет...: Поэты «парижской ноты» / Сост., предисл., примеч. В. Крейда. – М.: Мол. гвардия, 2003. – С. 29.

² Коростелев О.А. «Парижская нота» и противостояние молодежных поэтических школ // Литературоведческий журнал. 2008. № 22. – С. 4.

³ Там же. С. 5.

⁴ Поплавский Б.Ю. Сочинения. – СПб.: «Летний сад», Журнал «Нева», 1999. – С. 49.