

Некоторые способы актуализации потенциала слова в поэзии
представителей русского поставангарда

Первые литературные десятилетия XX в. были отмечены появлением целого ряда радикально новых (по отношению к предшествующей традиции) способов взаимодействия с материей языка. Наиболее отчётливо это проявилось в поэзии, как нам думается, не в последнюю очередь потому, что она в силу своей родовой природы была менее подвержена тотальности нарратива, в том числе и идеологического (будь то даже «поэтическая идеология»)¹. Тем не менее, отрицать влияние «большого нарратива» в виде некоторых идеологических доминант того времени на поэтику и эстетику авангарда было бы как минимум неверно. Так, в случае с одним из центральных вопросов – вопросом необходимости обновления поэтического словаря – очевидно, что и сама его постановка, и специфика выработанных решений истекали из такой ключевой предпосылки, как выход на арену истории нового актора – пролетариата. Возрастающая роль последнего эксплицировала несостоятельность, «обветшалость» старого литературного языка и косвенно указала на его неспособность выполнять миметическую функцию, т.е. на объективную для пролетариата невозможность пользоваться этим языком в качестве инструмента изображения своей исторической реальности².

Соответственно агрессивному, наступательному характеру пролетарской революции пафос «обновления старого языка» сменился пафосом создания языка нового, что отразилось в разработке таких техник и приёмов работы с текстом, как активное внедрение неологизмов (в том числе авторских), заумь, повышенная метафоричность, неклассическое использование звукописи, «расчленение» слова и т.д.

¹ Подтверждение этому мы видим не только в преобладании «лирической», а не «гражданской» тематики в произведениях поэтов начала века, но и в отказе некоторых направлений (сюрреализм, всёчество) от безоговорочного следования «категорическому императиву» авангарда, декларирующему радикальный разрыв с традицией и нацеленность на постоянный эксперимент.

² На эту невозможность В. Маяковский отчётливо указывает метафорой «Улица корчится безъязыкая, ей нечем кричать и разговаривать».

Параллельно этому, не столь явному, воздействию политической семиосферы на характер авангардистского приёма шёл процесс экспроприации поэтикой готовых формул революционной идеологии (фразеологии и синтаксиса манифестов, декретов, указов и т. д.). После сворачивания ленинской культурной политики (назовём тот период «институциональным торжеством авангарда») понимаемое таким образом «политическое поэзии» стало принудительным и привело в итоге к возникновению соцреалистической литературы. Именно в это время (1930-е гг.) в творчестве «ничевоков» и обэриутов появляется тенденция, которая, наряду с обновлением поэтического словаря (шире – *экспериментом*), и станет связующим звеном между историческим авангардом и поставангардной поэзией 1960-х – это тенденция отказа от идентификации с господствующей идеологией. Политический дискурс в его речевой и письменной реализации теряет (вследствие совершенно объективных причин) свой романтический окрас и начинает трактоваться в абсолютно негативном ключе – как проявление тотально мёртвого языка. «Властный» нарратив характеризуется в теоретических работах поэтов русского поставангарда (Вс. Некрасова, Е. Мнацакановой, Г. Айги и др.) такими эпитетами, как «скомпрометированный», «деревянный», «неживой». Уже не «старый» литературный язык становится объектом внимания поэтов, но политический новояз и его искажённая логика, чем и обосновывается локус постепенного смещения от прямых (манифестации, инвективы и т.п.) средств выражения «политического» к косвенным, разворачивающимся на уровне словаря, морфологии, синтаксиса [1]. Приёмы, разработанные русским поставангардом 1960–1980-х гг., имели целью актуализировать потенциал «выпотрошенного» и «подменённого» идеологической машиной слова. Иначе говоря, авангардистской задаче создания нового словаря поставангард противопоставляет реабилитацию словаря существующего, попытку найти живое начало в речи, превращённой в штамп. Ёмкую и точную характеристику этим попыткам даёт Всеволод Некрасов: «Не сотворять – творцы вон чего натворили – открыть, понять, что на

самом деле. Открыть, отвалить – остался там кто живой, хоть из междометий. Где она, поэзия» [2].

Одним из центральных приёмов, базировавшимся на аналогии с непрерывным стремлением политического дискурса к репродукции и массовому распространению, становится повтор в различных его вариациях.

Повтор у Вс. Некрасова, организованный пространственно, не столько вскрывает «заезженность» словаря (как это позднее будет у концептуалистов), сколько раскрывает семантический потенциал «бедных», «малозначащих» слов (служебных частей речи, междометий, существительных с семантикой «погоды», «настроения» и т. п.), обычно воспринимаемых в потоке речи механически, инерционно. Остранение достигается ретроспективно: строки, помещённые в конце стихотворения, выводят повторённое, словарно обезличенное слово из контекста быта в контекст бытия. С этой точки зрения наиболее интересными представляются тексты, лексика которых максимально «удалена» из зоны «владения» идеологии и чья «малозначимость» оказывается фиктивной, будучи выведенной из тени «большого нарратива». В качестве примера приведём два стихотворения (1) «Вода / Вода вода вода / Вода вода вода вода / Вода вода вода / вода / Вода вода / Вода / Текла» [3, с. 131]; (2) «Осень / Осень / Осень / Осень / Осень / И снилась» [3, с. 331].

В обоих примерах «остраняющим» элементом служат глаголы прошедшего времени, постфактум выводящие повторение из вневременного/словарного контекста в пространство и время воспоминания (1) и сна (2). Кроме того, в первом стихотворении мы наблюдаем ещё один приём – проецирование содержания на форму, его визуализацию (процесс прилива и отлива фиксируется в «прибывании» и «убывании» количества слов в строке, создавая динамический рисунок). Во втором же, безымянном стихотворении, помимо повтора используется звуковая ассоциация («сн'»), служащая графическим эквивалентом сравнения и подчёркивающая семантику «угасания» (осень – время угасания природы и сон – время угасания *ratio*).

Использование глаголов прошедшего времени, задающее стихотворениям их специфическую темпоральность и спасающее «слова и явления от статической фиксации, стагнации, умертвления» [4, с. 77], выглядит неслучайным в контексте политических реалий того времени. Ощущение непрерывной прослушиваемости, подконтрольности, подсудности вынуждало поэтов искать «убежища», куда ещё не проникла «единая, безграничная Страна-Ненастье» [5, с. 70]. Такое «убежище» Дмитрий Авалиани открывает в графических возможностях рукописного слова. Изобретённые им жанры – листовертень, ортогонал и двоевзор³ – сообщают слову новые, акционные свойства за счёт активизации читательского зрения. Такой способ письма открыл неведомое прежде понимание пространства – уже не как материального пространства страницы и не как пространства речевого, но как определённого угла зрения, меняющего само слово и открывающего скрытые в нём способности к трансформации.

Подобного рода поиск заложенных в слове потенций требовал от автора не только графической, но и лексической чуткости: свойственному Авалиани стремлению обнаружить скрытую красоту знака в эпоху словесной инфляции соответствовало его обращение к «вечным темам» и общелитературным архетипам (бог, человек, тайна). Несколько иным путём пошла Елизавета Мнацаканова, которая искала архетипическое не только в потенциально «подходящей» лексике, но и в «усреднённом», в той «малозначащей» языковой среде, которая привлекала Вс. Некрасова. В словах и выражениях, которые казались футуристам «захватанными и изнасилованными» (по выражению А. Кручёных), она находит потайную жизнь и раскрывает её с помощью ассоциативного повтора и возникающей в результате этого повтора жуткой, монотонной оркестровки. Так, стихотворение «27 декабря 1970» предваряет эпиграф «...какая ночь!» с указанием в скобках – «общепринятое выражение

³ 1 - Текст небольшого размера (от одного слова до нескольких строк), записанный таким образом, что при переворачивании его на 180 градусов читается уже другой текст; 2 – текст, читающийся иначе при переворачивании на 90 градусов; 3 – текст, имеющий несколько графически очевидных прочтений одновременно без поворота листа.

лирического восторга», и это «общепринятое выражение лирического восторга» превращается в омофонную феерию звуков и образов: «Какая ночь! как слепнет смерть в сугробе слепнет! / как стынет страх в сугробе смерти! / какая ночь! как стонет снег во гробе снежном какая / ночь! какая ночь во гробе снежном! в сугробе / смерти какая / ночь!» [6]. «27 декабря 1970» – это одновременно и «ненастье», очищенное от исторических коннотаций, возведённое в Абсолют, и выход из «Ненастья-Страны» в пространства, не доступные ей. Однако омонимия «стих» (глагол – существительное), рождающаяся в результате повтора в строках «страх *стихает* / *стих* / в глубоком горе снежном тоскует / *стих* в безбрежном гробе безбрежный» [6], (курсив наш. – Е. С.) лишь оттеняет то ощущение подсудности и прослушиваемости, о котором мы говорили выше, и убеждает читателя в том, что в тоталитарном государстве подлинную ценность может иметь только негромкое, тишайшее, противопоставленное трибуне и эстраде. И так же, как в «Стихах про всякую воду» Вс. Некрасова, мы наблюдаем проекцию, но уже не содержания на форму, а наоборот – формы на содержание: именно в последней строфе возникает фраза «стихает / стих» – и через несколько строк он действительно стихает.

В приведённых нами примерах Вс. Некрасов, Д. Авалиани, Е. Мнацаканова, используя разные приёмы, пытаются реабилитировать «скомпрометированный» язык, открыть его тайные возможности в исторической ситуации подавляющего, губительного для живого слова господства «идеологического фольклора» – т. е. «просветить» за бытом бытие. В результате своеобразной деконструкции политического нарратива поэты русского поставангарда приходят к выводу о безграничности потенциала слова и о его способности создавать «силовые линии» даже в контекстуально «обесточенном» пространстве. Ценность разработанных ими приёмов, таким образом, лежит не только в плоскости частных поэтик, но и в создании нового вектора, открывающего возможности работы со словом в современном поэтическом пространстве, избавленном от догмата «большого нарратива» и в этом реализовавшем поставангардистскую мечту.

Литература

1. Арсеньев, П. «Выходит современный русский поэт и кагбэ нам намекает»: к прагматике художественного высказывания [Электронный ресурс] / П. Арсеньев // НЛЮ. – 2003. – № 124. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/19a.html>. – Дата доступа: 13.10.2016.
2. Некрасов, Вс. Объяснительная записка [Электронный ресурс] / Вс. Н. Некрасов. – Литературное издание «А-Я», №1. – Париж, 1985. – 153 с. – Режим доступа: http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/aya_literaturnoe_izdanie_1985_text.pdf. – Дата доступа: 29.12.2013.
3. Некрасов, Вс. Авторский самиздат (1961 - 1976) / Вс. Н. Некрасов. – М.: Совпадение, 2013. – 540 с.
4. Соколова, О. «Беспредметная живопись» К. Малевича и «беспредметная поэзия» Г. Айги / О. В. Соколова // Вестн. Томск. гос. ун-та. – №1 (2). – 2008. – 131 с. – С. 67–80.
5. Айги, Г. Н. Сон-и-Поэзия / Г. Н. Айги // Ковчег. – №4. – 1979. – С. 70–78.
6. Мнацаканова, Е. А. 27 декабря 1970 / Е. А. Мнацаканова // Ковчег. – №4. – 1979. – С. 69.