

УДК 82

СПЕЦИФИКА СУБЪЕКТНОЙ ПЕРСНИФИКАЦИИ В РУССКОЙ КОНЦЕПТУАЛИСТСКОЙ И ПОСТКОНЦЕПТУАЛИСТСКОЙ ПОЭЗИИ (1960–1990-е годы)

© 2013 г.

Е.Е. Процин

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

filnov@mail.ru

Поступила в редакцию 10.10.2012

Рассматриваются процессы, происходящие с категорией «лирического героя» в русской неподцензурной поэзии 1960–1970-х годов и лирике последних двух десятилетий. Демонстрируются моменты принципиального сходства и отличий. В научный оборот вводится возможная интерпретация русского постмодерна и его традиций с учетом переосмысления классических лирических категорий.

Ключевые слова: лирический герой, концептуализм, минимализм, неподцензурная поэзия, постгуманизм.

Процессы, происходящие в русской и мировой лирике второй половины XX века, постоянно приводят к таким эстетическим результатам, что делают практически невозможной прежнюю реализацию классических категорий, в рамках которых описывается поэтический текст. В подобном понимании тот объект, что определяется именно как лирический, кажется едва ли не омонимичным историческим образцам. Категория лирического героя представляется в таком случае одной из самых уязвимых, и легче сказать о ее неактуальности, чем поставить вопрос о постклассических формах. Западное и отечественное искусство второй половины века проходит стадию, которая обычно маркируется термином постмодернистского творчества. В русском изводе постмодерн более всего репрезентирован теорией и практикой московского концептуализма 1960–1970-х годов, наследующего разработкам поэтов «лианозовской школы». Суть концептуалистской поэзии – осознанная работа со словом как готовой формой, сгенерированной и порожденной за рамками риторической традиции. В таком понимании слово воспринимается как ready-made в широком смысле, т.е. это некий готовый объект, происхождение которого может быть совершенно произвольным, однако в контексте авторской интерпретации его смысл означает расподобление прагматических связей: всякое высказывание, принадлежащее, допустим, сфере буржуазного конкурентного производства или социалистического квазиидейного лозунга, может быть рассмотрено с недетерминированной действительностью стороны, поэтому сама игра созвучий, полисемантических феноменов и про-

чих примеров подобного рода должна приводить к автономности мира звучащих слов; всякая показательная в своей очевидности отсылка к прагматике оказывается ложным следом, симулякр целостной аксиологии. Сам текст неслучайно тяготеет к фрагментарности, асистемной дискретности, нелинейному его прочтению. Вообще от текста как определенной совокупности слов мы можем обратиться к таким формам, где различные знаки оказываются субститутами слов и словосочетаний, выглядят первичными указателями горизонтальных связей в стихотворном тексте или же вообще апеллируют к таким визуальным возможностям в соотношении знаков и плоскости бумаги, что делают невозможным проведение четкой границы между литературным и живописными контекстами и само по себе аудиальное воспроизведение текста. Русский концептуализм занят теми же самыми проблемами, и, допустим, минималистское творчество Всеволода Некрасова – характерный тому пример. Постоянно имея дело с как бы абсолютно готовыми элементами, не испытывающими на себе практически никакой специальной обработки, Некрасов умеет порождать такие контексты, что делают по сути любое высказывание принципиально художественным, но никак не по причине реализации риторических приемов. «Поэтическое слово утратило онтологическую цельность в личностном мире. Но язык живет, пусть и в отчужденных, непроницаемых для индивидуального сознания формах. Эта отчужденная жизнь и есть подлинное бытие слова, обретаемое им в художественном пространстве» [1, с. 93].

Но здесь-то и возникает важнейший вопрос: как связать подобную поэзию с привычным способом объективации психологической целостности, обычно обозначаемой в науке понятием «лирического героя» или «субъекта»? как сопоставить идею максимальной активности реципиента в порождении того, что называется «смыслом произведения», с известным каждому высказыванию от первого лица единственного числа, в кругозоре которого ранее этот художественный смысл и был находим? Ведь в отличие от эпоса и драмы с их разграничением автора и героя, лирика дает нам по крайней мере ощущение их психологического тождества, а точнее, соотношения: лирическое «я» будет таким типом структуры, что достраивается до целого благодаря своей субъективной убедительности, а не наличием четких и непреодолимых внешне постигаемых границ, как это проявляет себя в пространственной определенности эпического либо в речевой активности драматического героя. Но современная поэзия в духе концептуализма не порождает лирического героя как носителя «смысла», напротив, по большей части мы можем ставить вопрос о невозможности его экспликации. Часто современный поэт предпочитает работать с «чужой» речью, стараясь воспроизвести ее максимально близкой к возможному подлиннику, или вообще делает невозможной ощущение её генезиса, цитируя совсем уже безличные конструкции. То есть в подобном варианте невозможна психологическая сопричастность автора и его лирического героя, они расподоблены ценностно и часто находятся в инвективных отношениях. Собственно, это и именуется своеобразной «смертью автора», что определила для русской поэзии специфику творчества Льва Рубинштейна или Дмитрия Александровича Пригова, для которых ирония на всех уровнях стала чем-то собой разумеющейся, приведя к более популярным изводам концептуализма в 1980-х годах. «Традиционной роли творца, изнутри своей фантазии порождающего произведение как целостный мир и суждение о жизни, концептуалисты предпочитают положение как бы текстовой венаходимости и непричастности к изображенному. <...> Автор, таким образом, выталкивается за пределы текста. Его отношение к описываемому, имплицитное присутствие вырастает из сложной системы опосредований и взаимосвязей слов, речений, голосов, цитат» [2, с. 237]. Стоит отметить, что ирония рассматривается здесь не как вариант комизма, но шире: как принцип относительности образа и идеи, делающий невозможным апелляцию к одно-

значной и непротиворечивой аксиологии. Такая ирония порождает существенную амбивалентность прочтения и толкования в рамках и формах постмодернистского пастиша, т.е. такого коллажа, элементы которого примыкают друг к другу едва ли не по внешнему соположению. Справедливости ради, отметим, что подобная трактовка концептуализма 1970-х годов выглядит весьма огрубленной и чересчур приближенной к европейским и американским образцам того времени. Всё-таки установка на спонтанность, например в практике Андрея Монастырского, оказывается рефлексией на тему возможности смысла, а не наоборот, о чем свидетельствует творчество той же группы «Коллективные действия». Резко сталкивая природный и культурный контексты, например развешивая транспаранты с псевдолозунгами в лесу, участники группы как будто бы заняты поисками такого решения, что будет не связано с идеологической тотальностью официального пространства, с которым автору просто нечем коррелировать: советский топос оказывается антиэстетическим, и его можно рассмотреть только как причудливую мифологию, не имеющую аналогов в реальности. Это несколько сближает отечественный концептуализм и западный поп-арт, но их важное отличие при этом заключено в том, что поп-арт иронизирует над образом человека в культуре общества потребления, а соц-арт – над схожим образом в культуре планового производства. И если фигура человека в западной массовой культуре всегда виртуальна в рамках квазиидеологии консьюмеризма, то образцы советской реальности дают определенную возможность противопоставления им хотя бы личной жизненной позиции, что будет далека от классического образа поэта в его противостоянии социальной системе, но в любом случае обозначит его человеческую неповторимость. Например, образ поэта в лирике Сатунковского – это образ аутсайдера, боящегося действительности и не стесняющегося своей обытовленности, и он явно полемичен по отношению к генеральной и героической образности поэта-Пророка или же поэта-Гражданина в классической традиции. Поэтому нельзя однозначно утверждать негацию лирического героя как категории, однако её манифестация в тексте всегда может быть понята как конфликт между текстом и автором, что старается максимально нейтрализовать себя не от текста вообще, но скорее не выступать носителем законченной идейной концепции. Именно поэтому в лирике 1960–1970-х годов так популярна идея сотворчества автора и читателя: имея дело с готовыми

формами, читатель принимает на себя авторскую функцию, домысливает тот контекст, что переводит слово и словосочетание в образную картину, дает возможность задать дополнительные пространственные и временные характеристики. Вдумаемся, в чём разница между пушкинскими «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Ночью вода» Некрасова. Современный поэт не просто минимализирует пушкинский текст, сохраняя лишь главные приметы ночного пейзажного топоса. Он делает прежнюю психологическую рамку, роль которой в элегии XIX века, и выполняет пейзажный экфразис полноценным эстетическим объектом, определяемым в слове принципиально неклассично. Субстанциональные характеристики топоса без всякой метафоричности и перифрастичности позволяют читателю достраивать текст Некрасова как ряд возможных пейзажных решений, и это является способом борьбы с линейностью прочтения, что вроде бы одиозно утверждается самим тавтологическим графическим решением текста (восемь абсолютно одинаковых строк, разделённых пробелом на две строфы). Таким образом, на месте категории лирического героя оказывается некий «лирический читатель», если можно допустить такое выражение. Именно от него и зависит, насколько словесные конструкции, внешне никак не наследующие классической традиции, могут быть поняты как высказывание, в рамках которых можно реконструировать психологическую авторскую интенцию, хотя бы отчасти напоминаящую то, что ранее обозначалось смыслом термина «лирический герой».

Тем не менее поэты указанного периода слишком часто прибегают к ролевому началу, обозначающему строгую границу между автором текста и его словом. Это может быть весьма чёткий образ носителя слова, с указанием на его эмпирические черты (возраст, пол, профессия и т.д.), но чаще мы видим такую форму обобщения, что меняет единственное число на множественное, и тогда поэтический текст превращается даже не в некий коллективный монолог, а внешне бессвязный набор разнообразных реплик, носителей которых трудно объективировать. Сапгир в одном из стихотворений приводит отрывки разговоров на улице, что создает грамматические каламбуры. Рубинштейн в своих карточках использует настолько разнообразный словесный материал, что максимально затрудняет даже приблизительную его атрибуцию. Кому может принадлежать фраза из букваря или истолкование сна из псевдосонника? Подобная атрибуция неактуальна и невозмож-

на, именно своей стилевой тривиальностью высказывание демонстрирует желание авторов противопоставить себя тексту в рамках психологической сопричастности. Самый главный и известный пример – это, конечно же, фигура Дмитрия Александровича Пригова как поэта и реальной личности, где полное совпадение автора и его образа парадоксально обозначает их принципиальное противостояние, «смерть автора» в отечественном изводе.

И если такое понимание поэтического текста несомненно крайнее, то с начала 1990-х годов мы видим специфическую реабилитацию привычных лирических категорий, но при этом отталкивание от концептуалистского опыта не становится способом механического возвращения к опыту классики. Постконцептуализм в широком понимании есть попытка говорить о себе, если выразиться совсем просто, но с учетом опыта неподцензурной поэзии второй половины века. То есть очень часто можно отметить не разницу, но скорее сходство поэтик середины и конца XX столетия, что не отменяет их глубокие структурные различия. Главной проблемой здесь становится сам по себе образ человека.

Специфика лирики 1990-2000-х годов во многом увязывается с той степенью определения психологического облика героя, что может быть рассмотрен в постгуманистических параметрах. Человек как суть и центр внимания в классике оказывается недостаточно определяемым для современности, травматическое понимание и психологии, и телесности постоянно порождает параантропологическую образность, вообще задаёт резко условные контуры того, что ранее увязывалось с хрестоматийной антропоморфностью. Для понимания этой проблемы уместно провести аналогию с наблюдениями Ренате Лахманн, рассуждающей о различных формах условности в своей работе «Дискурсы фантастического»: «Неописываемость человека – следствие его универсализации в фантастическом дискурсе, который представляет его аномальным, чрезвычайным существом. Его незаурядность не может быть описана в категориях заурядного. В обоих случаях фантастическая литература использует топос универсализации человеческой аномалии. Человек в фантастическом дискурсе утрачивает свою человечность, становится то субъектом, то объектом альтернативной антропологии, которая превращает его в мечтателя, сомнамбулу, сумасшедшего или монстра» [3, с. 6–7]. Данное наблюдение весьма интересно в контексте последовательного внимания к крайней условности как

основе образной системы, что проявила себя ещё в литературе модернизма и максимально популяризовалась в постмодерне и массовом искусстве. В данном отрывке важна идея аномальности, что выводит изображаемое сознание и в современной лирике за рамки человечески определённого. Современный поэт охотно использует принцип ролевой лирики, если пользоваться традиционной терминологией. Варианты этого приёма множественны. Например, травестийная перемена в лирическом высказывании мужского рода на женский, замена человеческого сознания животным или механическим персонажем (роботом) и т.д. Подобный принцип из маргинального для классики становится едва ли не лейтмотивным для современности, и его истоки явно не в игре или отказе от традиции, а именно в иррациональной подоплёке человеческого «я», границы которого оказываются не до конца находимыми. Это интерес к принципиально «чужому», которое тем не менее алогично связано со «своим». Лишаясь однозначности и очевидности в рамках классического мужского дискурса, современное лирическое высказывание тяготеет к изображению пограничных состояний, смещает формы хронотопа с нарушением причинно-следственных связей и т.д. Для такого творчества снова справедлив вывод Лахманн о крайних формах условности: «Для этой модели характерен интерес к чрезвычайным событиям и действиям, мотивам чудесного, загадочного, приключенческого, темам убийства, инцеста, исступления, восстания из мертвых. Протагонисты фантастических повествований постоянно находятся в эксцентрическом состоянии духа, их одолевают галлюцинации, страх, бред, ночные кошмары или фатальное любопытство» [3, с. 8].

Важно отметить, что травматические комплексы не выводятся современными поэтами из социального контекста. Это резко отличает их от авторов первой половины века. Так, в неизвестном стихотворении «Таракан» Николай Олейников выводит очевидную модернистскую параболу, когда его специфический персонаж, конечно же, соотносим с духом времени, и вивисекторы, что по сюжету этого балладного текста мучают и уничтожают страдающего героя, скорее соотносимы с безличными виновниками репрессий 30-х годов, чем, собственно, с врачами, производящими жестокие опыты над животными ради блага людей. Гуманистическая трактовка их опытов полностью снята Олейниковым, это именно безупречное иррациональное насилие истории над её отдельным и ничего не значащим объектом.

Использование подобного приёма у современных поэтов резко отличается от опыта 1930-х годов. Разнообразные мотивы насилия, безумия, вообще тяготение к описанию крайних и изменённых состояний сознания – способ подачи именно лирического, а не балладного материала, как у обэриутов. Можно сказать, что, обращаясь к разнообразным формам сознания (травестийным, искусственным, маргинальным), современный поэт пытается установить корреляцию «чужого» и «своего». Его приближает к классике стремление выявить человеческое в контексте нейтральной или даже негативной по отношению к человеку современности. Но человеческое выявляется здесь не в хрестоматийной гармонизации внутреннего мира, а, напротив, в дисбалансе и дефиците человеческого, которое, тем не менее, не может исчезнуть полностью. Можно сказать, что лирика конца века по-своему решает общий для искусства вопрос о месте человека в этом искусстве. Через травестийное и маргинальное она демонстрирует неуничтожимость гуманизма, парадоксально разыгрывает некую актуальную трагедию, где жизнь, страдание и смерть героя несомненно утверждают, а не отрицают человеческую природу. Но трагедия не разыгрывается в трагедийных формулах, она парадоксально ощутима в контексте сниженных приёмов и образов. Это своеобразное трагикомедийное начало, где маргинальный, пограничный герой демонстрирует, тем не менее, общечеловеческую привычку к сильным и обострённым чувствам.

Абсолютно неслучайно, что образный багаж, используемый в современной лирике, очень часто коррелирует с опытом массовой культуры. Такая черта «массового», как установка на актуальность, рецепцию постоянно появляющихся и обновляющихся феноменов, приводит к тому, что подобное искусство перенасыщено постгуманистической образностью, причем это могут быть персонажи, производные от архаичных мифологических либо фольклорных традиций, либо, напротив, ультрасовременные футуристические герои. Даже в массовидной парадигме эти образы со временем подвергаются все более сложной интерпретации, усложняются если не с точки зрения экзистенциальной проблематики, то, по крайней мере, их психологической глубины. В современной лирике использование подобных образов связано с «катастрофическим» решением экзистенциального вопроса, что вовсе неудивительно. Т.к. кризис классических представлений – это материал ещё столетней давности, то именно через постклассический материал и ведётся поиск челове-

ческого. Примечательно и то, что постоянно педалируемый в массовой культуре принцип неклассической коммуникации героев (сотовая связь, виртуальное интернет-общение и пр.) характерен и на уровне образа, и на уровне грамматики в современной лирике. Если ранее, в поэзии концептуализма, ready-made высказывание обозначало невозможность лиризации, то различные актуальные способы, типологически сходные с поэтикой андерграунда, выполняют прямо противоположную задачу: в грамматически неформатном, минимализированном высказывании и должно выразиться новое лирическое содержание, отвечающее старой задаче проявления гуманизма не в стройной системе прежних риторических решений, но в постконцептуалистской субиерархии.

Таким образом, поэзия 1990–2000-х годов, наследуя важному опыту 1950–1970-х годов, часто реализуя схожие принципы подхода к слову, тем не менее, отличается от основного корпуса неподцензурной лирики по своему основ-

ному посылу: распад прежней классической гуманистической основы искусства приводит не к ещё более глубокой деформации, но скорее к трансформации творческих задач в духе XX столетия. Постгуманизм становится тем инструментом, что позволяет наладить не само по себе психологическое единство, но хотя бы сложное и резко конфликтное соотношение автора и героя в лирике, и этот актуальный процесс вновь начинает отвечать тем принципам intersubjectивности, что обычно и рассматриваются как классическая основа специфической природы лирики.

Список литературы

1. Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 400 с.
2. Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. 320 с.
3. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.

THE SPECIFICITY OF SUBJECT PERSONIFICATION IN RUSSIAN CONCEPTUAL AND POST-CONCEPTUAL POETRY (1960S-1990s)

E.E. Proshchin

We consider the processes that have been taking place with the category of persona in Russian underground poetry of 1960s–1970s and in the lyric poetry of the last two decades. Fundamental points of similarities and differences are demonstrated. We introduce into scholarly circulation a possible interpretation of Russian postmodernism and its traditions, in the way of review and reappraisal of poetry's classical categories.

Keywords: persona, conceptualism, minimalism, underground poetry, posthumanism..