

Ульяна Верина

ТРАДИЦИОННОЕ В АВАНГАРДНОМ (РОЗА И СОН В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ВЕРЛИБРЕ)

Всякое теоретизирование о природе и специфике авангардного искусства исходит из идеи полемики с традицией, полемики осознанной, последовательной, утверждающей некие антиценности или посягающей на основы художественного творчества вообще. Вместе с тем часто не принимается во внимание, что полемика эта не всегда так однозначна и не всегда подразумевает разрушение традиции «до основанья», а преодоление этой исследовательской инерции позволило бы избежать некоторых затруднений в квалификации конкретного произведения как авангардного; в частности, сделало бы границу между авангардом и постмодернизмом более ясной и непротиворечивой, несмотря на то, что, казалось бы, проблема эта достаточно обсуждалась теоретиками [2, 5, 9, 10].

Так, неотъемлемым и главенствующим признаком авангарда признана ориентация на эпатаж. Исследователи, говоря об эпатажности в семиотическом [6], прагматическом [8], социологическом [3], других аспектах, *всегда* подразумевают отрицательное воздействие на реципиента, тогда как переживание культурного шока, связанное с нарушением табу, использованием «пустых» знаков, аграмматических конструкций (здесь можно и далее называть все средства, которые использует авангард), *не обязательно* отрицательно. Оно *не обязательно*, как *не обязательно* историческая закреплённость авангарда, с чем исследователи в большинстве своем уже давно согласились, однако теоретические основы оставили прежними, и теперь обсуждение многих важнейших в теории авангарда проблем выглядит совершенно отвлеченным и даже противоречащим художественной практике. Так, на наш взгляд, понятие эпатажа, приобретя инерцию качества, применимого к искусству начала XX в., сейчас, в начале XXI в., воспроизводится неизменным. Вместе с тем эпатаж как девиантное поведение, например, подразумевает отклонение от нормы (не разрушение ее, а неперменное указание на нее или утверждение альтернативы), а это понятие на рубеже XX–XXI вв. множественно. Кроме того, говоря о том, что эпатаж в культуре XX в. превратился «из индивидуального способа поведения в широко распространенное явление» [3], исследователь начинает с противоречия: «широко распространенное» отклонение от нормы ставит под сомнение актуальность самой нормы. То же в литературе: какую традицию опровергает современный авангард? Чем можно эпатировать человека XXI века?

Обозначив проблему, подчеркнем, что в самом общем виде она сводится к соположению в современной культуре триады «традиция –

авангард – постмодернизм», и хотя бы признание равновозможности присутствия черт каждой составляющей в пределах одной художественной практики или литературного произведения важно для их адекватного анализа.

Мы избрали для рассмотрения функционирования в современном русском верлибре образ розы и мотив сна как прошедшие через *многие* культурные традиции, а значит, не специфичные исторически, но имманентно традиционные (роза – «один из наиболее распространенных мифопоэтических образов» [7, 386]; сновидение – «несомненный культурный атрибут XX в.» [5]).

Образ розы менее частотен в современной поэзии, чем мотив сна, и это понятно: он символичен и освоен культурой и литературой именно как символ, а значит, требует какого-то соотнесения с идеей, отношением, объектом, что остается прерогативой традиционалистски ориентированной литературы. Сон же, наоборот, будучи утвержден романтизмом как отражающий двоимирие, т. е. утрату целостности в самом общем смысле, продолжает функционирование и в условиях утраты двойственности – в широчайших пределах (пост)неклассической множественности, где пространство-время, причина-следствие, действительность и бессознательное принципиально неопределимы. «Поэтому очень часто, – отмечает В. Руднев, – в литературе сон – не иллюзия, а сверхреальность, проникновение в вечность, за пределы времени. <...> Сон – из тех универсальных медиаторов между реальностью и текстом, которые имеют важнейшее значение в жизни человека и культуры и имя которым – миф» [4, 124].

В пределах нашей темы интересно отметить, как использование этих традиционных до универсальности «медиаторов» (между культурой и литературой; между реальностью и текстом) продуцирует редкое и трудное в современном авангарде установление связности – компонентной, формально-композиционной, смысловой. В качестве примера рассмотрим два стихотворения Е. Костылевой – «Шмелиный мед» и «Что-то было между словами, куда-то делось...». В первом случае введение мотива сна определяет *традиционное* движение в направлении «сон – смерть» первой и второй строф соответственно:

*куда деваются ночи которые мы спали
вспомнить каждую и оставить зарубки
на внутренней стороне бедер
уже поздно
куда девались мы, какими мы стали
без наших безумных соленых братьев...*

как получилось так, что мы умерли раньше всех

остальных

безвкусных, пресных... (приведены начала строф; курсив наш – У. В.).

Кроме того, что мотив объединяет *очень далеко ассоциативное* целое в более-менее осмысленное, он предопределяет формальный характер стиха: далее он становится рифмованным урегулированным, что делает еще более выразительным деление стихотворения на две части;

выкидыши ночей после первой / последней ночи
нерожденные ночи, которых никто не хочет
здесь достаточно холодно, в общем, холодно очень
здесь настанет зима, здесь родится мальчик
здесь тропинка к дому узка и скользко
...хлебный, винный, книжный, молочный –

эти две заключительные строфы являют «торжество смысла» (и урегулированности), кульминационным пунктом же становится последняя строка, которая может быть прочитана как перечисление магазинов (на пути к дому) и как традиционно метафорическое: хлеб, вино, книга, молоко – библейско-пренатальные универсалии, сопровождающие путь человечества. Так цепь «сон – смерть – ночь – нерождение – рождение» организует понятийный и стиховой хаос в упорядоченную структуру.

В стихотворении «Что-то было между словами, куда-то делось...» (преимущественно неупорядоченный безрифменный дольник) возникновение тематического перцепта «пленочки в животе» нарушает сложившуюся в первых двух строках инерцию, предвосхищая появление мотива сна:

Что-то было между словами, куда-то делось.

Дорогой, ты не видел? куда-то делось...

Ты о чем? – наподобие пленочек между органами, в животе.

Как-то раз они у меня воспалились.

Мустафа пришел, поменял на новые, сделал.

Я спала, и они во сне воспалились.

Мустафа был тоже во сне, приснился... (курсив наш – У. В.)

«Пленочки» – во сне, «Мустафа» – во сне, «я спала, и они во сне воспалились» (последнее «во сне» двусмысленно: либо это иллюзорность иллюзорности, либо воспроизведение разговорного клише) – налицо прием «авангарда XIX века», романтизма. Это многоступенчатый, многослойный сон. Его вершинные примеры в мировой литературе – поэма Дж. Кольриджа «Кубла-Хан», стихотворение М. Ю. Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), «Алиса в Стране Чудес» Л. Кэрролла.

Использование этого приема, причем в сочетании с образом розы, также интересующем нас, Р. Грюбель, французский поэт, усматривает в стихотворении Айги Г. «Розы на Вацлавской площади», посвященном

памяти Яна Палаха – философа, актом самосожжения протестовавшего против ввода войск в Чехословакию в 1968 г. Розы на Вацлавскую площадь принесли жители Праги, чтобы почтить память мужественного соотечественника:

и белые – по-дагестански
знамена-розы вы неисчислимы:

все время в ряд о в ряд по всей стране!

вы розы-головы: сиянием отверзты!
и кровоточите: «я Роза-Прага!...»

«я Роза-Сон: я на твоей груди».

Наблюдение Р. Грюбеля, безусловно, ценное и интересное, кажется поверхностным, поскольку базируется лишь на сопоставлении внешнего и отвлеченного: «Упоминание Дагестана, как и сложное слово последнего стиха «Роза-Сон», связывает эти стихи с элегией Лермонтова «Сон» <...> Благодаря эмфатической открытости сна лирическое Я видит самого себя, являющимся во сне любящей его женщине, – само лирическое Я в некрологе Айги употребляет выражение «Роза-Сон». Как лирическое Я у Лермонтова в видении переживает собственную смерть, так лирическое Я стихотворения Айги переживает самого себя как рану на груди молодого самоубийцы. Если советская общественность видела в Лермонтове жертву царизма, то Палаха по аналогии она могла рассматривать как жертву брежневского времени» [1, 35–36]. И далее автор отсылает к примечаниям, в которых сказано, что сам Г. Айги выделял в отечественной поэзии как наиболее близких и нужных для себя М. Ю. Лермонтова и И. Анненского.

Согласимся с сопоставлением стихотворений Г. Айги и М. Ю. Лермонтова *прежде всего* потому, что наследуется стихотворный размер: у Лермонтова 5-стопный ямб, у Айги – разностопный с преобладанием 5-стопного (4–5–5–6–5–5, т.е. лишь одна строка короче и одна длиннее, тогда как ямб сохраняется, что в поэзии Айги вообще большая редкость). Рассуждения же Р. Грюбеля, которые грешат тем же, чем и приведенные автором в примечаниях рассуждения из «Краткой литературной энциклопедии» 1967 г. о Лермонтове как «жертве царизма», опровержимы, во-первых, с позиций здравого смысла (откуда на груди погибшего через самосожжение рана? Ответ прост: из стихотворения Лермонтова); во-вторых, с учетом реализации сочетания «роза – сон – белизна» в контексте творчества Айги.

Так, можно отметить склонность поэта не называть розы в тексте стихотворения, если они названы в заголовке, и можно лишь догадываться, что «они», «их» в стихотворении «Розы: забвеньё» или «вы» в «Розы:

покинутость» – это именно о розах. А в стихотворении «Розы в городе» только в первой строке, вынесенной отдельно, есть указание «их» («о этот цвет их ран: над ними: отраженьем!»), больше нигде в тексте розы не упоминаются вообще; встречающаяся здесь метафора «раны роз» может лишь косвенно подтверждать, что Роза-Сон – это та самая смертоносная дагестанская роза, «сразившая» лирического героя Лермонтова и ставшая лирическим Я у Айги.

Неспецифичным является также образ «знамена-розы», трактуемый Р. Грюбелем как «знак борьбы», аналог которого, считает он, – гербы Ланкастеров и Йорков, Алой и Белой Розы. Например, в стихотворении «Продолжение празднества» находим образ «воздух-знамена» с совершенно иным и далеко не возвышенным смыслом («в доме гуляет б л а т н о й – и все лето у нас только воздух-знамена»). Неспецифично и частотно у Айги и «сияние», оставленное Р. Грюбелем при рассмотрении стихотворения «Розы на Вацлавской площади» без внимания («сиянием отверзты»), а в миниатюре «Полдень» вынесенное в область «подразумеваемого сопоставления солнца и розы» как «природное цветоизлучение» [1, 34]:

Роз
сияние –
как долгое вытирание
слез.

Образное единство «роза – сон – сияние – белизна» повторено, в частности, в стихотворении «Розы в начале цветения», посвященном сыну Иннокентию:

о розах – сон!
и розы как младенцы начинаются
и вглядываемся в белизну...
И далее сравнение повторяется и раскрывается:
о розы – сердцем ангельским белеющие
Господни тряпки-лепестки! –
как губы детские – чисты!

о розы
зорь! –

да на губах
роз белизна –

ее узор... –

и слава Богу из сиянья вашего
вещей не сделать для Страны...

Вместе с тем здесь розы – образ, осмысленный игрой палиндромов, анаграмм «розы – зорь – узор» и приходящий к ироническому «вещей не

сделать для Страны...». А белизна роз выступает более чем антитрадиционалистским основанием сравнения с губами (вот если бы розы были алые!).

«Сияние – розы – белизна» – на этом образном триединстве строится верлибр «Солнце августа», посвященный памяти поэта и переводчика К. Богатырева:

в Солнце прощай
и в Поэзии-как-в-Осиянности...

друг
б е л и з н о ю т а к о й отсиявший
что совестно было украшать розами
друг!.. <...>
(роз белизна
эпитафия розы Поэта-избранника
мозг озарявшие
где?.. – поэту не выговорить).

Здесь «сияние», скорее, качество духовности, превосходящее подразумеваемое сияние белых роз. Удаление от смысла также подано анаграмматизмом: «роз – озарявшие», а «Поэт-избранник», как можно узнать из комментария, – Р. М. Рильке, чьи цитаты в переводе К. Богатырева включены в текст.

Модификации образа розы в поэзии Г. Айги множественны и неожиданны даже в сочетании «роз – слез» («Полдень»), потому что как раз здесь читатель и не «ждет уж рифмы слезы»; или в сопоставлении образов розы и детства («Дитя-и-роза», «И: роза-дитя»), не говоря уже о визуализации образа в стихотворениях «Крик: розы-рисунки» (имеет подзаголовок «Гуаши из больницы») и посвящается З. Херберту; слово «розы», а также сочетания со скобками («крик – розы»), «о розы (крик)» выделены как отдельно стоящие с помощью долгих отточий), «Снег с перерывами», вновь утверждающем в мысли о связанности образов «сон – роза – смерть – белизна»:

весь год – ритм-падаль средь страниц – как в розах
(«да ты теперь такой»)
живу ли сон ли хороню
единственный
лишь мне понятный



(о сон мой в розах сон в листьях белеющих).

То же разнонаправленное взаимодействие сложного новаторства и традиционности происходит в поэзии Айги и с мотивом сна. Назовем лишь стихотворения, в которых такое взаимодействие очевидно: «Теперь – и

двуетый сон», «Сон-пение», «Сон: формы Арпа», «И: снится лес», «Кахаб-Росо: могила Махмуда», многие другие. Рассмотрение образа розы и мотива сна в поэзии Г. Айги может быть полным лишь в работе значительного объема, нам же было достаточно проиллюстрировать свою мысль о продуктивном развитии традиционного частного в авангардном целом.

Подтверждением ее могут служить также примеры из творчества Е. Кацюбы, автора палиндромических словарей и участницы группы ДООС (Добровольное общество охраны стрекоз). Так, верлибр «Сад» построен на достаточно прозрачной парадоксальной пространственной метафоре: «Жизнь обозначена одной розой // внутри которой развернут сад // где растет одна роза // размером в целый сад». Присутствие многого в малом, развертывание пространства из точки – для реализации этих идей образ розы подходит как нельзя лучше. В духе звуко-символических поисков начала XX в. написан верлибр «Азбука»: «Розы сами не растут // Их создает садовник – конструктор розы // он Р заберет у грома // О отдаст рот...» и т.д. Таким образом поэтесса «конструирует» весь алфавит, начиная его от Алой и Белой Розы – «это А и Б любви», но перечисление не отвлеченно, имеет смысловой центр («А – это все // Я – это я // Идет алфавит от всего до меня»), и значение каждой буквы чем-то кроме созвучия объяснимо.

Мотив сна также присутствует в произведениях Е. Кацюбы («Русалка», «Весы осени», «Сомнамбула»; менее выражен в стихотворениях «Лад ладони», «Витрина»). Главенствующим он является в палиндроме «Меч сна» – сложном и не лишенном смысла, что свидетельствует о мастерстве поэтессы: «Меч, а звон сводов снов зачем? // Меч в ответ: Идите в сон, но свет. Идите в то, в чем // узором на древе сна титан Север дан морозу. // Я дал нуль лет, ибо во сне Рим смирен – сов обитель, лун ладья. // А Коран сынам боя – обманы сна рока».

Интересно было бы проанализировать и единичные примеры использования мотива сна в творчестве современных поэтов, например К. Ковальджи «Мне снилось, что-то сладко снилось...», Ю. Милорава «Шаг за шагом...». Отдельного внимания заслуживает, безусловно, опыт Л. Рубинштейна «С четверга на пятницу» (известно, что сны, увиденные в эту ночь, считают вещими). Произведение было опубликовано «Митиным журналом» в рубрике «Проза», но тексты Рубинштейна не квалифицируемы так однозначно, а кроме того, хотелось рассмотреть еще и ироническое осмысление мотива сна, важное в контексте поэтических представлений второй половины XX – начала XIX в. Тем не менее будем считать, что показанная на примере верлибров Е. Костылевой, Г. Айги, Е. Кацюба множественность реализаций образа розы и мотива сна достаточна для подтверждения открытости системы авангарда – открытости прежде

всего взаимодействию с традиционным, что ставит под сомнение актуальность утвердившейся теории авангарда в современной художественной практике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Грюбель Р.* Молчание о листопаде – новый псалом. Несколько слов об аксиологии литературы и о поэзии Айги // Айги: Материалы. Исследования. Эссе. В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 30–42.
2. *Ивбулис В.* Модернизм и постмодернизм: идейно-эстетические поиски на Западе. М., 1988.
3. *Рогалева Е. А.* Эпатаж в XX веке: теория игры в анализе эпатажа // Вестн. СамГУ. Сер. Социология, 2001, (3).
4. *Руднев В.* Культура и сон // Даугава. 1993. № 3. С. 122–130.
5. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. М., 1997.
6. *Сироткин Н. С.* О методологии исследования авангардизма, или Эстетические отношения авангардизма к действительности // Поэзия авангарда [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://avantgarde.narod.ru>.
7. *Топоров В. Н.* Роза // Мифы народов мира: энцикл. В 2 т. М., 1982. Т. 2.
8. *Тырышкина Е. В.* Авангард и постмодернизм в русской литературе (заметки к теме) // Постмодернизм: pro et contra: материалы Междунар. науч. конф. «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий», Тюмень. 16–19 апреля 2002 г. Тюмень, 2002. С. 72–77.
9. *Шапир М. И.* Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10. С. 3–6.
10. *Шапир М. И.* Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // *Philologica*. 1995. Т. 2. № 3/4.