

А. Володина

Поэтика «общего места» и проблема
поэтической субъективности: поэзия И. Холина

Статья посвящена анализу поэтики Игоря Сергеевича Холина, одного из членов так называемой «барачной», или «лианозовской школы». Ключевым понятием для анализа является «общее место», означающее здесь не только банальность и клише, но и конкретное узнаваемое «положение вещей», общую ситуацию внепоэтического, в которой находится поэтический субъект. В статье исследуется деиндивидуализированный, фрагментированный характер субъективного высказывания, во многом наследующий поэтической стратегии А.И. Введенского.

Ключевые слова: лианозовская школа, И. Холин, Ж. Делёз, А. Введенский, фрагментированный поэтический субъект, «общее место», поэтика бессмыслицы.

«Лианозовская школа» — сообщество чётко локализованное, однако сформировавшееся стихийно; сами поэты считали себя скорее дружеской группой, собравшейся в Лианозово вокруг Евгения Кропивницкого и его семьи, чем поэтической школой в традиционном смысле этого слова. По свидетельству Всеволода Некрасова, «... с поэтами особенная неразбериха. На показах картин бывало, что читались стихи, но «групп» никаких не было. Над «смогистами» посмеивались — не как над поэтами, а именно как над «группой»... Бывали Сатуновский и Некрасов, приезжавшие смотреть рабинские работы заметно чаще других. Бывали

близкие приятели хозяина: Сапгир, Холин. И был, естественно, Е.Л. Кропивницкий: сам поэт, кроме того, что художник. . . А она [«лианозовская школа»] была и не группа, не манифест, а дело житейское, конкретное» [Кулаков 1999: 12].

С другой стороны, само поле бытования этого сообщества оказывается весьма широким — находясь в определённой оппозиции к официальной советской культуре, оно при этом осознанно действует в общем контексте советской действительности. Этот контекст *общих мест* советской жизни обозначен уже в названии поэтической группы (втором, чуть менее распространённом) — «барачная школа». Действительно, стихотворные сюжеты часто разворачиваются в типичных декорациях советской жизни: бараках, коммуналках, ларьках, ресторанах, тротуарах и подворотнях, в однообразных урбанистических пейзажах. Называемые или подразумеваемые пространства, как правило, сопровождаются множеством неприятных коннотаций. Пространство стихотворений маркировано достаточно чётко:

* * *

Адам
Токарь-инструментальщик
Ева
Слесарь-лекальщик
Место работы
Завод «Пеношлак»
Место жительства
Общежитье
Барак
Хуже Ада
<...>

[Холин 1999: 53]

В иных случаях место действия не указано, но легко вычислимо — по одним и тем же социальным ролям персонажей, по одним и тем же вещам, кочующим из текста в текст.

Общее место у «лианозовцев» — не только пространство общей, «коммунальной» жизни, но и общие речевые практики, банальности, клише. Автор конкретного текста часто тоже фигурирует в нём наравне с остальными персонажами, и само тело стихотворения, само высказы-

вание «ускользает» от него, превращается в общее, не полностью подвластное автору.

Попытки обнаружения «кого-то живого» можно иными словами определить как поэтическую работу с «общим» и «личным» началом в восприятии и переживании, как поиски того, что лежит в основе высказывания — голос ли автора? Работа с этими внеиндивидуальными переживаниями разворачивается в поэзии Холина на материале «общих мест», «советского» контекста, который является средой для любого высказывания и к которому причастен поэт. Этот контекст невозможно охватить целиком, однако можно попытаться говорить о способах «включения» в этот контекст и восприятия его изнутри. Поэт, существуя в этом контексте (в том числе и на правах персонажа), не способен дистанцироваться от жизненного опыта *общего* так, чтобы оглядеть его в качестве некоего единства, поэтому поле *общего*, складывающееся в текстах, никогда не предстаёт тотальным. Поэт говорит о частных, конкретных («точечных и точных» [Айзенберг 1995: 102]) ситуациях, происходящих в пространстве *общего*. Он часто использует «назывные конструкции, фиксирующие неизменность заданных форм существования» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 397]: «Дамба. Клумба. Облезлая липа. / Дом барачного типа. / Коридор. / 18 квартир / На стене лозунг: / МИРУ МИР!» [Холин 1999: 27]. Иногда это бытовые, компактные с точки зрения сюжетики сценки, как в ранних стихотворениях Холина (циклы «Жители барака» и «Космические»), иногда эти ситуации «вложены» в определённое «общее место», расхожую фразу, которая многократно повторяется:

С кромули
Чтобы бежать к морю
Необходим пропуск
Чтобы лежать у моря
Необходим пропуск
Чтобы убить пламя
Необходим пропуск
<...>

[Холин 1999: 257].

Принципиальна неполнота такого рода списков, построенных на повторях — они могут продолжаться бесконечно, все элементы списка равноправны, и концовка стихотворения представляется в большой мере

произвольной. Конкретные речевые или сюжетные ситуации могут (например, с помощью повторов) разворачиваться в максимально *общий*, открытый проект. Иногда эта развёртка касается банальных понятий и «общих мест», которые проективно экстраполируются в будущее. Множество примеров находим в цикле «Космические»:

* * *

Неудача
Иванов
Получил на Луне
Дачу
Лаεταιся
На чём свет
Куда только смотрит
Московский совет
Это не ракета
А кляча
<...>

[Холин 1999: 72].

Несобственно-прямая речь персонажа с подчёркнуто типичной фамилией «Иванов» заполняет собой весь текст, за ней не стоит собственная речь автора. Здесь ухватывается безличная единица выражения, говорящая об одном и том же способе переживания — переживание погружено в фантастические обстоятельства, однако распознаваемо при восприятии как нечто совершенно знакомое, как «общее место». Проживаемая, переживаемая банальность жалобы на жизнь и апелляции к высшей инстанции, которая должна «смотреть» везде и всюду, одновременно содержит в себе фантастическое измерение, не укоренена во времени и способна «блуждать» из настоящего в будущее, проявляя себя в разных «точечных» ситуациях. Время тоже оказывается общим — личная история и личное будущее всегда в той или иной степени банальны, типичны¹. При этом временное измерение здесь — утопическое; измерение общих ожиданий и перспектив, то невероятное проектное будущее,

¹В связи с этим интересно заметить, что мы не так уж часто встречаем в текстах Холина сюжеты, связанные с историей и прошлым, а если и встречаем, то значимость этих исторических фактов и имён функционирует лишь как ещё одна точка общности. Характерен пример из стихотворения «Знайте дети»: «<...> Я — Эйнштейн / Вместе с теорией относительности / Я — недостроенный 12-этажный дом / С моей кооперативной квартирой

к которому стремится советская культура. Как замечают Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий, это утопическое измерение она унаследовала от культуры авангарда: социалистическую ««сказку сделать былью» может человек-машина, у которого «стальные руки-крылья, а вместо сердца пламенный мотор»» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 397]. У Холина мы в самом деле часто встречаем образы трансформированной, машинизированной телесности: «Моя невеста / Счётно-электронная / Машина / ... / Здравствуй / Стальная / Здравствуй / Долгожданная / Здравствуй / Желанная» [Холин 1999: 97].

Так, отдельные элементы текста доступны этой общей возможности переживания, и, несмотря на свою фантастичность, все они заранее знакомы. «Включение» в поле *общего* неизбежно — оно насильственно вторгается в речевые и бытовые практики.

* * *

На днях у Сокола
Дочь
Мать уюкала
Причина скандала
Дележ вещей
Теперь это стало
В порядке вещей
[Холин 1999: 197]

Действие тавтологической рифмы, соединяющей два аспекта значения слова «вещи» — обозначение перехода к *общему*, который совершается в том числе и на лексическом уровне («вещи» в словарном значении слова превращаются в часть речевого клише «в порядке вещей»). Событие — сюжетное или речевое — не схватывается в своей уникальности, ускользая в сферу *общего*. О феномене, близком к такой «общей речи», писал М. Хайдеггер — имеется в виду его понятие «толки», возникающее в рассуждении о природе речи как всегда уже проговоренной и подразумевающей понятность, истолкованность. «Люди не столько понимают сущее, о котором речь, сколько слышат уже лишь проговариваемое как такое. Последнее и понимается, о — чём — лишь приблизительно, невзначай: лю ди подразумевают *то же самое*, потому что все

/ На третьем этаже / Я Пушкин / С поэмами / И стихами / <...> [Холин 1999: 145]. Это обращение к историческому прошлому является высказыванием о том общем, что знакомо каждому — однако знакомо изнутри, через собственный опыт прочтения и практику воспоминания.

вместе понимают сказанное в *той же самой* усреднённости» [Хайдеггер 2006: 168; курсив авторский — А.В.]. Толки безосновны, «беспочвенны», «вторящи», их референциальные связи с реальностью зыбки, а связь с подлинной бытийностью и вовсе утеряна. Едва ли возможна и индивидуализация такой общей речи, присвоение её субъектом как способа выражения уникального переживания и восприятия.

Здесь важно сказать, что специфика «личного» высказывания и выстраивания поэтической субъективности в стихотворениях Холина, эти структуры «общего места», являются сложными конструктами, чьё выстраивание было бы невозможно без выстраивания специфической субъективности и специфического хронотопа. Субъект, возникающий и действующий в этих *общих* пространствах, едва ли может быть соотнесён с такими традиционными концептами, как «лирический герой», «автор-повествователь», «ролевой герой» или «коллективный субъект»; характер этой поэтической субъективности наиболее продуктивно было бы анализировать, обращаясь к концепции субъекта, разработавшейся в различных философских текстах Жилем Делёзом.

Традиционная трактовка понятия «лирический герой», представляющая такого героя как целостное единство, целостный образ, так или иначе дистанцированный от автора, в данном случае едва ли окажется полезной. Лирический субъект Холина зачастую трудно локализуем на шкале близости/удалённости биографического автора от героя, даже если мы рассматриваем тексты явно автобиографического характера. Биографические моменты объективируются, оставаясь при этом остро личными — сохраняется прямая, откровенная речь автора, но при этом сама прямота доводится до «плакатности», до языка лозунгов, отчего кажется уже не искренней, а опосредованной. Здесь проблематизируется сама возможность говорить от первого лица и искренне. Также важно заметить, что поэтический субъект Холина со всей очевидностью не предзадан автором как целостное личностное единство (местоимение «я» и речевые конструкции, маркирующие речь субъекта возникают в совершенно различных сюжетных ситуациях и отмечают самые разнообразные конфигурации воспринимающего сознания — это ясно видно в цикле стихотворений «Холин», где о «Холине» говорится то в первом, то в третьем лице, то слово «Холин» выступает просто в роли буквосочетания, соседствующего с «заумными» словами; также очень часто стихотворения формально лишены каких-либо маркеров субъективности). Так, природа поэтического субъекта оказывается динамичной — он фактически появляется заново каждый раз, когда произносится «Я», не позволяя чита-

телу создать некий единый образ говорящего. При этом некорректным было бы говорить об «упразднении» лирического героя — поэтический субъект присутствует и ясно манифестирует своё присутствие, однако ускользает от чёткой локализации в мировоззренческом поле.

По сходным причинам неподходящим для анализа субъективности в поэзии Холина оказывается понятие «автора-повествователя», рассказывающего истории, описывающего происходящее и тем более выстраивающего некий нарратив. В этом случае автор предстал бы в роли постороннего наблюдателя, над-текстовой инстанции — в то время как поэт-Холин часто выступает персонажем собственных текстов и включает в стихотворение эмоциональные манифестации.

Понятия «ролевой герой» и «коллективный субъект» также подразумевают высокую степень отчуждения автора от текста и того «фокуса зрения», который представляет герой (или группа героев) — и, следовательно, чёткую локализацию как героя, так и автора, как правило, косвенно также выражающего свою точку зрения, отличную от точки зрения героя. Однако говорящему субъекту в поэзии Холина свойственны постоянные внутренние колебания, ускользания от явной мировоззренческой или личностной позиции. Субъект, постоянно «врываясь» в поэтический текст то в качестве объекта («Холин / Человек от сохи / Пишет стихи» [Холин 1999: 187]), то прямо высказывающейся личности («Я связан / Всем своим существом / С любимым / Несуществующим / Существом» [Холин 1999: 144]), а то «скрываясь» в роли рассказчика-визионера (в «фантастических» стихотворениях), активно действует и всё время смотрит на себя со стороны. Динамический, постоянно рефлексирующий, отражающий сам себя субъект не тождествен сам себе и не может быть описан как единство (не только личностное, но и текстуальное). Причина этого также и в специфике речи субъекта — советской, клишированной речи, за пределы которой говорящий неспособен вырваться. Холинский субъект всегда существует в поле «советского» — в том числе и в речевом поле советского «общего места», узнаваемых «общих фраз», повседневных ситуаций, объединённых общим опытом множества людей.

Такой динамический субъект поэтического текста мог бы быть описан с помощью обращения к концепции субъекта у Делёза. В работе «Что такое философия» Делёз и Гваттари пишут о таком субъекте, который «колеблется между другим субъектом и особенным объектом» [Делёз, Гваттари 1998: 29], то есть его функционирование и говорение всегда подразумевает некое внутреннее отчуждение от своей собственной речи — строго говоря, она и не является его собственной, личной речью.

Возможность личного высказывания также включена в речь общую, захвачена ею. Эта «захваченность» реализуется разными художественными средствами: через объективацию субъекта («Прежде чем вспыхнуть / Как / Световое табло / Я был / Камнем Фонтенбло» [Холин 1999: 193], «Я моё Я / Несу на ладошке / Баюкаю / Как младенца / Я / Изреку старую истину / Для меня / Нет ничего дороже / Моего Я» [Холин 1999: 139]), через лексическое и семантическое снижение, абсурдность или иронию («Я живу / А мне кажется / Вроде / Меня кто-то / Жуёт» [Холин 1999: 210], «Если хочешь / В день сдвиганья / Упаду / К тебе в проём / Если хочешь / За страданье / Я отдам тебе / Объём» [Холин 1999: 176]), через превращение в клише или подчинение речевой инерции («Люди / Оставьте / Меня / В покое / Я / Благонадёжней / Покойника» [Холин 1999: 139]).

Интимное высказывание в «общем» советском месте становится невозможным, оно неизбежно размыкается и открывается в обращении к другому (субъект почти всегда обращается к кому-то, крайне редко мы встречаем манифестацию без обращения; это могут быть «люди», «вы», «ваш мир», гораздо реже — «ты» или, например, «Сапфир»; встречается и скрытое обращение, также подразумевающее максимально широкую воспринимающую аудиторию — например, «Да здравствует...», «Заглянем вперёд...»). Такая открытость высказывания подразумевает и отсутствие герметичных образных систем и описания внутреннего мира «Я», отсутствие романтического субъективизма и унифицированной точки зрения субъекта. Здесь рождается серьёзное противоречие поэтики Холина — невозможность прямого личностного высказывания не мешает субъекту постоянно и отчаянно пытаться заявить, рассказать о себе, пусть и радикально неподходящим для этого методом — например, через упрямое перечисление «затёртых» и потерявших свою убедительность «поэтических», «громких слов» и «высоких» понятий:

* * *

Иду навстречу небу
Иду навстречу Солнцу
Иду навстречу страху
Иду навстречу смерти
[Холин 1999: 210]

Это — лишь один из примеров гиперболизированного романтического дискурса, подчёркнутой трагичности; мы видим, что в рамках поэтического мира Холина, в «общих местах» этот предельно субъективистский,

индивидуалистический язык соседствует с другими языковыми средами, обыденными и общими, неспособный стать способом прорыва из этого общего поля в некое иное поле подлинного смысла.

Так, субъект, постоянно находящийся в становлении, утверждающий себя, но не предстающий перед читателем целостным личностным единством — таков субъект в поэзии Холина. Почти всегда субъект возникает как «человек в пейзаже» — сюжетном (конкретное пространство или ситуация) или языковом (определённые дискурсивные рамки, заданные языком общего или конкретной ситуацией стихотворения). Лирический субъект не может быть «схвачен» и проанализирован как статический целостный образ, в отрыве от каждой конкретной общей ситуации, в которой он появляется и говорит. В стихотворениях мы не встречаем в полной мере личностного, интимного высказывания, высказывания об уникальном — оно невозможно, так как личное всегда оказывается вовлечённым в «общее место». Субъект, попадая в это поле общего, включается в каркас ощущения или ситуации и может говорить о нём постольку, поскольку оно его «захватывает», оставаясь при этом гораздо более широким, чем индивидуальный опыт человеческого бытия. Так, субъект конструируется, возникая в поле общего: формально сохраняя форму личного высказывания, он тем не менее остаётся в сфере имперсональной, внеиндивидуальной. Замечание Лейдермана и Липовецкого, сделанное ими при исследовании поэтики Олега Григорьева, как нам представляется, верно и для поэтики Холина: подобная стратегия субъективности подрывает «ценностный центр» авангардного сознания, мифологизирующего свободу «Я» от «другого» [Лейдерман, Липовецкий 2003: 396]. Возможно, с этим и связаны столь настойчиво повторяющиеся манифестации «Я», высказывания и обращения от первого лица — субъект каждый раз вынужден конструировать, «означать» себя заново как точку на поверхности общего. Он возникает заново каждый раз, когда произносится «Я» — субъект динамичен, он претерпевает и сюжетные, и мировоззренческие, и сущностные трансформации. Воспринимающий взгляд и говорящий голос конструируется ситуацией общего, которая и побуждает говорить.

Необходимо отметить, что манифестация «Я» частую оказывает сопряжена с моментом абсурда, обесмысливания² — это своего рода

²В своих исследованиях Делёз разрабатывает оригинальную концепцию абсурда и нон-сенса (в частности, в книге «Логика смысла»), однако подробный анализ проблемы абсурда в делёзовских текстах и других теоретических исследованиях выходит далеко за рамки данной работы.

сбой, флуктуация в естественной инерции общего языка; возникновение субъекта совпадает с возникновением нонсенса, разрушением внутренней логики языкового поля:

<...>
Если взглянуть
На это
Сквозь
Социальную призму
Можно увидеть
Человечество
Катится
К гомосексуализму
Бороться нужно
С этим
Не разговорами
На общем собрании
А при помощи
Заклинания
Мон
Дон
Прошу извиненья
Звонит телефон

[Холин 1999: 162]

Весь этот небольшой текст представляет собой прямую речь, обращение, в котором семантика («не на общем собрании») идёт вразрез с синтаксисом (бюрократическим синтаксисом советских общих собраний), а к концу стихотворения распадается то ли до звукоподражания (звук телефонного звонка), то ли до «заумных» слов упомянутого заклинания. Однако важно, что эта абсурдность создаёт комический эффект, хотя и не подрывает смысловые основания отдельных языковых единиц этого бюрократического языка — дело в том, что эти бюрократические штампы сами по себе несут заряд бессмыслицы. Они абсолютно узнаваемы любым читателем, более или менее опосредованно знакомым с опытом «советского», но это узнавание не способствует пониманию. Значение и референция этих клише весьма размыты («социальная призма», «человечество катится», «нужно бороться»), и эта размытость, в свою очередь, тоже является общим местом — советский дискурс скорее произ-

водит собственную фантомную реальность, нежели служит средством описания действительной реальности³. Эти речевые формы служат не передаче некоего осмысленного сообщения, а скорее в качестве сигнала, знака-индекса, отмечающего ситуацию-ощущение «советского», вовлекающего в него читателя.

Так, поэтическая бессмыслица и абсурдность не противоречит характеру советской «общей речи», чьи знаковые единицы и системы также зачастую алогичны. Не приходится говорить о стройной логической структуре общего языка и соответствующей ей стройной логической структуре смысла — так и стихотворения часто построены на приёме сочетания несочетаемого, нарушения причинно-следственных и семантических связей:

* * *

Да здравствует Солнце
Да здравствует ветер
Да здравствует сучка
И сучкины дети
Да здравствует
Медный пятак
Да здравствует просто так

[Холин 1999: 209]

Так, мы видим, что поэтический субъект не способен противопоставить обыденной речи речь поэтическую — они находятся в общем дискурсивном поле *общего*. Говорящий лишь свидетельствует об *общей* ситуации, в которой он оказался, фиксирует в тексте ход речевой инерции и моменты обнажения нонсенса, бессмыслицы — меняясь вместе с изменением ситуации. В этом смысле субъект может утверждать себя и действовать, но эта возможность действия, зыбкая в силу своей зависимости

³Здесь следует сослаться, в частности, на исследование Е. Добренко о репрезентационных механизмах в культуре сталинского времени [Добренко 2007]. В данном случае мы считаем правомерным экстраполировать выявленные Добренко закономерности функционирования языка сталинской культуры на «общий» советский язык как собирательный конструкт, т. к. в предмете нашего исследования — поэзии Холина — очевидно обращение к речевым клише, возникшим и существовавшим в том числе и в сталинскую эпоху; сама тенденция к превращению языка в систему «общих мест» сохранялась на протяжении нескольких советских десятилетий.

от условий ситуации — не созидательная творческая активность, преобразующая ткань языка и поле смыслов. Так, «Я» заявляет о себе, оно коммуникативно (вспомним, насколько часты обращения в стихотворениях Холина), но чрезвычайно подвижно и подвержено изменениям. Если попытаться проанализировать характер употребления местоимения «Я» с помощью понятия «шифтер», введённого Р. Якобсоном, то мы заметим, что функции знака-индекса и знака-символа, по Якобсону, совмещённые в шифтере, в данном случае выполняются неравномерно. Разъясняя работу шифтера как грамматической единицы, Якобсон пишет: «с одной стороны, знак «я» не может обозначать свой объект, не будучи соотносённым с ним по «условно принятому правилу», и в разных языках это же значение закреплено за такими разными последовательностями звучаний, как *I, ego, ich* и т.п., из чего следует, что «я» — это символ. С другой стороны, знак «я» не может обозначать свой объект, не «находясь с ним в реальной связи»: слово «я», обозначающее говорящего, реально связано с высказыванием и, следовательно, функционирует как индекс» [Якобсон 1972: 97]. «Реальная связь» «Я» и субъекта, который произносит «Я», постоянно оказывается под сомнением — вследствие объективации говорящего субъекта и вариативности «Я», которое может быть или не быть соотносено с конкретной личностью или образом.

Фрагментированную природу поэтического субъекта Холина подчёркивает и то, что субъект не имеет и целостного телесного облика — он, как правило, имеет лишь некие пространственные координаты («Я в дерьме по самые уши» [Холин 1999: 132]; «Я побежал / По этому полю» — и, заметим, далее, в том же тексте — «Я исчез», ещё дальше — «Я попал к вам / По ошибке» [Холин 1999: 235, 237]; «Я видел Холина в гостях» [Холин 1999: 187]). То же и происходит с другими субъектами-персонажами — они действуют и находятся в «общем месте», но являются скорее не целостными личностями, а своего рода функциями, типами действия:

* * *

Он выпил водки. И в пьяном виде
Лез целоваться к соседке Лиде.

[Холин 1999: 44]

Возвращаясь к Делёзу, концептуальный аппарат которого мы в данном рассуждении используем, заметим, что «прямой дискурс», высказывание

от первого лица в поэзии Холина выступает не как свободная манифестация целостной личности, а как способ конституировать этот субъект, расположить его в этом социальном поле *общего*. «Я» означает себя и то поле *общего*, коллективного, в котором оно находится — но это означивание никогда не увенчивается полным успехом, оно постоянно меняется, переозначивается и находится в становлении, меняясь с каждой новой ситуацией. Делёз и Гваттари пишут о проблеме прямого высказывания так: «Прямой дискурс — это отделяемый фрагмент массы, и он рождается из расчленения коллективной сборки; но коллективная сборка всегда подобна шуму, из коего я заимствую собственное имя, она подобна совокупности согласующихся или несогласующихся голосов, из которой я вытягиваю свой голос» [Делёз, Гваттари 2010: 140].

Итак, поэтическое высказывание, обращающееся и к *общей* топике, и к восприятию этой топике, необходимо связано с проблематизацией той точки зрения, того места, с которого произносится высказывание. Переживание «личного» постоянно скрывается от говорящего — будучи всегда вписанным в контекст общего опыта, он также лишается возможности вырваться за его пределы. Не обнаруживается и языка, на котором можно было бы адекватно высказаться о личном опыте — язык всё больше и больше захватывается *общим*. Начало текста может быть маркировано как прямое личное высказывание (чаще всего с помощью местоимений: «Я утверждаю...», «Надо мною...»), однако в следующих строках синтаксические структуры и отдельные слова распадаются, и соответственно смещается субъект речи; уже непонятно, кто говорит и каков референт высказывания:

* * *

Я итал на Ипару
Чачара
Чачара
А вы говорите
Что не было
Светлых
Минут

[Холин 1999: 168]

Разговор об *общем* здесь уже не ограничивается социальным «общим» советского контекста — возможно говорить об *общем* более широких, протоперцептивных структур.

В связи с вышеприведённым текстом «Я итал на Ипару...» нужно отметить, что для «лианозовцев» игра с языком, напоминающим «заумный», часто является равноправной составной частью дискурса *общего*, и такая работа с отдельными звуковыми единицами не имеет своей целью раскрытие их образного и символического потенциала. Неологизмы, слова-морфемы, звукопись — скорее след речевой инерции, развивающейся из «общих мест» и банальных схем высказывания: «Анкета / Поэта / Рост / 193 сантиметра / Папиросы / Казбек / <...> Дом / Храм / Член / Хрен / Тан / Трен / Цык / Вцык / Сик / Сик» [Холин 1999: 159]. Это речевое движение в большинстве случаев сохраняет пусть зыбкую, но всё-таки легко обнаружимую связь со своим источником — с повседневной фразой-клише, с уличной бранью, с «канцелярским» языком и советским тяготением к аббревиатурам и сокращениям: «Дап твою рап / Рап твою дап / Тить твою дить...» [Холин 1999: 168], «Я утверждаю / Шумера / Шуршима / В рамках / Режима...» [Холин 1999: 171], «...Сник / Взят / В кавычки / Чика / Рчка / Рычки» [Холин 1999: 219]. Если же внешняя, формальная связь в самом стихотворении или его фрагменте не сохранена, то она тем не менее просматривается при последовательном чтении цикла, в который входит текст (обилие циклов в поэзии Холина подчёркивает этот инерционный характер речи, как обыденной, так и поэтической; каждый цикл всегда обладает либо сюжетной, либо формальной связностью, стилистическим или речевым мотивом, объединяющим тексты — например, в случае с циклом «Дорога Ворг» этим мотивом является как раз экспериментирование с речевой инерцией, расщепляющей слова и знаки).

Отметим это отличие поэтических приёмов «лианозовцев» от «зауми» русского авангарда: если у В. Хлебникова, русских футуристов и поэтов ОБЭРИУ «заумный язык» противопоставляется обыденной речи⁴, то звуки и морфемы у Холина не служат символическим способом познания проносащихся «перед сумерками нашей души мировых истин» [Хлебников 1986: 634], они представляют собой попытки опытного исследования языковых территорий, улавливания движений языка.

Подробнее проанализировав, как преломляется эта традиция «заумного языка» в творчестве Холина, заметим, что в его поэтической генеа-

⁴Здесь стоит отметить, что концепции «заумного языка» у упомянутых поэтов могли существенно различаться — поиски «нового языка» и открытие глубинного «пра-языка», являвшиеся целью поэтических опытов Хлебникова, во многом контрастируют с экспериментами А.Е. Крученых и Д. Бурлюка, которые носили в большей степени игровой, провокативный характер и скорее подчинялись задачам поэтической экспрессии.

логии опыт поэтов ОБЭРИУ играет, безусловно, ключевую роль, наряду с опытом русских футуристов. Если обратиться к документальным свидетельствам современников, то можно с большой вероятностью предположить, что Холину были известны тексты обэриутов. В интервью Массимо Маурицио Оскар Рабин сообщает, что ОБЭРИУ стали известны, пусть и понаслышке, в неофициальной среде в 1960-е годы (он также высказал предположение, что знакомство с ними избранных читателей могло произойти и раньше, в 1930-е годы, и его отголоски могли сохраниться спустя десятилетия)⁵. Сам Холин также упоминает о своём знакомстве с поэзией Хлебникова: «... Мои учителя / Тредьяковский / Державин / Хлебников» [Холин 1999: 197]. Не берясь утверждать о явных заимствованиях, мы, однако, можем указать на отчётливую преемственность, заметную в первую очередь по многим формальным характеристикам текстов Холина. Среди них — тактика «шокирования» вульгаризмами, просторечиями, элементами обсценной лексики, минималистичность (визуальное и ритмическое дробление текста на мельчайшие элементы, которые во многих случаях умножаются повторами с незначительными изменениями), уже упомянутое обращение к «зауми» и приёмы поэтики абсурда. Сравним отрывок из стихотворения А. Введенского «Больной который стал волной»:

<...>
увы он был большой больной
увы он был большой волной
он видит здание шумит
и в нём собрание трещит
и в нём создание на кафедре
как бы на паперти стоит
и руки тщетные трясёт
весьма предметное растёт
и все смешливо озираясь
лепечут это мира аист
он одинок

⁵«Может быть, слухи о творчестве ОБЭРИУ ходили по Москве еще в 1930-е годы, но я не могу быть уверен в этом. Ян Сатуновский знал о “Литературном центре конструктивистов” <...> Тогда [в 1960-е годы] пользовался огромной популярностью Виктор Голявкин — питерец, который писал под Хармса. Он был просто знаменитостью». [Рабин, Кропивницкая, Маурицио 2004: 284]. Подтверждение этому находим и в [Лейдерман, Липовецкий 2003: 391].

и членист он ог
он сена стог
он бог
<...>

[Введенский 1993: 87]

и стихотворение Холина из цикла «Воинрид»:

* * *
Стоит огромная гора
Зияет пропасть
Как дыра
Мне в путь давно уже пора
Пойду куда-нибудь вчера
Идёт дорога в ни
Куда
Иду дорогой в ни
Куда
Приду дорогой в ни
Куда
И там останусь навсегда.

[Холин 1999: 124]

В обоих текстах заметны частые повторы одних и тех же элементов в начале или в конце стихов — анафоры и эпифоры. Замечательна также тождественная рифма, которую часто используют поэты — пример такой рифмовки находим в вышеприведённом тексте Холина и, к примеру, у Введенского в стихотворении «Пять или шесть»: «если я и родился / то я тоже родился / если я и голова / то я тоже голова» [Введенский 1993: 81]. Характерная для поэзии Введенского микрополиметрия свойственна и Холину, хотя и не отражена в данном стихотворении (согласно М.Л. Гаспарову, «микрополиметрией принято называть полиметрию из очень малых разноразмерных звеньев, с очень частыми переменами стиховой формы — на каждом или почти каждом четверостишии. В традиционной полиметрии переменна размера представлялась мотивированной переменной настроения или предмета, в новой — оставалась лишь сигналом начала новой стихотворной фразы» [Гаспаров 1984: 215]). Соответственно разнообразны и типы рифмовки в одном и том же тексте как

у Холина: АБАААВГВГВГГ, так и у Введенского: ААББВВГГДДЕЕЕЕ. «Шокирующая» поэтика, конечно, гораздо более резка и очевидна у Холина, однако свойственна и обэриутам. Наконец, отметим тенденцию к деформированию семантических единиц в вышеприведённых текстах — в обоих случаях это происходит путём разрыва слова («членист он ог», «ни куда»), сохраняющего свою устойчивую семантику, однако приобретающего некое внутреннее смещение, незначительное изменение акцентов.

Впрочем, роль поэтической работы с языком и разговорной речью для Холина и обэриутов, по всей вероятности, была различной. При сходных художественных приёмах заметны отличия в, скажем так, «расположении на местности»: для Холина поэтическое творчество постоянно сохраняет свою «непоэтическую» природу, осваивает эти внепоэтические территории, зачастую находясь на грани *found poetry* — прямых заимствований фраз или фрагментов текста из непоэтических источников. Трудно было бы сказать, что язык поэзии противостоит бытовому языку, является средством трансгрессии, высвобождения из тоталитарного языка советской эпохи через его отрицание — едва ли в стихотворениях Холина мы обнаружим такой романтический пафос. Эта поэзия рождена в рамках этого речевого поля и живёт, сохраняя с ним связь — в отличие от «зауми», «сдвигающей» ткань языка в поисках языка будущего, в расширении смысла. С этим связаны и серьёзные различия в образных системах Введенского и Холина: «поэтическая критика языка» обэриутов, проникновение в механизмы конструирования языка нацелены на вскрытие этих конструкций, на «чудесное» приближение к миру; мир как истинное поле смыслов, независимая реальность, выступает как ценность, трансцендентная языку. Стремление поэта прикоснуться к этой чистой бытийности отражается на построении системы образов: чудесное, божественное, ценное, нечто предельно контрастное по отношению к сфере обыденного постоянно встречается на страницах Введенского:

<...>

замолчи невежда!
Мы море море дорогое
понять не можем ничего
прими нас милое второе
и водяное божество
как звери бегаем во мраке
откинув шпаги мысли фраки

в руке дымится банка света
взгляни могущее на это
на голове стучит венец
приходит нам — пришёл конец

[Введенский 1993: 121-122]

Здесь уместно привести цитату из исследований В. Подороги о поэзии и философии ОБЭРИУ, где он писал о том, что «языковое наследие обэриутов представляется грандиозным опытом по неиспользованию языка» [Подорога 2011: 495]. В самом деле, здесь бытовой язык становится скорее отправной точкой, от которой отталкивается поэзия, а не тем «общим местом», в котором она обитает. Поэтому в поэзии обэриутов (а также поэтов-футуристов, использовавших ресурсы языка сходным образом) гораздо более ярко выражена игровая, комбинаторная интенция, намеренно «неправильное» использование языка. Риснём предположить, что анализировать поэтические приёмы Холина с точки зрения правильного или неправильного использования языка вряд ли возможно — советский «обобществлённый» язык сам по себе обладает зачатками парадоксального, бессмысленного; его имена, появившиеся также в результате комбинаторных экспериментов, часто лишены своих денотатов или отсылают к фантазмам, иллюзиям, утопическим элементам. Холин исследует тот «атомный» уровень языка советского, где явным становится исчезновение жёсткой структуры правил и смысловых схем. Поэтическое движение по этим территориям общего не носит характер борьбы с той или иной знаковой системой, языком или идеологией, прорыва к глубинному, подлинному бытию и смыслу — это скорее ответ на деструктурирование этой языковой территории, инициированное самим языком советского общего, попытка уловить этот импульс. Возможность покинуть, остановить течение этого общего языка не становится задачей поэтического текста, коль скоро языковые общие пространства представляются единственной реальностью, в которой существует и говорит субъект; гипотеза Введенского о том, что «кругом возможно Бог» невероятна в ситуации «общего места», из которой нет выхода — потому что в неё нет входа для исследующего, активного поэтического субъекта, способного оглянуться вокруг в поисках ценности и подлинности.

В этом смысле, вероятно, поэзия Холина и шире всей «лианозовской школы» (в особенности это можно отнести к стихотворениям Яна Сагуновского, много писавшего об опыте Великой Отечественной Войны), — это, с известными оговорками, «стихи после Освенцима» (вспомним

известный текст Т. Адорно). Опыт советской жизни — опыт безусловно травматический; травматический на уровне истории, обыденного, «общего» сознания, языка, субъекта. Тоталитарное и тотальное советское внесло глубочайшие антропологические изменения в подчинённое ему пространство мысли и речи — находясь в этом пространстве, уже едва ли возможно встать на нейтральную позицию абстрагирования и обратиться к нейтральному же метаязыку описания ситуации «общего советского» — в этом случае она перестанет быть *общей* и станет *чужой*. Отсюда невозможность говорить об *общем* как о целостности, не отменяющая многократные попытки Холина прибегнуть к «тотализующей» оптике — самым ярким примером здесь будет, безусловно, его объёмная поэма «Умер Земной Шар» и множество других, более компактных текстов, построенных на перечислениях объектов, персонажей, лексических единиц; зачастую эти перечисления не имеют логического (или даже хотя бы формально обозначенного) конца, который и невозможен при описании необозримой тотальности той реальности, в которой действует говорящий субъект.

Невозможность выйти из *общей* ситуации становится причиной иронического отношения к трансцендентным величинам и метафизическим категориям — божеству, истине, культурным и моральным ценностям (и «шокирующей» поэтики Холина: «Главбух Иванов / Сидит / Как Бог Саваоф» [Холин 1999: 215]). Бессилие этой общей культурной ситуации к самоописанию и самосознанию стимулирует поэтическое исследование самого *общего* языка, которое всё-таки позволило бы найти для субъекта возможность говорить — говорить об общем и о личном, о «Я».

Возвращаясь к формальным аспектам поэтики Введенского и Холина, заметим, что композиция текстов двух поэтов различным образом управляется языковыми особенностями и приёмами. Эксперименты Введенского с бессмыслицей часто принимают форму постепенного семантического сгущения, постепенной трансформации и дробления ритмических и метрических элементов. Подобный фрагмент мы уже приводили в качестве примера выше; в поэзии Введенского можно найти много случаев подобного дробления языковых и семантических единиц:

<...>

сосна шелестит кудрями ика ика
 гиль гиль гиль гиль
 солями шевелит морями БАНКА
 ТУЛЬ ТУЛЬ ТУЛЬ

[Введенский 1993: 115]

Сходный приём использует и Холин: текст, начинающийся с некоей вполне прозаической ситуации («Гражданин Ром / Пришёл / В ГА-ЗПРОМ»), постепенно распадается, превращаясь в семантически бессвязное письмо («Пёс квак / Человек пик / Рак / Шмяк» [Холин 1999: 156]). Однако он не менее часто обращается и к «обратному» приёму развития текста: начинаясь с бессмыслицы, крайней фрагментированности или «зауми», стихотворение заканчивается привычной естественной фразой или стройной метафорой («Ох / Ля / Чох / Бля / ... Папе / В гестапо / Дали / Пилюлю / Пулю / От / Головной / Боли» [Холин 1999: 222]). Во многих случаях движение от бессмыслицы к семантической конвенциональности производит впечатление хаотического; начинаясь с лексической сниженности, заканчивается высокой лексикой (употреблённой в более или менее явном ироническом ключе) и наоборот. Небольшой цикл «Поп или конкрет стихи» весь состоит из таких хаотических скачков смысла/бессмыслицы, а также экспериментов над формой: от «прореженной» пушкинской цитаты «Я помню чудное мгновенье», лишённой нескольких слогов, до примера *found poetry* (или соответствующей стилизации), заимствующего текст объявления о приёме на работу.

Так, в поэзии Холина пустоты, случаи бессмыслицы, повторы, всевозможные лексико-семантические «сбои» и фрагментации спонтанно возникают в самой языковой стихии, и эта спонтанность многократно подчёркнута на формальном уровне построения текстов. Язык поэзии, таким образом, — язык общий, высказывающийся об общем; высказывание о конкретном едва ли может перейти в модальность высказывания о личном. Находясь в лишённом смысловой и языковой иерархии контексте общего, оно теряет свою уникальность — вместе с уникальностью голоса автора, ставшего собственным персонажем. Субъект конституируется в социальном поле общего, однако ситуация стихотворения, в которой он появляется, не репрезентирует тотальность «всеобщего» как некую целостность, эта ситуация всегда гетерогенна — и субъективное, и объективное ускользает от персонажа или от автора, который сам всегда (и неизбежно) включён в ситуацию. Его высказывание — это высказывание вопреки, высказывание, опережающее самое себя: вопреки невозможности *сказать*, он всё-таки *говорит*.

Исследования оригинальных стратегий выстраивания поэтической субъективности в советской неподцензурной поэзии представляются важной частью исследования художественной работы с языком «советского» и с опытом переживания «советского»; сама природа этого опыта и языка становится причиной трансформаций субъекта поэтического вы-

сказывания, субъекта подвижного и динамического. Данная статья представляется одним из шагов к конструированию концептуальной сетки, с помощью которой возможно было бы уловить его специфику в динамике и развитии.

Литература

- Айзенберг М.* Точка сопротивления // Арион. 1995. № 2. С. 101–107.
- Введенский А.И.* Полное собрание произведений в 2 т. Т. 1. Произведения 1926–1937. М.: Гилея, 1993. 285 с.
- Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. М.: Наука, 1984. 319 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
- Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Кулаков В.* Лианозово. История одной поэтической группы // Кулаков В. Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 11–34.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы в 2 т. Т. 1. 1953–1968. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 413 с.
- Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах. Том 2. Часть I. Идея произведения. Experimentum crucis в литературе XX века. А. Белый, А. Платонов, группа Обэриу. М.: Культурная революция, 2011. 608 с.
- Рабин О., Кропивницкая В., Маурицио М.* «Никакой подпольной живописи у нас не было...» // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 284–286.
- Хайдеггер М.* Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. 451 с.
- Хлебников В.* <О стихах> // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 633–635.
- Холн И.С.* Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 320 с.
- Якобсон Р.О.* Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М.: Наука, 1972. С. 95–113.