

О КОММУНИКАТИВНОЙ УСТАНОВКЕ ПОЭЗИИ АВАНГАРДИЗМА

Статья посвящена исследованию авангардизма как особой коммуникативной стратегии в литературе XX века. Автор рассматривает коммуникативную установку авангардизма на материале авангардной поэзии, приводя примеры из раннего творчества В. Маяковского. В статье анализируются, в частности, образы смеха и плача в произведениях поэта, которые, по мнению автора, имеют мифологическое происхождение.

Как известно, одной из разновидностей неклассической художественности XX века является авангардизм. По всей вероятности, именно стремление к радикальному переосмыслению самого понятия художественности, к размыванию границ произведения искусства, к разрушению художественного произведения как такового отличает авангардизм от предшествующих ему исторически «нетрадиционных» течений в литературе, таких, как романтизм, которые лишь создавали новые формы художественного выражения, не ставя при этом под сомнение сам факт существования произведения искусства в его традиционном понимании. По словам Р. Мерфи, «модернизм... конституирует себя главным образом по отношению к традиции, от которой он одновременно отталкивается, то есть выстраивая абстрактную оппозицию между традицией и настоящим. Следовательно, он определяет себя через отрицание прошлого, которое видится как включающее в себя все, кроме «dernier cri» [1]. В связи с этим, на наш взгляд, терминологически возможно обозначить авангардизм еще как антитрадиционализм.

Если рассматривать авангардизм как единую коммуникативную стратегию в литературе XX века, то следует задаться вопросом об общем мировоззренческом фоне данной стратегии, о той совокупности представлений и установок, которая сделала возможным ее появление, существование и развитие. Нам кажется, что «мировоззренческий фон» (Д.С. Лихачев) антитрадиционализма, который, по мнению ученого, приходит в произведение от укорененных в обществе представлений непроизвольно, как бы минуя авторское сознание [2], его «фон верований» (belief background), то есть совокупность представлений и взглядов, общих для участников коммуникативного процесса, без которых невозможно осуществление коммуникативного события понимания, представляет собой убежденность в принципиальной невозможности **понимания**, с одной стороны, как постижения миропорядка, а с другой – как

взаимопонимания участников диалога. Точнее сказать, что и само понятие диалога претерпевает в антитрадиционализме существеннейшие изменения: полноценный диалог подменяется квазидialogом отчужденных и уединенных сознаний, самоутверждающихся в своем отталкивании от чужой ментальности. Сознание творца, автора в антитрадиционализме можно охарактеризовать как аутичное – подобное сознание не стремится к выходу за свои собственные пределы, к взаимодействию и взаимопониманию с другими сознаниями, его горизонт ограничен его собственными рамками. Как справедливо пишет В.И. Тюпа, «авангардизм – это практика *самоутверждения*. «Я» художника предшествует творческому акту и утверждает себя этим актом, отталкиваясь от альтернативного ему «ты» или, чаще, множественного «вы» [3].

Абсолютная свобода творческого самовыражения художника в антитрадиционализме, установка на свободу искусства от любых ограничений достигаются за счет предельной интравертированности творящего субъекта и отсутствия у него устремленности к продуктивному и взаимообогащающему взаимодействию с читателем-адресатом. Неслучайно одно из стихотворений раннего Маяковского называется очень красноречиво: «Ничего не понимают». Ситуация, которая в нем описывается, дает яркую метафорическую картину именно невозможности понимания, да и отсутствия стремления к пониманию как таковому:

Вошел к парикмахеру, сказал – спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,
Лицо вытянулось, как у груши.
«Сумасшедший!

Рыжий!» –

Запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка,
И до-о-о-о-лго
Хихикала чья-то голова,
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

Весьма характерно в данном стихотворении то, что ситуация непонимания в стихотворении приводит не просто к отсутствию диалога, но и к прямой вербальной агрессии – «ругани». Собеседник лирического героя, парикмахер, совершенно однозначно воспринимает его как «сумасшедшего», с которым в принципе невозможно достичь взаимопонимания. Сравнивая голову одного из людей в толпе со «старой редиской», герой низводит его ниже уровня человеческого существа, как бы переводя его из мира людей в мир растительный. «Выдергивание» редиски из толпы, как из земли, по-видимому, означает ее смерть – еще один образ, связанный с коммуникативным конфликтом стихотворения. Интересно, что и парикмахер становится в стихотворении «хвойным», то есть подобным дереву, а его лицо вытягивается «как у груши». Таким образом, парикмахер тоже предстает относящимся уже не к миру людей, а к миру растений, миру чуждому, с которым невозможно вести диалог. Следует отметить, что просьба лирического героя «причесать ему уши» может быть связана с особенностями восприятия и подачи им самого себя: причесать уши можно не у человека, а, например, у животного или зооморфного существа, такого, как бес. Возможно, лирический герой стихотворения как раз и относится в мире данного произведения к дьявольскому, бесовскому началу. Мотив дьявольской, inferнальной сущности лирического героя прослеживается и в других стихотворениях раннего Маяковского, например, в стихотворении «Вот так я сделался собакой»:

Смяли старушонку.

Она, крестясь, что-то кричала про черта.

Присущая антитрадиционализму культура эпатажа, фраппирования, шокирования аудитории формирует коммуникативную установку, нацеленную не на достижение *понимания* в традиционном смысле, а, скорее, на изменение мировоззрения адресата посредством шока, иррациональной жестокости и вербальной агрессии. Как пишет Р. Мерфи, авангардистский текст «разрушает привычные образы для того, чтобы, во-первых, шокировать аудиторию и подорвать как присущий ей консерватизм, так и чувство уверенности, возникающее из узнавания знакомого, и, во-вторых, чтобы разрушить успокаивающую иллюзию аудитории, что она

концептуально овладела реальностью или «зафиксировала» ее» [4]. По словам исследователя, главная цель авангардистского искусства – «разжать тиски доминирующих культурных кодов (и посредством этого самого понятия искусства) на конструировании реальности, оставляя открытой возможность альтернативных построений и демонстрируя бесконечную способность реальности к переписыванию («rewritability of the real») [5]. Авангардизм, как указывает автор, «оперирует на теоретическом уровне идеологического и эпистемологического переосмысления, другими словами, как форма «Ideologie-» и «Erkenntniskritik», которая бросает вызов не только общепринятым взглядам на мир, но и ориентирующим концепциям, которые их поддерживают, для того, чтобы обнажить их условность, спорный характер и фундаментальную готовность к изменению» [6]. Р. Мерфи пишет далее, что «задача художника-авангардиста заключается в том, чтобы заменить жесткость прежних систем новой «эластичностью». Посредством этой новой «эластичности» создается картина, которая «колеблет» («schaukelt») повседневные застывшие образы и устоявшиеся жесткие системы реципиента» [7]. Затем автор книги подчеркивает, что стратегии, подобные «schaukeln», «не просто шокируют обывателя («épater le bourgeois»), но и дестабилизируют социальные и дискурсивные конвенции, защищающие его. Обнажая свою собственную условность, авангардистские тексты *децентрируют* читателя, то есть выталкивают субъекта из всякого привычного позиционирования в привычных системах и предлагают не просто альтернативную (а значит, столь же жесткую) идеологическую позицию, но, скорее, множество альтернатив» [8].

О коммуникативной установке антитрадиционализма пишет и Х. Фридрих в своей работе «Структура современной лирики» [9]. По его словам, «современная поэзия больше не интересуется читателем. Она не хочет быть понятой. Это галлюцинаторная буря, вспышки молний, которые, самое большее, надеются вызвать страх перед опасностью, которая возникает от притяжения к опасности» [10].

Подобная коммуникативная установка при всей ее новизне и нетрадиционности сама по себе является достаточно глубоко укорененной в традиции; в этой связи можно вспомнить знаковое поведение киников, дервишей, юродивых и других маргинальных групп, целенаправлен-

но раздражающих и шокирующих своими поступками общество. Вот как описывается типичное поведение византийского юродивого: «Авва Симеон, появившись в городе с дохлой собакой на веревке, первым делом набрал орехов и отправился в церковь, где только что началась служба. Там он «стал бросаться ими и гасить светильники. Когда подошли люди, чтобы его вывести, Симеон вскочил на амвон и начал оттуда кидать в женщин орехами» [11]. Как видно из данного описания, юродивый нарушает все общепринятые правила поведения в церкви, этом, если воспользоваться определением М. Фуко, «дисциплинарном пространстве». Как известно, М. Фуко выделял несколько дисциплинарных пространств, накладывающих различного рода ограничения и предъявляющих определенные требования к поведению находящегося в них человека; философ пишет о таких, например, дисциплинарных пространствах, как тюрьма, армия, школа и больница [12]. В определенном смысле и сам язык также создает дисциплинарное пространство, по-своему формируя и ограничивая языковое и культурное поведение пользующегося им человека. Понятие дисциплинарного пространства, предложенное М. Фуко, представляется весьма актуальным в связи с проблематикой нашего исследования: современная лирическая поэзия, возвращаясь к архаико-мифологическим средствам выражения, вступает в разноплановые отношения с дисциплинарными хронотопами культуры. С одной стороны, лирика может целенаправленно, как в цитированных нами стихотворениях Маяковского, разрушать и расшатывать устоявшиеся культурные, литературные и языковые нормы, с другой – она может как бы реконструировать дисциплинарные хронотопы архаической культуры – хронотопы мифа и ритуала с их достаточно жестко регламентированными нормами поведения героев и участников.

Итак, юродивый, действуя в дисциплинарном пространстве, неподобающим образом «постоянно провоцирует зрителей, прямо-таки вынуждает их бить его, швыряя в них камнями, грязью и нечистотами, оплевывая их, оскорбляя чувство благопристойности. Юродивый «задирает» публику, как масленичный дед, он вовлекает ее в действие, делая зрителей актерами. На пути внешней безнравственности он заходит столь же далеко, как и киники. Это видно из поступков Василия Блаженного. Василий,

рассказывается в житии, «душу свободную имея... не срамляясь человеческого срама, многая убо чреву его свое потребование и пред народом проход твори» [13]. Сравним вышеприведенное описание с поведением Маяковского при чтении стихотворения «Нате!» и реакцией публики на его выступления: «...Публика пришла в ярость. Послышались оглушительные свистки, крики «долой!». Маяковский был непоколебим» («Московская газета», 1913, 21 октября). Вечер закончился вмешательством полиции» [14]. А вот как И.А. Бунин описывает поведение Маяковского на официальном банкете: «Я сидел за ужином с Горьким и финским художником Галленом. И начал Маяковский с того, что вдруг подошел к нам, вдвинул стул между нами и стал есть с наших тарелок и пить из наших бокалов; Галлен глядел на него во все глаза – так, как глядел бы он, вероятно, на лошадь, если бы ее, например, ввели в эту банкетную залу. Горький хохотал. Я отодвинулся» [15]. Отметим, что стирание границ между художественным творчеством и жизнью, превращение самой жизни писателя в перформанс, что и происходило на описываемом И.А. Буниным банкете, также является чертой литературы антитрадиционализма. Далее в импровизированное авангардистское представление включаются другие участники: «...началось дикое и бессмысленное неистовство и в зале: сподвижники Маяковского тоже заорали и стали бить сапогами в пол, кулаками по столу, стали хохотать, выть, визжать, хрюкать» [16]. Как видно из описания, цель перформанса заключалась в демонстрации пренебрежения к общепринятым нормам поведения в дисциплинарном хронотопе официального приема, в своеобразном авангардном юродстве. Авангардистский перформанс обнаруживает типологическое родство с ориентированным на публику поведением юродивых и с масленичным действием. Хохочущий Горький, в отличие от Бунина, как раз и воспринимает все происходящее как представление, организованное по своим законам, как произведение авангардного искусства. А. Ханзен-Леве пишет о *Performanzästhetik* – перформативной эстетике авангарда, в которой «...исполнитель, «артист» становится посредником между текстом («фабулой») и публикой» [17]. Р. Мерфи указывает, что центральный принцип авангардизма заключается в подрыве эстетической автономии и объединении искусства и действи-

тельности (das Prinzip der Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis) [18].

Отметим, что знаковое поведение юродивых и дервишей, к которому, как мы предположили, восходит коммуникативная установка антитрадиционализма, своими корнями уходит еще глубже, в миф, к такой важной мифологической фигуре, как трикстер, который является нарушителем правил и запретов, существующих в первобытном коллективе.

Еще одна важная социально-культурная функция юродивого – это обличение пороков общества. Как писал английский путешественник в России Дж. Флетчер, «блаженных народ очень любит, ибо они, подобно пасквилям, указывают на недостатки знатных, о которых никто другой и говорить не смеет» [19]. Футуристы и, в частности, Маяковский выступают как преемники и этой традиции. В этой связи можно вспомнить хотя бы стихотворение Маяковского «Вам!», продолжающее жанровую традицию инвективы, филиппики, обличения [20]:

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как вам не стыдно о представленных к Георгию
вычитывать из столбцов газет?!

Аутичное сознание антитрадиционализма во многих произведениях закономерно порождает образы, связанные с насилием и иррациональной жестокостью, как, например, в стихотворении «Адище города»:

В дырах небоскребов, где горела руда
и железо поездов громоздило лаз, –
крикнул аэроплан и упал туда,
где у раненого солнца вытекал глаз.

В стихотворении «Кое-что по поводу дирижера» музыка также изображается как агрессивное начало, связанное с насилием:

В ресторане было от электричества рыжо.
Кресла одеты в дамскую мякоть.
Когда обиженный выбежал дирижер,
Приказал музыкантам плакать

И сразу тому, который в бороду
толстую семгу вкусно нес,
труба – изловчившись – в сытую морду
ударила горстью медных слез.

Еще не успел он, между икотами,
выпихнуть крик в золотую челюсть,
его избитые тромбонами и фаготами
смяли и скакали через.

Образ плача, создаваемый в данном стихотворении, имеет, как и образ смеха, весьма архаическое происхождение. Плач – это древнейшая коммуникативная стратегия. О.М. Фрейденберг пишет, что «как и смех, плач является не просто биологическим фактом, но мировоззренческим, имеющим свою семантическую историю. В первобытно-охотничьем обществе «плач» и «смех» осмысляются космогонически; смех и плач не расчленены в сознании и сопровождают исчезновение-появление тотема. В земледельческом обществе они раздвоены, и «плач» означает «смерть», сопровождая все действия, которые отождествлялись со смертью, как брак, жатва, погружение в воду и т. д.» [21]. В стихотворении Маяковского плач действительно означает смерть («Дирижер на люстре уже посиневший // Висел и синел еще»). Среди самых древних исторических образцов плача в литературе – плач Гильгамеша по Энкиду в «Эпосе о Гильгамеше»:

В кедровом лесу стези Энкиду
По тебе да плачут день и ночь неумолчно,
Да плачут старейшины огражденного Урука,
Да плачет руку нам вслед простиривший,
Да плачут уступы гор лесистых,
По которым мы с тобою всходили,
Да рыдает пажить, как мать родная,
Да плачут соком кипарисы и кедры,
Средь которых с тобою мы пробирались,
Да плачут медведи, гиены, барсы и тигры,
Козероги и рыси, львы и туры,
Олени и антилопы, скот и тварь степная...

Мы видим, что плач в данном стихотворении Маяковского восходит к очень древней культурной традиции, имеющей мифологическое происхождение. Однако, в отличие от плача Гильгамеша, плач в стихотворении Маяковского обладает и коммуникативным смыслом, связанным с современностью, и представляет собой своего рода протест, бунт против обывательской пошлости («Обиженный выбежал дирижер // Приказал музыкантам плакать»). Образ плача в стихотворении развивается, и в четвертой строфе он переходит в звериный вой – архаический прототип

плача: «приказав музыкантам выть по-зверьи, – / / дирижер обезумел вовсе!». Плач в стихотворении выражает и тоску о невозможности гармонии в художественном мире антитрадиционализма, о трагическом одиночестве человека во враждебном мироздании, о невозможности создания гармоничного стихотворения. Интересно, что плач сохраняет свое мифопоэтическое значение и в позднем творчестве Маяковского:

Ужас из железа выжал стон.
По большевикам прошло рыданье.
(«Владимир Ильич Ленин»)

Аллитерация на *ж* и *з/с* в процитированном тексте («Ужас из железа выжал стон») по звучанию напоминает скрежет металла, с другой стороны, она, вероятно, подчеркивает глубину переживаний большевиков в связи со смертью Ленина. Само сравнение людей с железом, с металлом (из-за их особой моральной стойкости) достаточно часто возникает в текстах советской эпохи. Ср. у Н. Тихонова в «Балладе о гвоздях»: «Гвозди б делать из этих людей // Крепче б не было в мире гвоздей». Отметим, что и партийные клички вид-

ных большевиков часто имеют то же семантическое происхождение (Сталин, Молотов). Подчеркнем, что стон железа – это и символ звучания самих поэтических строк, и в этом смысле поэзия здесь уподобляется металлу в духе технизированной эстетики соцреализма. Интересно, что в каноническом претексте неотрадиционализма, знаменитой оде Горация, поэтическое слово стоит принципиально выше металла: «Eхegi monumentum aere perennius», то есть памятник, созданный себе поэтом, его творческое наследие оказывается «долговечнее бронзы».

Таким образом, ряд поэтических образов в творчестве раннего Маяковского, в частности образы смеха и плача, отражают характерную особенность коммуникативной установки авангардизма: при всей их подчеркнутой нетрадиционности они оказываются связаны с весьма архаической культурной традицией, восходящей к мифу. Смех и плач представляют собой древнейшие коммуникативные стратегии; их мифопоэтическое значение своеобразно преломляется в поэзии Маяковского, приобретая дополнительные смыслы, связанные с современностью.

Список использованной литературы:

1. Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. – Cambridge, 1999. – P.251.
2. Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: из записных книжек разных лет. – М., 1989. – С. 130-131.
3. Тюпа В.И. Поляризация литературного сознания // *Literatura rosyjska XX wieku. Nowe czasy. Nowe problemy*. – Warszawa, 1992. – С.91.
4. Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. – Cambridge, 1999. – P.71.
5. Murphy, Richard. Указ. соч. – P. 71.
6. Murphy, Richard. Указ. соч. – P. 71-72.
7. Murphy, Richard. Указ. соч. – P.72.
8. Murphy, Richard. Указ. соч. – P. 72-73.
9. Friedrich, Hugo. *Die Struktur der Modernen Lyrik*. – Hamburg, 1967.
10. Цит. по: Paul de Man. *Lyric and Modernity // Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. – New York, 1971. – P. 172.
11. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 130.
12. См.: Фуко, Мишель. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. – М., 1999.
13. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 90.
14. Цит. по: Маяковский В.В. Избранные произведения. – Т.1. – М.-Л., 1963. – С. 605-606.
15. Бунин И.А. Автобиографические заметки. – Собр. соч. в 6-ти т. – Т.5. – М., 1994. – С. 362.
16. Бунин И.А. Указ. соч. – С. 362.
17. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб., 1999. – С. 64.
18. Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. – Cambridge, 1999. – P.26-27.
19. Цит. по: Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – С. 116.
20. О жанровой традиции инвективы см. следующую работу: Матяш С.А. Инвектива в русской поэзии // *Человек и общество: Материалы международной научно-практической конференции*. – Ч. 3. – Оренбург. – С. 104-105.
21. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 95 – 96.