

АНДРЕЙ ВОЗНЕСЕНСКИЙ - ОТ ПАРАБОЛЫ К КРУГУ

ХЕЛЕНА УЛЬБРЕХТОВА (ПРАГА)

А. Вознесенский сосредоточил в своем творчестве большую часть итогов развития русской поэзии второй половины 20 века от, так называемого, неовангарда до элементов постмодернистской поэтики. Вознесенский был настоящим продолжателем поэтики авангарда, представлявшей в 60-е годы всестороннего интеллектуала советской эпохи, соединившего в себе воедино поэтическую и рациональную основу жизни (тип «физика-лирика»). Уже в те годы вырабатывает Вознесенский особый языковой стиль, названный критикой стилем «синтетическим»,¹ смешивающий всевозможные языковые уровни и склоняющийся, в первую очередь, в сторону профессиональных жаргонов, а также к сложной интеллектуальной метафоре.² Для данного автора типичной является «интердисциплинарность», характеризованная зачастую как синтез литературного и изобразительного искусства.³ Упомянулась также связь с народным искусством, в том числе и древнерусским изобразительным искусством. Но едва ли кто мог в 60-е и 70-е гг. думать о его метафоре мозаики как о подобии постмодернистского коллажа.⁴ Таким образом, поэт перешагнул рам-

¹ Ср., напр., МИХАЙЛОВ, А.: «Ритмы времени (Этюды о русской советской поэзии наших дней)», Москва 1973, 456.

² Вознесенского в свое время литературоведы считали самым радикальным обновителем поэтического языка, выражающего саму суть «новой жизни».

³ Как домашняя, так и чешская русистика повторяла зачастую цитату Вознесенского об его учителях (Рублев, Корбусье, Пастернак, Лорка). В то время, как советская русистика усматривала в соединении этих имен лишь случайный выбор и попытку эпатажа, декодировал уже в 60-е гг. чешский литературовед Зденек Матхаусер эти имена как основную, продуманную базу сложной интеллектуальной поэтики русского поэта. Ср. MATHAUSER, Z.: *Dějiny sovětské literatury II*, Praha 1964, 106-117.

⁴ Европейская литературоведческая славистика пришла в 90-е гг. 20 века к заключению, что Вознесенский является представителем раннего советского

ки литературы в направлении к пониманию культурного пространства, ядром которого было в 60-е годы идеально представляемое советское государство. Но постепенно нарастает в творчестве Вознесенского жажда перешагнуть и за границы этого государства. Итак, он потихоньку стал преодолевать идеологические рамки и показывать саму суть человеческого бытия, освобожденного от всякого рода притеснений.

В данном исследовании мы попытаемся в общих чертах обозначить развитие образного мышления и философских основ поэзии Вознесенского, движущейся от официальной тематики марксистского понимания философии жизни и истории к углублению аспекта языка и смысла бесконечной и постоянно обновляющейся жизни. Иногда бывает эта жизнь представлена как бы переливающаяся из одного субъекта в другой. Намеки на такое буквально постмодернистское изображение жизни находим у Вознесенского уже в 60-е гг., хотя тогда оно еще не является абсолютным. Нашей целью является, таким образом, показать путь поэта от оптимистического мифа научно-технической революции (которому он благодарен за масштабное развитие своего образного языка) до тематики распада системы ценностей и хаоса современного мира. Интересно, что цитируемая нами Г. Дорнблют показывает Вознесенского как представителя почти уже выработанного, чистого постмодернизма. Свое мнение она иллюстрирует на примерах трансформации модернистского понимания субъекта и объекта, оказывающегося совсем распатанным и утратившим свои прежние очертания. Как бы ни была ее концепция правильной, то нам, все-таки кажется, что Вознесенский интересен прежде всего на перекрестке наследия авангарда, официальной литературы и постмодернизма: он и энтузиаст, оптимистически заглядывающий в будущее и верующий в победу социализма, но одновременно он

постмодернизма. Ср., напр. ЕШЕЛЬМАН, Р.: Постмодернизм в советской лирике 50-х и 60-х годов (максималистский субъект в «Бабьем Яре» Е. Евтушенко и «Гоёе» А. Вознесенского). Wiener Slawistischer Almanach 32 (1993), Periodisierung und Evolution slawischer Literaturen. Hrsg. von W. Koschmal, 265-296; ESHELMAN, R.: Early Soviet Postmodernism (Slavische Literaturen, Bd. 12), Frankfurt/M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1997; DORNBLÜTH, G.: 'Poststaliniзм – Postavangardizm'. Das Subjekt und die Welt der Objekte in der postmodernen frühen Lyrik A. Voznesenskij's, München 1997. В чешской научной среде невызвала, однако, поэзия Вознесенского никакого интереса. Последним аналитиком его творчества остался в 60-е гг. выше названный З. Матхаусер.

и скептик, обнажающий предметы (объекты) сего мира и показывающий их вне логических связей.

В известном стихотворении «Параболическая баллада» 1959 г. Вознесенский представил, в принципе, свою поэтическую программу 60-х гг.: дефинировать задачу творца, заключающуюся в постоянном поиске новых творческих путей. Данное направление иллюстрируется на примере человеческой судьбы, которая становится метафорой ракеты (атрибут эпохи): «Судьба, как ракета, летит по параболе/ Обычно – во мраке и реже – по радуге. » Параболическое (т.е. ни в коем случае не ровное, в смысле прямой) движение становится ключевым символом действительного новаторства, творческого принципа, который разбивает рамки до сей поры существующих представлений, будничности жизни. Этот тезис иллюстрируется нелегкой и «неровной» судьбой П. Гогена (очередной пример связи литературы и изобразительного искусства). Парабола является, одновременно, образом пути к великой цели, к правде, которая перешагнула клише о представления о ее примитивности и однозначности (вот уже начало ухода от абсолюта). Из «параболы» одной судьбы вытекает следующий постулат: все бытие (действительное, заботящееся о самосовершенстве – сказано терминологией 60-х до 80-х гг.), имеет форму кривой. Вознесенский создает многозначительную и прославленную метафору творчества и науки (и одновременно и основы жизни) как динамического движения по параболе. «Сметая каноны, прогнозы, параграфы,/ Несутся искусство, любовь и история-/ По параболической траектории».

Образ дуги – космической трассы – корреспондирует не только с образом кривой, но и с образом ракеты, связанного с впечатлением света, светящегося предмета (а свет является же символом мудрости и знания!). Заключительная строка стихотворения дает, однако, впечатление самоиронии и сомнений, никак не укладывающихся в «официальные рамки», и намекающих на присутствие иной основы, чем позволенной марксистской. «А может быть, все-таки прямая короче?»⁵

У Вознесенского, также, как и у иных авторов, мы становимся параллельно и свидетелями «мифа советского начала», как он встречается в официальной литературе. Люди (как масса) послереволюцион-

⁵ Кстати, метафора ракеты появляется уже в поэме «Лонждомо» о Ленине, мышление которого уподобляется ракете («он мыслил ракетно»). Так постепенно из традиционного материала кристаллизовались исключительные образы, которые вошли в историю русской поэзии.

ного периода, называемого теперь периодом научно-технической революции – «акушеры нового времени». Искусство занимает в нем значительное место (так Вознесенский соединяет функцию эстетическую с функциями чисто апеллятивной и дидактической).

«Слова, как кварц, лучатся./ Они разят и лечат./ Чтоб людям/ улущаться.../ Чтоб людям было/ легче.../ Чтоб опухоли раковые/ Спадали с душ и тел./ Чтоб Коммунизм,/ как раковина,/ Приблизившись, гудел...» (стихотворение «Художник»)

Новый важный этап в творчестве Вознесенского – этап «треугольной группы». В своем сборнике, посвященном художественной рецепции США и остального «западного мира», Вознесенский пытается понять Америку как социокультурный феномен.⁶ Понятно, что результативная форма притягательна лишь в области стиха и отношении к субъекту, поскольку постижение американской проблематики осталось заключено в схематическом видении. Но, несмотря на то, толстые журналы ставили в вину Вознесенскому его недостаточную критичность – в стихах просматривалась определенная очарованность, зафиксированная способом, подобным Маяковскому в его американском цикле. С его позицией связана и настоящая критика потребительского образа жизни, значения власти денег как основного двигателя общества.⁷

Показывать модель мира как предмет, наблюдаемый с разных сторон – метод, характерный для текста из этого же цикла «Париж без рифм», в котором лирический субъект хочет «сдернуть» оболочку с вещей и целого мира и увидеть его в своей сути. Образ Парижа является конгломератом сложных метафор, аллегорий, гипербол, реалистического рассказа и фантастических образов. Город перед глазами лирического субъекта обнажается («Париж преобразился, стены исчезли, вернее, стали прозрачными»), представленный глазами художника вообще (живописца, архитектора), тяготеющего к описанию детали. Мы видим здесь и типичную авангардную самостоятельность предметов, их жизнь как самостоятельных феноменов.

⁶ Жанровую и семантическую инспирацию мы находим в путевом цикле В. Маяковского «Стихи об Америке».

⁷ Эту сатирическую окраску текстов мы оставляем в стороне. Нас намного больше интересует образ анатомического разделения тела на несколько частей, образ умертвления индивидуальности человека в американском образе жизни.

«Над улицами, как связки цветных шаров, висели комнаты,/ каждая освещалась по-разному,/ внутри, как виноградные косточки,/ горели фигуры и кровати,/ вещи сбросили панцири, обложки, оболочки,/ над столом/ коричнево изгибался чай, сохраняя форму чайника,/ и так же, сохраняя форму водопроводной трубы,/ по потолку бежала круглая серебряная/ вода... »⁸

Образ города Парижа и впечатление от него одинаковы, они сравнимы с результативной формой текстов: без логических синтаксических связей. Интересно, однако, что текст можно читать (и полагаем, что читатель 60-х гг. его именно так и читал) и от примарного архитектурного и изобразительного видения до осознанного социального оформления проблематики: образ цветных шариков, которые вначале появляются в контексте почти изобразительном (т.е. как объекты искусства), становится символом одних, потерянных экзистенцией Парижа. Но все не так просто: авторский субъект сопровождается Жаном Полем Сартром, наличие которого можно объяснить как его тяготением к марксизму, так и его философией страха от объектов, на которую именно Вознесенский реагирует.⁹ Сартр должен ответить на вопрос, осужден ли весь мир, репрезентантом которого является Париж, к гибели. Но левый интеллектуал Сартр молчит... Молчит он и наверное потому, что к гибели осужден, следуя выводам Дорнблот, прежде всего сам экзистенциализм, учение которого Вознесенский в своем тексте буквально растворил («деконструировал»). Вот и очередной пример элементов постмодернистской поэтики в раннем творчестве Вознесенского. Этому развитию способствует также образ движения, начинающий потихоньку перешагивать за параболическую линию. В заключительных строках «Париж. Друзья. Сомкнулись стены./ А за окном летят в веках/ мотоциклисты/ в белых шлемах,/ как дьяволы в ночных горшках» появляется уже намек не только на постмодернистское безвременье, но и на образ круга («сомкнулись стены»). Тут, значит, до тех пор аморфное пространство получает более определенную форму. Намек на круговое движение

⁸ Г. Дорнблот в цит. произв. характеризует эти строки как сочетание футуризма с экзистенциализмом. DORNBLÜTH, G.: цит. произведение, 141.

⁹ Отношением Вознесенского к философии Сартра и ее роли в этом тексте занимается Г. Дорнблот в цит. произведении на с. 130-149.

ние содержится также в растворении временных координат – они растворены во Вечности.¹⁰

Андрей Вознесенский писал в течении почти 50-ти лет. Основой его творчества остается постоянное стремление к демонстрации актуальных общественных проблем, однако с 80-х лет поэт потерял в нарастающем плюрализме свое положение «интеллектуального хулигана» и стал одним из голосов поэтической России. Формальная сторона его творчества, столь прогрессивная в 60 и 70-х годах, остается в основных чертах неизменной. Поэт, однако, уже целиком перешел к методу постмодернистского изображения бытия, хотя однако иногда эта направленность кажется нам немножко насильственной, поэт, может быть, хочет все время оставаться актуальным. Ведь если поэзия Вознесенского содержала уже в 60-е годы элементы постмодернизма, то можно с начала 90-х годов говорить о его преодолении (что и предлагает цитированный выше Г. Дорнблют). С этой точки зрения, мы имеем дело с современной поэзией, вобравшей в себя отголоски и модернизма, и постмодернизма, и целаящей, прежде всего, на постижение и трансценденцию человеческого бытия, сливающегося воедино с языком (уже не дихотомия, как у модернистов и их последователей, а именно слитность, когда одно от другого уже не различить). Таким образом, можно говорить даже о пост(пост)модернистском видении.

Наш вывод, что Вознесенский не безразличен к человеческой судьбе и судьбе России, расходится с выводами Дорнблют. На наш взгляд Вознесенский негативно воспринимает распад СССР и внутреннее разделение России. Он видит ее совсем брошенной и тоскует по ее прежней чистоте и наивности. Смешивание постмодернистских аспектов (констатация факта) и апеллятивных моментов прослеживается, напр., в поэме «Россия casino» 1997 г. Страх за Россию совмещен в метрически упорядоченных строках, находящихся в начале, в середине и в конце поэмы. И к феномену глобализации он в своих стихотворениях высказывает – ее скрытую критику мы можем понимать и как возвращение к экзистенциальному страху.

¹⁰ Очень интересным примером постепенного преодолевания диалектики и нарастания срастающихся субъектов, является известный образ антимиров, содержащий не только антиномию Восток-Запад, но и ее разрушение.

Так или иначе, в своей поздней поэзии Вознесенский полностью утратил чувство истории, движущейся вперед. Одним из источников этого откровения был и Мартин Хайдеггер.

«У Хайдеггера я встретил подтверждение круговращения языка, это взаимопревращение судеб, когда за углом быта нас подстерегают Бог и дьявол. Это явление я называю круговой метафорой или кругометами. Мы живем в языке. Свой дом и деревья вокруг я означил буквами. Сосна – насос неба. Она перекачивает небесное и земное. И наоборот».¹¹

Этот принцип – одно из средств к пониманию его метафоры, движущейся от параболы, представляющей веру в прогресс и технику, к кругу, как образу возвращения. Вознесенский так, одновременно, опускает представление об истории как о спирали (определяющей, например, историко-философскую поэзию П. Антокольского) и переходит к форме круга, являющейся символом мудрости. Круг – это и платформа современного (хочется сказать пост(пост)модернистского) понимания бытия. Субъект движется без определенного направления, он одновременно конец и начало. Жизнь как бы рвалась к своим истокам (ср. стихотворение «Волшебное стекло»), намекая на реальную возможность конца физической жизни и будто уже переходя в иное измерение. Вознесенскому на этом пути помогает также визуальная поэзия (т. наз. видеомы). Лексика, вместо языка технической интеллигенции, расширяется на обозначение новых реалий, направленных на абсолютную свободу существования.

Остановимся на тексте «Баллада о Мо» 1997 г., занимающем в позднем творчестве Вознесенского подобное место, как «Параболическая баллада» в 60-х годах. Оба текста связаны не только жанром, но и его нарушениями. В стихотворении о Мо (мобиле) целенаправленно нарушен амфибрахий, который является метром баллады о параболе. В обоих текстах главной соединяющей является образ движения. Если было движение параболическое до некоторой степени определено, то в балладе о мобиле стирается его однозначность, ведущая вперед, к творчеству, к инспирации. Из параболы с двумя целевыми пунктами становится заколдованный круг, который вбирает все в себя. Путь не ведет к цели – волны мобильного мегаоператора находятся везде, являясь сами по себе целью и началом. Кроме этого не может быть и речи хотя бы о небольшой инспирации или твор-

¹¹ Эссе «Провинция» из цикла «Из Самары с атош». Цит. по изданию сборника «Россия casino», 225.

честве. Мобиль (форма «мобель» – единственное, что осталось от французской культуры) становится безоглядным диктатором и одновременно спускает целую цепь ступеньчатых метафор и цитат. Непрерывающийся интертекст (от литературного до цитат из реклам) производит представление постоянной связи, которая является также, по сути своей, (круговым) движением. Времена стираются. Рядом произносятся сообщения о смерти Дудаева, принцессе Диане и изречения античных философов. Точно также смешаны и уровни стилистические. Кроме рекламных фраз мы встречаемся с аллюзиями массовой культуры («Ну, Мобель, погоди...»), фольклора («Черный мобель, черный мобель/Над моею головой,/ Нового сознания модуль,/ Черный мобель, я не твой!») и с трансформациями политических сентенций. («Капитализм – это советская власть/ Плюс мобелизация всей страны.») Интертекст чисто литературный ссылается на классика Лермонтова. В основе текста находится известное «Бородино», а также «На смерть поэта», откуда взят частично и метр. Вот что произносит голос автоответчика: «...Прием./ Абонемент не отвечает или временно недоступен/ звону плата. И мысли, и дела он знает наперед...». Кстати, хозяину мобильного телефона приписываются божественные качества – подобие «Божьего судьи» у Лермонтова. Мотив наполеоновских войн и сожженной Москвы из «Бородино» трагестирован – Москва сожжена духовно и осаждена французским мобильным оператором. Вскоре появляется образ Кутузова, и с его наглазной повязкой сравнивается фантастический образ полета мобильной связи (до чего мы дошли от ракеты!). В то время, как русский полководец и в своей частичной слепоте зрящий, «Слепы мы. Слепо само время».

Мы можем назвать Вознесенского не только мостом между поэзией 60-х годов (неовангардом) с поэзией постмодернистской, но вообще и связующим звеном с плюралистической моделью русской поэзии, которая с 80-х годов представляет окончательный распад единого поэтического канона. В непоследнюю очередь вызывает поэзия Вознесенского вопросы по поводу русского и европейского постмодернизма, его начала и конца.