

Марк Липовецкий (Болдер)

**«Цитатный» субъект:
неоакмеизм, концептуализм, пост-концептуализм**

Роль цитат и различных апроприаций в поэзии модернизма и постмодернизма обсуждалась не раз.¹ По мнению этих исследователей, апроприация «чужого слова» в модернистской традиции воплощает новый тип мозаичной субъектности и особое понимание истории (теоретически артикулированное Ницше, Шкловским, Беньямином и Деррида), в соответствие с которым повторения прошлого не отменяют сингулярности нового, а оформляют ее. В то же время

quotational texts quote something that has not yet been said, some other beginnings.²

Проясняя эту мысль, Патрик Грини, автор недавней книги „Quotational Practices“, добавляет:

[...] the past matters not only because of what actually happened but also because of the possibilities that were not realized and that still could be. Quotation evokes these possibilities. By repeating the past, artists and writers may be attempting to repeat that past's unrealized future.³

Сравните:

Для Мандельштама все эпохи сосуществуют, прошлое еще предстоит открыть в будущем (ср. «сколько радостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер»), а резкий социально-культурный сдвиг способен оживить ощущение давно прошедшего.⁴

Иными словами, устанавливая с помощью цитатности личные отношения с культурной памятью, (пост)модернистский поэт одновременно заново изобретает историю, раскрывая ее нереализованные возможности. Разумеется, такие отношения с прошлым напрямую отражают и одновременно формируют субъектность.

Но дело не только в этом. По мнению Грини, сами отношения, выстраиваемые автором с «чужим словом» и чужим сознанием посредством цитат, содержат в себе почти утопическую модель субъектности. Исследователь сравнивает цитатность с тем, что Фуко называет „governmentality“:

¹ См., например, Oraić-Tolić (1990), Goldsmith (2011), Perloff (2010), Greaney (2014).

² Greaney (2014, p. 7).

³ Там же.

⁴ Левин / Сегал / Тименчик / Топоров / Цивьян (1974, с. 49).

Governmentality directs flows and organizes heterogeneity with the aim of allowing the potential of these heterogeneous elements to be best realized. „To govern, in this sense, is to structure the possible field of actions of other“ (Foucault).⁵

По мысли Грини,

Quotational writing, it seems, manages texts – rearranges, represents reuses them – just as governmentality manages body [...] Coextensive with governmentality are forms of resistance, ways to imagine „alternate production of subjectivity“.⁶

Ниже я попытаюсь схематично рассмотреть модели цитатного письма, сложившиеся в русской поэзии за последние 30-40 лет, обращая внимание на отмеченные функции цитатности по отношению к субъекту: (1) реализацию нереализованных исторических возможностей – как способ оформления (альтернативного – субъектного) исторического времени; и (2) поэтическую „governmentality“ (или ее подрыв), структурирующую отношения «своего» и «чужого» сознаний и языков. Важно подчеркнуть, что эти модели *сосуществуют*, а не сменяют друг друга. Поэтому свои примеры я буду выбирать из стихов, написанных в 1990–2000-е гг.

1.

Нет сомнений в том, что в русской поэзии интенсивность цитатности и, шире, эксплицитных интертекстов, неуклонно возрастала со времен акмеизма. Фразы Ахматовой о том, поэзия сама «одна великолепная цитата», и Мандельштама о «цитате-цикаде» стали литературоведческими штампами, начиная с рубежа 70-80-х гг. Именно тогда в журнале «Литературное обозрение» развернулась масштабная дискуссия о «плодах просвещения», а точнее, о цитатах и аллюзиях в советской поэзии. Сам этот количественный подъем свидетельствовал не о падении оригинальности поэзии (как утверждали рассерженные критики), а об актуализации именно модернистских концепций субъектности и историчности, унаследованных от акмеизма.

Можно утверждать (разумеется, сильно огрубляя), что в 70-80-е гг. складываются две контрастные модели цитатности: одна связана с неоакмеизмом, а другая с концептуализмом. Неоакмеизм, который охватывает как подцензурную поэзию (Кушнер, Ахмадулина, Самойлов), так и андеграунд (Бродский, Кривулин, Шварц, Стратановский), обращается с цитатой как с аллегорией исторической памяти. Цитата или, вернее, цитатность как свойство поэтического стиля становится важнейшим средством «реконструкции истории в условиях, „когда акции личности в истории падают“».⁷

⁵ Greaney (2014, p. 14).

⁶ Там же.

⁷ Левин / Сегал / Тименчик / Топоров / Цивьян (1974, с. 42).

Как писали авторы классической статьи 1974-го года о семантической поэтике акмеизма:

Авторское я здесь оказывается равновеликим культуре, природе, истории, соответственно, самые интимные признания и автоописания воспринимаются как голос универсального человеческого начала в данной уникальной культурно-исторической природной ситуации.⁸

Цитата в неоакмеизме всегда имеет автора и позволяет установить *личные* диалогические отношения между современным текстом (или поэтом) и автором цитаты, как правило, уже принадлежащим истории. Цитата понимается как осколок некоего спрятанного или погибшего «логоса»; через цитатность современный неоакмеист утверждает свою повторимо-сингулярную субъектность, одновременно «вписывая» себя в культурно-исторический контекст и выговаривая свое неповторимое место в нем. Понятно, что сверхзадачей этой модели цитатности было восстановление разрушенной советской эпохой непрерывности культуры (о чем Бродский говорил в своей Нобелевской речи).

В поздних вариантах неоакмеизма, сохраняясь в общих чертах прежней, ситуация несколько меняется. Попробую продемонстрировать, что я имею в виду, на нескольких примерах из поэзии С. Стратановского и В. Кривулина. В стихах Стратановского из сборника «Тьма дневная» восстановление непрерывности культурной истории не воспринимается автором как идеальная цель, а переживается, скорее, как печальная данность. Потенциальность, скрытая в цитатах, уже успела развернуться в современной истории, не отменяя первоначальное значение цитаты, но накладывая на него сегодняшнее, иногда тривиализирующее, иногда злое значение. См., например:

Вот Павка Чичиков –
вчера партаппаратчик
Теперь хозяин фирмы по продаже
Российских голых душ
в лимонный Сингапур.⁹

⁸ Там же, с. 59.

Полагаю, эти принципы приложимы и к неоакмеизму, хотя и с некоторыми оговорками. Как показал С. Бирюков в докладе «Исторический авангард как субъект и объект неоавангарда», прочитанном на конференции „Grundlagen: Zur Theorie des lyrischen Subjekts im Kontext der neueren Dichtung / Основы: теория лирического субъекта в контексте новейшей поэзии“ (2.-6. November 2015, Universität Trier), аналогичные принципы наблюдаются и в неоавангарде 1980–2000-х гг. Хотя в неоавангарде цитируется «классический» авангард начала XX века, в современном контексте сама эта процедура выступает как средство реконструкции исторической непрерывности, несмотря на то, что сами авангардные тексты стремятся прервать и начать заново традиционные поэтические и исторические нарративы.

⁹ Стратановский (2000, с. 15).

Притча о двух врачах

Вкалывать стал
 участковым врачом Разумихин
 За копейки горбатиться,
 а Раскольников, скорбный романтик
 Стал геронтологом
 и смертельные дозы по сговору
 Вкалывать стал старикам
 дедам-бабкам недужным, ненужным
 За солидные бабки¹⁰

Президент говорит:
 «Наш великий Михайло Бахтин
 Завещал, уходя,
 и торжественно мы обещаем
 Выполнять непреложно,
 как бы ни был безбожно кровав
 Карнавал всероссийский»¹¹

В послесловии к сборнику Стратановского, Кривулин писал:

Первое же слово этой книги стихов – «псевдоморфоза» – отсылает читателя к Освальду Шпенглеру, оно своего рода ключ к тому, что и как сообщит нам «Тьма дневная». По Шпенглеру, «псевдоморфоза» обозначает видимые, внешние социокультурные изменения, которые, претендуя на радикализм, тем не менее не затрагивают внутренней природы той или иной культуры.¹²

Литературный текст, к которому – через имя персонажа – отсылает Стратановский, предстает при таком подходе некоей программой истории. Современный же поэт выступает как медиатор, а вернее, декодировщик, соотносящий литературный «код» с исторической реализацией. „Governmentality“ Стратановского направлена именно на литературу, а не на историю. Бедность литературной программы, по этой логике, отзывается в обедненном спектре исторических сценариев. В этом случае, Стратановский оборачивает на литературный первоисточник – и, разумеется, на стоящий за ним социокультурный дискурс – упрек в нереализованности потенциала, как это происходит, например, в стихотворении «Шариков – Преображенскому»:

А ведь я-то надеялся
 Отсобачиться начисто –
 Стать человеком вполне
 Пусть кошколовом,
 Но все же не уголовником
 И не убийцей научным,
 Живопыталой, как ты [...]
 Сдох во мне человек,

¹⁰ Там же, с. 38.

¹¹ Там же, с. 41.

¹² Кривулин (2000, с. 175).

и течет век посмертный
Век беспросветный, собачий.¹³

Смысл, зачеркнутый «Собачьим сердцем», достраивается Стратановским как возможность, утраченная историей. Его „governmentality“, таким образом, направлена на предельно полную реализацию смыслов – императивную, по его логике, для литературы.

Кривулин в своих поздних стихах несколько иначе выстраивает отношения между литературой и историей, а через них – субъектность и „governmentality“. Показательно в этом отношении стихотворение «Миллениум на пересменке» из его последнего сборника «Стихи юбилейного года»:

кто пил из черепа отца
кто ел с чужой тарелки
но тоже не терял лица
не портил посиделки
и даже кто не ел не пил
а просто был допущен
стоять на стреме у перил
да кланяться идущим
на пир ли с пира ли где спирт
с бандитом жрал есенин
где мордою в салате спит
испытанный хозяин –
все, провожая каждый год
в небытие, к монахам,
как радовались мы что вот
живем под новым знаком
год уходил а век торчал
с новорожденным студнем
в обнимку, и мороз крепчал
и штамп стучал по судьбам
он пропуск выписал себе
в тысячелетье третье
по блату, по глухой алчбе
по страсти к малым детям

и, думаешь, после всего
что он сплясал на цирлях
отпустят беленьким его
с переговоров мирных?¹⁴

Все стихотворение представляет собой развернутый перифраз знаменитого стихотворения Тютчева «Цицерон» (1836):

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!

¹³ Стратановский (2000, с. 97).

¹⁴ Кривулин (2001, с. 51).

Его призвали всеблагие
 Как собеседника на пир.
 Он их высоких зрелищ зритель,
 Он в их совет допущен был —
 И заживо, как небожитель,
 Из чаши их бессмертье пил!

Мотив пира («на пир ли с пира») и допущенности («и даже кто не ел не пил / а просто был допущен») закрепляют эту связь через «рассеянную» цитату. Однако, помимо этого «рамочного» интертекста, стихотворение пронизано целым рядом других цитат.

Оно начинается с несколько измененной (скандальной) строчки поэта-националиста Ю. Кузнецова: «Я пил из черепа отца» (1978). За ней следует перифраз первой строчки из стихотворения Высоцкого «Тот, кто с нею раньше был» (1962): «В тот вечер я не пил, не ел». Потом появляется перифраз Пастернака, соединяющий «талон на место у колонн» из «Красавица моя, вся статья» (1931) с мотивами из «Высокой болезни» (1923), знаменитой восторженным описанием Ленина: «И помню, в самый день торжеств, / Пошел взволнованный донельзя / К театру с пропуском в оркестр [...] / Проснись, поэт, и суй свой пропуск». Единственная маркированная именем автора искаженная цитата «где спирт с бандитом жрал есенин» отсылает к стихотворению «Да! Теперь решено, без возврата» (1922): «Я читаю стихи проституткам / И с бандюгами жарю спирт». Строфа «год уходил а век торчал / с новорожденным студнем / в обнимку, и мороз крепчал / и штамп стучал по судьбам» – интертекстуально связана с Мандельштамом и, в особенности, с мотивами стихотворения «Век мой, зверь мой...» (1924): через снижение «теплого хряща морей» и позвоночника века до «новорожденного студня» рядом с урезанной до «штампа» ходячей остроты о «мандельштампе». ¹⁵ Наконец завершается стихотворение слегка трансформированной цитатой из «Маски египтянки» Блока из «Масок на улице» (1909):

Глаза смотрят так, что побеждают все лицо; побеждают, вероятно, и тело и все окружающее. Полное равнодушие и упорство устремления, вне понятий скромности, стыда или наглости; единственно, что можно сказать про эти глаза, это – что они смотрят и будут смотреть, как смотрели при жизни. Помыслить их закрытыми, смеженными, спящими – невозможно. В них нет ни усталости, ни материнства, ни веселья, ни печали, ни желания. Все, что можно увидеть в них, – это **глухая ненасытная алчба**; алчба до могилы, и в жизни, и за могилой – все одна и та же. Но никакого приблизительного удовлетворения этой алчбы не может дать ни римский император, ни гиперборейский варвар, ни олимпийский бог. Глаза смотрят так же страшно, безответно и томительно, как пахнет лотос. Из века в век, из одной эры – в другую эру. ¹⁶

¹⁵ Такая «сборная» форма цитации характерна и для самих акмеистов. См. Майофис / Кукулин (2006).

¹⁶ Блок (1965, с. 50).

Этот текст Блока читается как символическое выражение потенциальных возможностей России, открывшихся в начале века и, по логике Кривулина, безжалостно растраченных к концу миллениума. Живые глаза давно умершей египтянки, соединяющие эры, контрастно противопоставлены двойной смерти – питью из черепа отца, с которого начинается стихотворения. Хотя, кроме Есенина, в «Миллениуме на пересменке» авторы цитат не идентифицированы; для Кривулина, по-видимому, крайне важно и кому принадлежат цитируемые строки, и какова была позиция и судьба данного поэта. Как он сам говорил:

В основе нового поэтического слова лежит принцип свертки исторического опыта в личное слово.¹⁷

Именно через соотнесенность между цитатой и историей ее автора возникает в этом стихотворении второй план, в котором – невысказанно, но явно – раскрывается потенциал приводимой, на первый взгляд, «невинной» цитаты. Имена и личности, встающие за цитатами, и служат основанием для вынесения приговора веку.

Более того, даже датировки цитируемых произведений выстраиваются в четко сбалансированную временную перспективу: от конца XX века к его началу – что читается как судебное «дело», сопровождаемое при этом постоянно звучащим тюремным арго, которое тоже проходит определенную траекторию, достигая кульминации в «приговоре» веку, выраженном на языке тюрьмы. Таким образом, цитатность у Кривулина воплощает особую „governmentality“, сопоставимую с ритуалом суда. Каждая цитата и стоящий за ней автор служат свидетелями обвинения, но обвинения, исходящего не от абстрактного судьи, а от одного из заключенных (или от их группы): перед нами внутрикамерный суд равных над равным. Век осужден за то, что «сплясал на цирлях» – то есть унизился, предал себя, потерял достоинство *перед властью*. Именно этим приговором оборачивается тютчевская «допущенность» поэтов на пир всеблагих.

Однако, в целом, и пример Стратановского, и пример Кривулина подтверждают характеристику авторов статьи о «семантической поэтике» акмеизма:

Гетерогенные элементы текста, разные тексты, разные жанры [...] все скреплялось единым стержнем смысла, призванного восстановить соотнесенность истории и человека.¹⁸

2.

Использование цитаты для обратной цели – разрушения стереотипных связей, предполагающих соотнесенность человека и истории, и обнажение их

¹⁷ Каломиров (1986, с. 460).

¹⁸ Левин / Сегал / Тименчик / Топоров / Цивьян (1974, с. 51).

мнимости и фиктивности, разрабатывается в концептуализме начиная с середины 70-х гг. Концептуалистская модель цитатности и апроприации представлена прежде всего Вс. Некрасовым, Д. Приговым и Л. Рубинштейном. В их текстах цитата всегда является анонимной, даже когда у нее есть узнаваемый автор. Цитата выступает у концептуалистов как симулякр исторической памяти, она полностью принадлежит современной культуре и является аллегорией или элементом ее «коллективного бессознательно-го». Путем апроприации поэт может демонстрировать «цитатный», а значит, безличный характер всего, что кажется личным, тем самым деконструируя модернистскую концепцию субъекта. Так происходит, например, у Всеволода Некрасова:

Музыкальная фраза
Слышали
Музыку

Боже ты мой

И какие же уши
Слушали
Музыку
Революции

Музыка музыкаю¹⁹

Нас тьмы и тьмы
и тьмы и тьмы итьмыить мыть и мыть²⁰

Унылая пора
очей очарованье

Приятна мне твоя
прощальная краса

да

как бы ни был
красив Шираз

еще раз

как бы ни был
красив Шираз

¹⁹ Некрасов (2012, с. 158).

²⁰ Там же.

а разве можно
быть
красивше нас

с вами²¹

Цитата здесь на глазах обесмысливается, превращаясь в код, потерявший сообщение.

Другой путь – особенно характерный для Рубинштейна – это построение интонационно и ритмически выверенных композиций из «чужих» (или квази-чужих) слов и фраз, которые тем не менее передают неустойчивую, ситуативную, но несомненную сингулярность авторской субъектности. Как правило, «главный» интертекст честно указан в заголовке «картотеки» Рубинштейна: «Шестикрылый серафим» (1984) или «Сонет 66» (1987). Безусловно, каждый из переосмысляемых таким образом классических текстов оказывается больше самого себя – за каждым стоит определенная поэтическая мифология: оправдание поэзии через сакрализующую трансформацию поэта в «Пророке» или же через страдание и сострадание в «Сонете 66» Шекспира – с этими-то мифологиями Рубинштейн и работает.

Так, в «Шестикрылом серафиме» строчки, прямо или косвенно отсылающие к «Пророку», перемешаны с, казалось бы, посторонними фрагментами. Сами эти фразы тоже очень неоднородны: от «Да, и вы не Пушкин...» и «Есть много, друг Гораций, различных ситуаций...» до классических цитат и перифразов, вроде «Перстами легкими, как сон» или гоголевского, из «Шинели»: «Как будто ветер с четырех сторон...» Но, вспыхивая через неравные промежутки времени, фразы, прямо или ассоциативно связанные с темами Пушкина (призвания поэта, «высокого» искусства), тем не менее подготавливают последнюю карточку, которая читается и как обобщение сюжета всей композиции, и как обновленная версия истории смерти и воскрешения пушкинского пророка:

Невольно вскрикнув от внезапной боли,
Он повернулся на спину, затих...
И все вокруг затихло. Тишину
Ничто не нарушало, кроме капель
Дождя и голосов на переправе,
Торгующихся с лодочником. Тот,
Ссылаясь, очевидно, на погоду,
Накинуть требовал. Другие голоса
С ним спорили. И эта перебранка
Не кончится, казалось, никогда.
Потом он снова потерял сознание.
И сколько так он пролежал – минутой,
Неделю, год, столетие – никто
Сказать не может. Но сияло солнце,

²¹ Там же, с. 204.

Когда он вновь открыл глаза и понял,
Что вновь родился...²²

В этом тексте Рубинштейна погружение в «шум языка» *замещает* торжественную встречу будущего пророка с шестикрылым серафимом. Но и у Пушкина, и у Рубинштейна поэт должен открыться *всему* в мире, и горнему и дольнему, и быть сметенным этим потоком – пережить смерть *своего*. Совсем не случайно процитированный выше, написанный белым стихом текст с последней карточки «Серафима», в сущности, совсем не пародиен. Рубинштейн, как я полагаю, стремится акцентировать *параллели* – а не расхождения – между пушкинской и своей версией смерти и возрождения субъекта; манифестацией этой рубинштейновской версии становится насыщенный мифологическими смыслами мотив переправы. Только там, где у Пушкина – «Бога глас», высшая гармония, там у Рубинштейна – «перебранка», неумолчный языковой хаос.

В качестве другого яркого и масштабного примера концептуалистской цитатности рассмотрим проект Пригова «Евгений Онегин Пушкина» (1992), который сам автор называл «одним из самых моих амбициозных проектов». Суть проекта состояла в переписывании всего текста «Евгения Онегина» с заменой всех эпитетов либо на «безумный», либо на «неземной». Как сам Пригов указывает в Предуведомлении, замысел проекта восходит к 70-м гг., когда такой акт переписывания понимался бы как перенос из поля официальной культуры в пространство самиздата. Осуществленный, однако, в начале 1990-х гг., проект приобрел совершенно иной смысл. С одной стороны, Пригов подчеркивает монашеское служение *священному тексту*, который, как знает автор, после его переписывания вряд ли будет кем-то прочитан целиком:

Наружу сразу же выходит аналогия с терпеливым и безымянным восторгом монастырских переписчиков. В наше время это работает, работает. Буквально несколько лет назад не работало, а сейчас – работает. Неожиданно обнаруживается как бы смирение и благоговение, как качества маркированного и отмечаемого с благосклонностью литературного поведения. Думаю, что вряд ли кто-либо сейчас подвигнется на прочтение слепого машинописного текста, к тому же, изданного невероятное количество раз самым роскошнейшим образом и зачастую хранящегося в анналах личной памяти, если не целиком, то по частям или в виде отдельных выражений, строчек, слов.²³

С другой, замена пушкинских эпитетов на «безумный» и «неземной» порождает эффект, который сам Пригов определяет как *лермонтизация*:

[...] будучи в полнейшей уверенности, что никто не подвигнется на прочтение хотя бы малой страницы этого текста, должен заранее отметить одну особенность этого издания – оно, вернее, он, текст то есть, как я люблю это теперь называть, он лермонтизирован. То есть он как бы прочитан глазами

²² Рубинштейн (2000, с. 384).

²³ Пригов (1992, с. 150).

последующей (естественно, последующей после Пушкина) превалирующей романтической традиции (в смысле, Чайковского).²⁴

По интерпретации М. Ямпольского:

[...] Пригова интересуется механизм автоматизированной генерации текста, где вместо эпитетов чисто механически подставляется одно из двух выбранных им слов. Любопытно при этом, что эта бессмысленная, чисто механическая операция, по его мнению, должна вызывать в сознании читателя идею наивной искренности и восторга. Восторг – важное тут понятие. Это сильный аффект, но будучи аффектом, в системе Пригова, восторг приводит к абсолютной десемантизации своего выражения. Чем более выражен аффект, тем менее он содержателен. [...] В «онегинском» эксперименте Пригов, таким образом, касается глубинных механизмов творчества, в которых эмоции, аффекту отводится важное место.²⁵

Думается, этим аспектом смысл приговской апроприации не исчерпывается. Благодаря заменам, Пригов разворачивает потенциал, скрытый в оригинале и уже раскрытый всей последующей романтической традицией. Совмещая оригинал и то, как он запечатлен культурой, автор «Евгения Онегина Пушкина» добивается яркого комического эффекта:

Безумный дядя честных правил
Когда безумно занемог
Безумствовать себя заставил
Безумней выдумать не мог
Его безумная наука
Безумная какая скука
Сидеть безумно день и ночь
Не отходя безумно прочь
Безумно низкое коварство
Полубезумных забавлять
Его безумно поправлять
Безумно подносить лекарство
Безумно думать про себя
Безумие возьмет тебя²⁶

Пригов воссоздает, или вернее, симулирует безличный процесс апроприации пушкинского текста романтической традицией, которая, собственно, и определит дальнейшее функционирование «Евгения Онегина» в мировой культуре. Присвоенный традицией текст не только утрачивает авторство, но и становится абсурдным («безумным»), одновременно воплощая возвышенное («неземное»). Усвоение оригинального текста культурой и его канонизация в качестве поэтического образца, таким образом, достигается путем стирания субъектности и разрушения смысла. Масштабность проек-

²⁴ Там же.

²⁵ Ямпольский (2016, с. 159).

²⁶ Пригов (1992, с. 152).

та переписывания «Евгения Онегина» соответствует работе истории – или вернее, предлагает ее действующую модель.

Собственно говоря, перед нами наиболее чистый – на русской почве – пример того, что Ги Дебор и другие ситуационисты называли „*détournement*“. Основанный на таком воспроизводстве культурных стереотипов, при котором они превращаются в саморазрушительную самопародию, „*détournement*“, по Ги Дебору, представляет собой противоположность цитирования:

the antithesis of quotation, of a theoretical authority invariably tainted if only because it has become quoted.²⁷

„*Détournement*“ формирует

the language of the critique of the totality, of the critique of history. Not some „writing degree zero“ – just the opposite. Not a negation of style, but the style of negation. [...] The defining characteristic of this use of *détournement* is the necessity for *distance* to be maintained toward whatever has been turned into an official verity [...] *Détournement* [...] is the fluid language of anti-ideology.²⁸

The distortions introduced in the detoured elements must be as simplified as possible, since the main impact of a *détournement* is directly related to the conscious or semiconscious recollection of the original contexts of the elements. [...] There is not much future in the *détournement* of complete novels, but during the transitional phase there might be a certain number of undertakings of this sort [...] ²⁹

Все эти характеристики применимы к концептуалистской цитатности и в особенности к приговскому проекту. Как и в акмеизме, у Пригова «авторское я здесь оказывается равновеликим культуре, природе, истории [...]». ³⁰ Однако, в эту равновеликость вписана дистанция и установка на критику истории и критику тотализирующей идеологии, наделяющей, к примеру, «Евгения Онегина» статусом возвышенного абсолюта. „*Governmentality*“, реализованная в «Евгении Онегина Пушкина» воплощает сопротивление, ибо обнажает *насилие* истории над субъектом и субъективными смыслами, выраженными в литературном тексте. Впрочем, и аспект насилия описан Ги Дебором в качестве характеристики „*détournement*“:

the violence of *détournement* itself mobilizes an action capable of disturbing or overthrowing any existing order [...] ³¹

3.

Поэзия 2000–2010-х гг., которую, вслед за Д. Кузьминым, ³² часто называют «постконцептуалистской», вместе с тем, впитала в себя и неоакмеисти-

²⁷ Debord (1995, p. 145-146).

²⁸ Там же, p. 144, 145.

²⁹ Debord / Wolman (1956).

³⁰ Левин / Сегал / Тименчик / Топоров / Цивьян (1974, с. 59).

³¹ Debord (1995, p. 146).

ческие влияния. Во всяком случае, такие видные поэты последних десятилетий, как М. Степанова, Е. Фанайлова, П. Барскова, прошли школу неоакмеизма. Несколько схематизируя, можно сказать, что в поэзии этих лет происходит парадоксальный синтез неоакмеистской и концептуалистской моделей цитатности. С одной стороны, в поэзии этих лет «авторские» цитаты (П. Барскова, Е. Фанайлова, М. Степанова) встречаются так же часто, как и анонимные (С. Львовский, А. Родионов, К. Медведев, С. Завьялов). Однако и те, и другие, даже когда они взяты из исторических источников, выступают как аллегории *современного* состояния и сознания (см., например, цикл С. Львовского «Советские застольные песни» или «Четыре оперы» М. Степановой). Они не предполагают диалога с прошлым, так как прошлое выступает закрытым для подобных отношений и во многом недосягаемым, тем самым представляя собой форму трансцендентного (или абсурдного). Поэтому цитатность в стихах этого поколения направлена не столько на концептуализацию истории, сколько на оформление лирического субъекта. Очень показательна в этом отношении поэма С. Львовского «Чужими словами», в которой цитаты из литературы, новостей, блогов знакомых, формируют поток сознания лирического субъекта, что представляется развитием экспериментов Рубинштейна.

Вместе с тем, фрагментарный и цитатный характер лирического «я» является в этой поэзии предметом (само)анализа и проблематизации, как это видно, например, в таких строках Барсковой:

Невозможно помнить и понимать без учебника, без сравнения
Как (допустим) Марина³³
Что это значит? Где я?
В этой фразе? Тень ли
Столетней давности
Так длинна, что пускает корни
Или душа, живущая в никотиновом горьком горле,
Столь труслива, что жаждет костылей, кислородной маски
Поддельного паспорта, на ночь сказки?³⁴

Подобно концептуалистам, авторы этого поколения «анонимизируют» вполне индивидуальную цитату, превращая ее в означающее безличного дискурса – и одновременно, в знак сомнительности субъективного высказывания. Таково, например, стихотворение Андрея Родионова из его сборника «Звериный стиль» (2013):

Девочки пели в масках в церковном хоре
Богородица выгони Путина вон
у Надежды Толоконниковой плакал ребенок
а Достоевский не велел, чтобы плакал он

³² См. Кузьмин (2001).

³³ Имеется в виду Марина Цветаева.

³⁴ Барскова (2010, с. 40).

и храм был страшен как панк-молебен
и их тогда отвели в тюрьму
красиво одетых нежных царевен
под масками слез не видать никому

все плакали тихо, но вой был жуток
и лишь далеко в кирпичном кремле
причастный к тайнам, плакал путин
на что Федор Михалыч как раз положительно смотрел³⁵

При внешней непритязательности, стихотворение предлагает довольно сложную и остроумную систему цитат. Ритмико-мелодическая структура (за исключением последней строки) и отдельные строки («Девочки пели...»), «И храм был страшен», «причастный к тайнам плакал...»), безусловно, цитируют стихотворение Блока «Девушка пела в церковном хоре» (1905). Но у Родионова Блок «подменен» Достоевским, выступающим в качестве эмблемы сентиментально-религиозного дискурса, как бы поглотившего оригинальный текст. В этом смысле Родионов воспроизводит приговский тип цитации. Неслучайно стихотворение заканчивается так называемой «приговской строкой»: «на что Федор Михалыч как раз положительно смотрел» (характерно, что в сборнике за этим стихотворением следует текст под названием «Д.А. Пригову»).

Однако Родионов идет несколько дальше, чем Пригов. В стихотворении также цитируется панк-молебен „Pussy Riot“: «Девочки пели в масках в церковном хоре / Богородица выгони путина вон», и называется имя лидера группы – Надежды Толоконниковой. При этом конкретика художественного высказывания „Pussy Riot“ подменяется все тем же сентиментальным дискурсом, на этот раз пародирующим аргументы либеральной общественности. Иначе говоря, Родионов проецирует тот механизм поглощения индивидуального безличным, который предьявлен как анти-смысл истории в приговском «Евгении Онегине Пушкина», на настоящее, в котором этот процесс происходит не в течение десятилетий или столетий, а моментально, по ходу суда над группой.

«Анонимизация» индивидуальной цитаты приобретает иную семантику в стихотворении Полины Барсковой «Пятое письмо о русской поэзии. Агон» из сборника «Сообщение Ариэля» (2011). Цитатой в строгом смысле слова здесь является только перечень рифм, автором которых является герой стихотворения:

Он вернул русской рифме
Ее самое –
Точные
Внезапные

³⁵ Родионов (2013, с. 19).

Бесстыдные

Смеющиеся

Рифмы

*По каме ли по камере остынем пустыням замóк замолк
свобода слабо, да?*³⁶

Далеко не всякий филолог сходу опознает в этих рифмах стихи Высоцкого: «По Каме ли / по камере» из «Лекции о международном положении», «остынем / пустыням» из «Обо мне, о поездах и о пустынях», «Замóк / замолк» из «Истории болезни. Ошибка вышла» и «свобода / слабо, да» из «К 15-летию Театра на Таганке». Затрудненность узнавания цитаты не случайна – Барскова последовательно акцентирует стертость и безличность в качестве отличительных свойств кумира:

Его простодушие, его хитроумие

Его власть, его слабость

Его заурядное лицо человека, постоянно заботящегося
своим успехом,

Его ужас, его цепкость,

Плохие зубы, рот гузочкой,

Узкая грудь, маленькие и широконогие ступни.

Вместе с тем, те черты Высоцкого, которые могли бы спровоцировать моментальное «узнавание», даются почти зашифровано. Роль Дон Хуана в фильме М. Швейцера «Маленькие трагедии» (1979) метонимически заменена указанием на «любовника / с риторическим нутром / вроде каменной статуи». («Длань командора» тоже появляется в тексте, но раньше и в «дезориентирующем» контексте: «[...] сценические выходы, взгляды в камеру, / Всегда чрезмерные, тяжеловатые, лежащие на трепещущего партнера, / Как длань командора»). Песни Высоцкого из фильма С. Тарасова «Баллада о доблестном рыцаре Айвенго» (1982) вряд ли относятся к самым популярным его произведениям. Однако, именно Айвенго упомянут в тексте: «все мы смотрели до состояния сепии истертую копию айвенго». Ассоциация с уголовной культурой, сопровождавшая Высоцкого от ранних песен до роли Жеглова, заменена антитетической отсылкой к Шаламову: «Он мог притвориться уркой, / Червем-королем нар / Прóклятым проклятым / Писателем Шаламовым». И так далее.

В результате таких операций, с одной стороны, Высоцкий (поэт, а не актер) предстает как совокупность множества (в пределе бесконечного) субъектов: «Каменное его актерское нутро / Умело на бумаге вести существование – / Протею не снилось. / Словом, он мог превращаться во все». С другой стороны, итоговый результат оказывается граничащим с анонимностью: «[...] неопрятный необязательный коллаж [...] Так и стал Колумбиной, легонькой восковой куклой, / Агонизирующей под рокот агона в телевизоре [...]», «Народный любимец, баловень судьбы [...] оплаканный

³⁶ Барскова (2011, с. 28).

олимпийской толпой» превращается в протеическое ничто; харизматичный и легендарный Высоцкий парадоксальным образом рисуется Барсковой и как «человек без свойств», и как концентрированное воплощение современной субъектности. Поэтому его «узнавание» и необязательно для восприятия стихотворения.

При этом у Барсковой «анонимизация» субъекта – выраженная через систему дезориентирующих цитат – не исключает субъектной перспективы. Высоцкий предстает в этом стихотворении как неотъемлемая (и возвращающаяся) часть *личной истории* героини – он ее «детский кумир»: «Как всегда бывало во времена смуты / Ей стал являться детский кумир»; «Когда-то, изнуренная пубертатной страстью, / Она вызнала о нем все, что умела». «Всеобщая история культуры», которую деконструирует Пригов, заменяется у Барсковой личной историей, в которой Высоцкий как харизматический символ безличности занимает свое, почти «соматическое», место. Именно эта *невыразимая* субъектность проступает, на мой взгляд, и в финале стихотворения – в описании смерти поэта:

Однако в своем последнем явлении к ней он был
не при оружии,
Сам по себе.
Он сидел, улыбаясь,
Горячей, жалкой, прелестной улыбкой победителя,
Человека, быстрее всех прошедшего дистанцию,
Быстрее всех доведшего себя до состояния грезы

Сидел рядом
Смотрел мимо
Все повторял:

– Ласточка моя,
Еще совсем немного

Напряжение между разнообразно выраженными субъектностями, стирающими друг друга, и невыразимо пронзительной и неоспоримо сингулярной, несмотря на кажущуюся банальность, сценой смерти, представляется эмблематичным для всей поэзии постконцептуализма. Рождающийся в ней субъект лишен стабильности: он постоянно движется между полярными состояниями – безличной множественностью переживаемых субъектных состояний и единственностью личного опыта.

Анонимная / индивидуальная цитатность наиболее точно соответствует этой модели субъективности. „Governmentality“, предполагаемая этим типом цитатности, не только (как в концептуализме) моделирует формы сопротивления обезличивающей силе языка и истории, но и нацелена на поиски «альтернативных путей построения субъекта». Современный поэт одновременно обнажает работу этих сил и строит личную историю из, казалось бы, обезличенных цитат. Одновременность и параллельность этих

операций и составляет тот «агон», который вынесен в название стихотворения Барсковой.

Рискну утверждать, что вариации этого агона можно обнаружить у многих современных поэтов, пишущих на русском, и что одним из устойчивых индикаторов воплощенной таким путем модели субъекта станет странная дезориентирующая цитатность, синтезирующая акмеистический поиск надисторического смысла, устанавливаемого путем контакта цитат, и концептуалистского „détournement“, нацеленного на выявление и отстранение от насилия, скрытого в культуре.

Литература

- Барскова, П. (2010): Прямое управление. СПб.
- Барскова, П. (2011): Сообщение Ариэля. М.
- Блок, А. (1965): Собр. соч. в 8-ми тт. Т. 5. Очерки, статьи, речи. М. / Л.
- Каломиров, А. (1986): Двадцать лет новейшей русской поэзии (предварительные заметки) // Кузьминский, К. / Ковалев, Г. (сост.): У Голубой Лагуны: Антология новейшей русской поэзии в 5-ти тт. Ньютонвилль. 460-466.
- Кривулин, В. (2000): Сквозь призму боли и ужаса // Стратановский, С.: Тьма дневная: Стихи девяностых годов. М. 175-181.
- Кривулин, В. (2001): Стихи юбилейного года. М.
- Кузьмин, Д. (2001): Постконцептуализм: Как бы наброски к монографии // НЛО. 50, 2001. 459-476.
- Левин, Ю. / Сегал, Д. / Тименчик, Р. / Топоров, В. / Цивьян, Т. (1974): Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 7-8, 1974. 48-82.
- Майофис, М. / Кукулин, И. (2006): Трансгрессивный неоклассицизм: О стихотворении А.А. Ахматовой «Вот это я тебе, взамен могильных роз...» (1940) // Баран, Х. / Иванов, Вяч. Вс. / Неклюдов, С.Ю. / Осповат, А. Л. / Поливанов, К.М. / Серебряный, С. Д. / Скулачёва, Т.В. / Шумилова, Е.П. (ред.): Стих, язык, поэзия. Памяти М.Л. Гаспарова. М. 373-399.
- Некрасов, В. (2012): Стихи, 1956–1983. Вологда.
- Пригов, Д. (1992): Евгений Онегин Пушкина // Берг, М.: Шинель Пушкина. М. / СПб. 149-227.
- Родионов, А. (2013): Звериный стиль. М.
- Рубинштейн, Л. (2000): Домашнее музицирование. М.
- Стратановский, С. (2000): Тьма дневная: Стихи девяностых годов. М.
- Ямпольский, М. (2016): Пригов: Очерки художественного номинализма. М.
- Debord, G. / Wolman, G.J. (1956): A User's Guide to Détournement. Transl. by K. Knabb. <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm#1> (14/05/2018).
- Debord, G. (1995): The Society of the Spectacle. Transl. by Donald Nicholson Smith. New York.

- Goldsmith, K. (2011): *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York.
- Greaney, P. (2014): *Quotational Practices: Repeating the Future in Contemporary Art*. Minneapolis / London.
- Oraić-Tolić, D. (1990): *Teorija citatnosti*. Zagreb.
- Perloff, M. (2010): *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago.