

Рауль Эшельман

**ПОСТМОДЕРНИЗМ В СОВЕТСКОЙ ЛИРИКЕ 50-Х И 60-Х ГОДОВ  
(МАКСИМАЛИСТСКИЙ СУБЪЕКТ В «БАБЬЕМ ЯРЕ»  
Е. ВВТУШЕНКО И «ГОЙЕ» А. ВОЗНЕСЕНСКОГО)**

«Я широк, я вмещаю в себе множество  
разных людей.»

(У. Уитмен, «Песня о себе», гл. 51)

**1. Введение в проблематику**

В последнее время возрастает, — хотя и с некоторым запозданием, — интерес к проблеме постмодернизма в русской культуре и литературе. Нельзя не заметить, однако, что «запоздалая» дискуссия о русском постмодернизме в некоторых отношениях напоминает ранний этап дискуссии о западном постмодернизме, когда эмпирическая и теоретическая основа для обсуждения нового<sup>1</sup> «изма» еще не закладывалась. Так, например, русский постмодернизм (поскольку факт его существования принципиально не оспаривается) принято рассматривать как довольно узкое, программное явление, связанное, как правило, с неоавангардистским течением концептуализма, зародившегося в «андерграунде» в 70-х годах, или с новаторской прозой эмиграции.<sup>2</sup> На Западе, между тем, обсуждения постмодернизма находятся на резюмирующем, «археологическом» этапе (как свидетельствуют обширные книги Bertens and Fokkema 1986, McNale 1987, Welsch 1988, Hutcheon 1990, Best and Kellner 1991, Jameson 1991 и мн. др.): постмодернизм, в общем, рассматривается не как ограниченное художественное течение, а как эпоха или «состояние», и среди множества критических подходов уже можно выделить основной запас описательных понятий и терминов.<sup>3</sup> Несмотря на обычные методологические проблемы, возникающие при периодизации любой эпохи, существует и некоторое согласие в том, что западный постмодернизм возник в конце 50-х, но не позже 60-х годов, и является феноменом не только неоавангардизма, но и массовой культуры.

В предлагаемой статье мы исходим из того, что русский (советский) постмодернизм принципиально не отличается от западного постмодернизма по своим основным свойствам (Они представляют собой равноправные варианты одной эпохи.). В согласии с бытующим мнением о периодизации западного постмодернизма, предполагается, что русский постмодернизм начался не в 70-х, а самое позднее в конце 50-х годов. В качестве доказательства мы выбрали некоторые известные лирические тексты, не относящиеся к тому, что обычно считается русским постмодернизмом. Цель статьи – очертить контуры постмодернизма, каким он возник в советской поэзии послесталинского времени, показать, что возможно говорить об общих отметках, разделяемых и западным, и русским вариантами постмодернизма. В центре внимания стоит риторическая фигура «я – многие другие», служащая некоторым инвариантом, с помощью которого мы попытаемся более точно определить разницу между моделированием максималистского субъекта в модернизме и постмодернизме.

В следующем отрывке мы кратко изложим основные черты главной риторической фигуры, затем обратимся к анализу конкретных текстов.

## 2. Максималистская фигура «я – многие другие»

Интересующая нас риторическая фигура «я – многие другие» представляет собой одновременно увеличение и амплификацию лирического «я»: границы «я» расширяются, чтобы вместить в себя множество других лиц. В мировой литературе данную фигуру можно возвести, в общем, к американскому поэту Уолту Уитмену и, в частности, к его поэме «Песня о себе» («Song of Myself», 1855, 1881<sup>4</sup>), оказавшей в переводе К. Чуковского непосредственное влияние на Маяковского, Хлебникова (ср. Чуковский 1984, 277-282, Абиева 1986, 194) и, без сомнения, на ряд современных русских поэтов, в том числе Е. Евтушенко и А. Вознесенского.

Уитмен программно исходит из атомистического мировоззрения, позволяющего ему отождествлять воспевание себя с воспеванием других лиц или предметов, оказывающихся, в конце концов, естественными частицами его самого:

Я славлю себя и воспеваю себя,  
И что я принимаю, то примете вы,  
Ибо каждый атом, принадлежащий мне, принадлежит  
и вам.

Я праздно слоняюсь и зову мою душу,

Я слоняюсь и, лениво нагнувшись, всматриваюсь в  
летнюю травинку.

Мой язык, каждый атом моей крови созданы из этой  
почвы, из этого воздуха [...]

(гл. 1)

Типичная черта Уитмена – его сенсуалистическая любовь ко всем природным существам, воплощенным в образе «листьев травы»:

Кудрявая трава, я буду ласково гладить тебя,  
Может быть, ты растешь из груди каких-нибудь  
юношей,  
Может быть, если бы я знал их, я любил бы их [...]  
(гл. 6)

Уитменский атомизм позволяет замену любого существа другим, хотя и важно подчеркнуть, что эта замена, поскольку она касается людей, всегда мотивирована теплым сенсуалистическим сочувствием к ним. «Эти люди – я, и их чувства – мои» утверждает поэт, «У раненого я не пытаю о ране, я сам становлюсь раненым» (гл. 33). Так, например, в особенно выразительной 33-ей главе поэмы лирическое «я» ставит себя на место жены, к которой приносят труп утопленного мужа; на место раба, загнанного собаками белых помещиков; на место «раздавленного пожарного» с сломанными ребрами; на место «старого артиллериста», вспоминающего бомбардировку своего форта и т.д. Сочувствие Уитмена к страдающим укреплено множеством интимных деталей:

Мой голос есть голос жены, ее крик у перил на  
лестнице,  
Труп моего мужа несут ко мне, с него каплет вода – он  
утопленник. [...]

Я – этот загнанный раб, это я от собак отбиваюсь  
ногами,  
Вся преисподняя следом за мной, щелкают, щелкают  
выстрелы,  
Я за плетень ухватился, мои стружья содраны, кровь  
сочится и каплет [...]

Уитменское отождествление самого себя с другими увеличивает степень субъективности: «я», участвующее в судьбах других, как бы умножается. Необузданное стремление к амплификации внутри просторных границ «я» гарантирует, что «усвоенные» поэтом лица не впол-

не лишаются своей индивидуальности: каждое из выбранных лиц (жена, раб, пожарный и т.д.) страдает по-своему; их личное страдание переживает и поэт.

Как уже было отмечено, творчество Уитмена оказывало немалое влияние на поэтов русского авангарда, прежде всего Маяковского и Хлебникова. В русском контексте, однако, типичная фигура максималистского «я» подвергалась некоторым существенным изменениям, соответствующим мифопоэтической эстетике исторического авангарда и идеологическим потребностям советской идеологии. Показательны в этом отношении высказывания А. Луначарского, хвалящего в своем предисловии к ранним переводам Чуковского «победу над индивидом» и «смерть эгоизма» в поэзии Уитмена, его «раскрытое сердце», его гениальную способность сливаться с природой и т. п. ([1918] цит. по Чуковскому 1984, 283). В статье советского идеолога отражаются и общие контуры футуристического усвоения Уитмена: сенсуалистический индивид подменяется массовым субъектом; ленивый, влюбленный во все поэт делается могучим гением; естественный атомизм вытесняется «научным» владением природой; постепенная замена естественных частиц (эволюция) уступает раздроблению старого порядка и установлению нового (революция). Футуристически-советская трансформация Уитмена подчеркивает не амплификацию (описание свойств разных лиц), а *расширение* «я», что приводит к известному стремлению к гигантизму, всемогуществу, коллективизму и «обезличению личности» (Чуковский 1984, 32), типичному для советской Whitmaniana. Что касается позднего Маяковского, расширенное «я» явно подлежит мифопоэтически-идеологическому владению советской властью.

В качестве конкретного примера авангардистской трансформации уитменского «я» возьмем стихотворение «Мы» Маяковского ([1929] цит. по Маяковскому 1955, 10:119). Уже в названии заметен решительный сдвиг: всеобъемлющее «я» Уитмена превращено в коллективное «мы», вмещающее в себе как поэта, так и рабочие массы, к которым поэт обращается. В стихотворении выражается типическое для футуристов стремление к ницшеанской сверхгениальности: уже исходя из того, что «Мы / – Эдисоны / невиданных взлетов, / энергии / и светов», поэт требует: «станем гигантскими, / станем невиданными Эдисонами» (Уитменское «я», которое едва ли можно называть скромным в обычном смысле слова, никогда не описывает себя гением, владеющим природой.). К тому же, трудно представить себе уитменское «я» в роли великого, «невиданного» изобретателя: в атомистическом, естественном мире Уитмена нет места для утопического новшества, а есть лишь органическое продолжение уже существующего (еще «неви-

данного» человека в его универсуме нет). Зато у Маяковского мы находим типичное уитменское отождествление внешности и внутренней, результирующее из прозрачности расширенного «я»: «но главное в нас – / и это / ничем не заслонится, – / это – наша / Страна Советов, / советская стройка, / советское знамя, / советское солнце». Поучительно сравнить это выражение со строкой Уитмена из «Песни о себе», гл. 25: «Огромное, яркое солнце, как быстро ты убило бы меня, / Если бы во мне самом не всходило такое же солнце.» Терпкая ирония данного оборота состоит в том, что природная сила солнца идет сквозь «я» Уитмена, тогда как идеологическая, утопическая сила советского солнца сжигает реальную личность Маяковского. Эксплуатация и уничтожение максималистского (и не только максималистского!) субъекта советской властью закладывает в русской культуре основу для постутопического (постмодернистского) сознания, относящегося с большим скепсисом ко всем претензиям советской власти владеть природой и человеческим субъектом (ср. Groys 1988, 116-123). Правда, в постмодернизме максималистский субъект сохраняется, но он подлежит некоторым существенным трансформациям, о которых речь будет идти ниже.

### 3. Максималистский субъект в постмодернизме

Существенная разница между максималистским субъектом в модернизме и постмодернизме несомненно состоит в том, что в постмодернизме расширенное «я» больше не может (или не хочет) рассчитывать на утопическую, идеологическую или мифопоэтическую мощь, гарантирующую восстановление расколотых частиц мира или субъекта. Как бы модернистский субъект ни подвергался раздроблению или растворению, он не ощущает это как угрозу для самого себя: мифопоэтическое (утопическое, идеологическое) начало как бы гарантирует его выживание. В постмодернизме, напротив, субъект, отказавшийся от изжитых мифопоэтических привилегий, испытывает свое положение в мире как состояние крайней беспомощности, уязвимости, дезориентированности. В результате, максималистский субъект выступает не в качестве неприкосновенной инстанции мифопоэтического порядка, а в качестве подвижной, непостоянной, почти произвольной границы, объединявшей лишь на некоторое время определенный набор вещей. В данном отношении не случайно, что в обсуждениях современного (постмодернистского) состояния часто встречаются определения максималистского субъекта как «шизофренического»,<sup>6</sup> «шизоидного»<sup>7</sup> или «нарцисстского»<sup>8</sup>. «Шизофреник» или «нарцисс» – это не что иное, как

максималистское «я», больше не располагающее каким-то достоверным онтологическим началом, управляющим своим поведением: нарцисс и шизофреник<sup>9</sup> определяются тем, что не только расширяют границы самих себя, но и путают себя с содержанием мира (нарцисс наслаждается, шизофреник страдает этим состоянием). Такого субъекта можно и называть *тавтологическим*: он неоспоримо существует, но лишь формально, как произвольная, подвижная граница: он есть именно то, что он в данном контексте есть. Строго говоря, субъект в постмодернизме не «умирает» или «исчезает», а становится переменной тавтологией, вмещающей в себе непостоянное, заменимое содержание.

В последующем изложении мы попытаемся показать, как отличается постмодернистское моделирование фигуры «я – многие другие» от сенсуалистического гуманизма Уитмена и мифопоэтического гигантизма исторического авангарда.

#### 4. «Бабий Яр» Евтушенко

Стихотворение Евтушенко «Бабий Яр»<sup>10</sup> представляет собой хороший пример того, как максималистский субъект создает «гиперреальный» порядок симулякрумов,<sup>11</sup> причем все значения подлежат процессу бесконечного обобщения, лишаящего их частного, аутентичного отношения к каким-л. реальным данным. Цель этого процесса – не сочувствие другим субъектам или провозглашение утопической правды, а инсценировка самого начала субъективности, независимая от какого-либо определенного содержания. В этом случае максималистский субъект выступает в качестве тавтологии, указывающей на то, что он может выступать в качестве тавтологии и т.д. Следует подчеркнуть, однако, что содержание его тавтологических высказываний может оказываться многоплановым, сложным и по своему непосредственному действию поражающим: раскрытие сути данной тавтологии (разъяснение ее поражающего воздействия на читателя) определяет типичный для постмодернизма эстетический подход к тексту.

«Бабий Яр»; как известно, напоминает о судьбе более 30 000 евреев, убитых нацистами в одном украинском овраге за два дня в сентябре 1941 г. Преступление в Бабьем Яре носило для советской идеологии глубоко символический характер потому, что оно было наиболее замкнутое убийство гражданского населения во время нацистской оккупации (ср. Henleys 1964, 116); еврейское происхождение жертв, однако, не было принято упоминать. Выдвинув в центр общественного внимания тот факт, что жертвы были убиты немцами потому, что они евреи, а не советские граждане, «Бабий Яр» задел больное место в официальной

идеологии и вызвал не только «бурную реакцию» в национально-шовинистических кругах, но и поддержку либеральных сил и благожелательное внимание западной печати.<sup>12</sup> О дальнейшей судьбе стихотворения (не говоря уже о его разных редакциях) в советской и мировой печати можно было бы написать много. В данном случае, однако, нас будет интересовать «Бабий Яр» не столько в качестве исторического документа или предмета публицистических дебатов, сколько в качестве художественного текста, носящего типичные черты постмодернистской эстетики.

Основной риторический прием стихотворения явно позаимствован из Уитмена.<sup>13</sup> Это – смелое отождествление нееврейского лирического «я» не только с еврейскими жертвами массового убийства в Бабьем Яре («Я каждый здесь расстрелянный старик/ Я каждый здесь расстрелянный ребенок»), но и с судьбой евреев вообще: «я» торжественно идентифицирует себя с бродячим народом иудеев в Египте, с распятым Христом, с невинно преследованным Дрейфусом, с мальчиком, переживающим погром, со скрывающейся на темном чердаке Анной Франк. В отличие от Уитмена, однако, цель этого отождествления нельзя найти в «теплом», сенсуалистическом сострадании к другим. Весьма показателен в этом отношении тот факт, что Евтушенко отождествляет себя с *мертвыми*, т.е. с расстрелянными, не испытывающими ничего и, следовательно, не нуждающимися ни в каком сострадании. Уитмен, напротив, отождествляет себя с *умирающими*, которым действительно еще можно сочувствовать (ср. «Песню о себе», гл. 7: «Я умираю вместе с умирающими»).

Вместо того, расширение и амплификация лирического «я» у Евтушенко устраивает фон для отождествления двух, на первый взгляд, несовместимых единиц: еврейства и нееврейства. Интересно установить, например, что описанные в стихотворении евреи не разделяют, кроме «крови», никаких отличающих, религиозных или культурных признаков еврейства. (Показательно в этом отношении упоминание Христа, исторический подвиг которого состоял именно в *преодолении* еврейской религии.) Единственный семантический признак, связывающий евреев в стихотворении – это роль жертвы, преследуемого. Итак, в результате незаметно происходящего семантического обобщения, определению того, что есть еврей, приближается к определению того, что есть нееврей (ибо и нееврей, как нетрудно установить, может стать жертвой). Очергания данной семантической оппозиции еще видны, но они являются ослабленными, почти прозрачными. Лирическое «я» выступает не в качестве «настоящего» еврея, как он понимается по преданию или по еврейскому законодательству, а в качестве *симулякрума*





ко, не нацелен на то, чтобы передать ощущение какого-то первоначального страха. Воссоздание такого страха происходит, скорее, в одноименном стихотворении И. Эренбурга (цит. по Эренбургу 1977, 187), написанном непосредственно после обнаружения массовой могилы в 1944 г.: в нем выражена не только трудность описать словами недавно совершенное в Бабьем Яре зверство («К чему слова и что перо»), но и чувство прямого родства с жертвами («Мое дитя! Мои румяна! / Моя несметная родня / Я слышу, как из каждой ямы / Вы окликаете меня»). Подчеркивая предметность вещей, коснувшихся или касающихся «я», стихотворение Эренбурга создает коллективное «мы» и катахретическую (контрадикторную) последовательность, типичную для мышления исторического авангарда (ср. Дёринг-Смирнов 1982, 74-78): в конце стихотворения коллективное «мы», состоящее из жертв и пережившего «я», заменяется предметностью самого яра, в котором мертвые лежат и в котором «я» теперь «разрыва[ет] могилы»: «Мы к вам пришли. Не мы – овраги.» Несмотря на отрицание коллективного «мы» (т.е. отрицание утопической фигуры исторического авангарда), прошлый опыт успешно передается: в эренбургском стихотворении события в «Бабьем Яре» заслуживают названия «исторические» потому, что они еще могут оказывать влияние на людей, не прямо связанных с прошлыми происшествиями. Таким образом, исторический опыт мертвых может «приходить» к живым в форме антропоморфного оврага, где произошло убийство.

В постмодернизме, напротив, история воспринимается не «живым», еще развивающимся процессом катахретических касаний, а набором «мертвых», уже завершенных действий, носящих лишь фиктивный<sup>16</sup> или ностальгический<sup>17</sup> характер. Не влияние выдающихся, прошлых происшествий является в постмодернизме важным, а маркирование границ некоторого набора событий, которые по той или иной причине считаются достойными быть выделенными из массы других. Итак, главная фигура постисторического мышления – это музей, представляющий собой ограниченное пространство, синхронизирующее некоторый набор вещей, выбранных из разных времен и мест. (В известном смысле музей может осмысляться как пространственный эквивалент максималистского «я», также собирающего и синхронизирующего предметы в «выставочном зале» его личности.)

Ввиду вышесказанного не удивительно, что главная цель стихотворения Евтушенко – превратить Бабий Яр в музей («Над Бабьим Яром памятников нет»).<sup>18</sup> Любопытно вспомнить судьбу этого предложения в советской действительности. Как известно, в результате неумолкавших общественных требований и протестов, предложенный в стихотворении

памятник был действительно установлен советской властью в 1976 г. Памятник, однако, имеет две особенности: он стоит не на том месте, где было совершено преступление (он находится не над оврагом, где произошло массовое убийство), и он посвящен «жертвам фашизма», но не евреям, которые были, прежде всего, там убиты. Советская власть, иными словами, поставила *симулякрум памятника*, липенный непосредственного отношения и к месту, и к жертвам исторического события. Прием обобщения, которым воспользовался Евтушенко в своем стихотворении, здесь приводит к логическому концу: в памятнике истреблены последние следы аутентичности, еще присутствующие стихотворению.

Истребление признаков аутентичности продолжается и в реакции Евтушенко на «осуществление» собственного замысла. В *Собрания сочинений в трех томах* (1983), в котором напечатана первая, еще не «причесанная» редакция «Бабьего Яра», мы находим авторское примечание, повторяющее, в основном, официальное посвящение памятника «жертвам фашизма» («среди них евреев, украинцев, русских и других жителей Киева») и прибавляющее одно «антисионистское» замечание:

Фашизм применял по отношению к еврейскому народу политику геноцида. Сейчас трагический парадокс истории заключается в том, что израильское правительство прибегло к политике геноцида по отношению к палестинцам, насильственно лишенным своей земли. (1983, 1:316)

По-видимому, возможно не только приближение добрых неевреев к преследовавшимся евреям, но и приближение евреев к злым, преследующим неевреям. [Пост]историческая «парадоксальность», отмеченная Евтушенко, может быть приведена к тому, что опыт евреев в прошлом (с точки зрения Евтушенко) не имеет никакой каузальной связи с их поступками в настоящем. Таким образом, выравнивается разница между прошлым и настоящим: история, понятая как цепь каузальных соотношений, заканчивается.

Нетрудно определить главную дилемму Евтушенко: искомые им добродетели (правда, истина, сочувствие к слабым и т.д.) находятся на наивысшем уровне обобщенности, т.е. там, где референтное отношение является наиболее ослабленным. Чем больше он приближается к своей цели, тем больше он отстраняется от той предметности, которая могла бы служить оценочной опорой для его поэтических тезисов.<sup>19</sup>

Итак, дискурсе Евтушенко отмечен некоторым общим стремлением к прозрачности и подвижности, в особенности, что касается изображения собственного «я». Так, например, в стихотворении «Осень» (1965) мы

сталкиваемся со следующим образом, создающим, как следует заключить, состояние прозрачности внутри уже прозрачных границ лирического субъекта:

Внутри меня осенняя пора.  
Внутри меня прозрачно и прохладно,  
и мне печально, но не безотраднo,  
и полон я смиренья и добра.  
(1983, 2:24)

Вспомним также, что в «Бабьем Яре» субъект сравнивает себя со «сплошн[ым] беззвучн[ым] крик[ом]» и говорит о своей героине Анне Франк, что она «прозрачная, как веточка в Апреле», что «ей не надо фраз» и т.д. Неуловимость субъекта воплощена и в мотиве непрерывного движения,<sup>20</sup> которое встречается в таких известных стихах, как «Два города» («Я, как поезд, что мечется столько уж лет/ между городом Да и городом Нет» [1964]) или в знаменитых последних строках «Станции Зима» (Евтушенко 1983 1:130, [1956]):

«Ты [говорит Станция Зима] помни: у меня ты на виду.  
А трудно будет – ты ко мне вернешься...  
Иди!»  
И я пошел.  
И я иду.

Субъект у Евтушенко – это лишь подвижная граница, обнимавшая на некоторое время какой-то набор предметов или качеств, из которых составляется данное стихотворение. Подвижность и прозрачность субъекта позволяют высокую степень идеологической изменчивости, характерной для поэта, «сдела[вшего] себе карьеру тем, что не делал ее» («Карьера», 1957); семантическое построение стихов таково, что их провокационное содержание постепенно растворяется в цепи обобщений.

## 5. «Гойя»

«In Goya's greatest scenes we seem to see...»  
(Lawrence Ferlinghetti, *A Coney Island of the Mind*, 1958)

Более сложным, многоплановым случаем максималистского «я» является стихотворение «Гойя» А. Вознесенского, несомненно заслуживающее названия самого известного советского стихотворения послевоенного времени. Причины его широкой популярности нетрудно уста-

новить: стихотворение отличается короткой, легко запоминающейся формой; эмфатическим, «набатным» ритмом (балладным амфибрахом); виртуозной игрой звуками, основывающейся, в частности, на повторении звонкого «го»; торжественной тематикой (страдание и победа советского народа во Второй мировой войне), и, наконец, возвышенным пафосом уитменской фигуры «я – многие другие»,<sup>21</sup> позволяющей отождествление поэтического субъекта с персонажем испанского живописца и жертвами войны.

Начнем с самого очевидного уровня текста – уровня реалий. В «Гойе» описывается историческое событие – нападение нацистов на советскую землю – и отпор этому нападению, закончившийся советской победой. Перевести отдельные поэтические метафоры стихотворения в военные реалии, вообще, оказывается нетрудным. Так, например, «враг, слетая на поле нагое» явно обозначает налеты немецких самолетов; «головня на снегу сорок первого года» относится к времени первой советской контратаки зимой 1941 г.; «повешенную бабу» следует считать гражданской жертвой нацистов; «грозди возмездья» характеризуют гневную реакцию на немецкое вторжение; «пепел незванного гостя» – метафора для убитых немецких солдат; вбиение «крепких звезд» в «мемориальное небо» символично изображает советскую победу над врагом (салют на Красной площади). Заметим, что сюжет стихотворения специфичен: речь идет о конкретных исторических событиях, а не о войне в каком-то общем смысле.

Второй уровень – уровень поэтических метафор и мифопоэзии. В этой связи нам хотелось бы указать лишь на то, что до сих пор была не достаточно учтена одна метафора, не соответствующая требованиям официальной идеологии. Это – метафора слепоты (пустые, выклеванные врагом «глазницы воронок»). Согласно мифическому мышлению, насильственное ослепление есть наказание субъекта за то, что он не предусмотрел собственную судьбу – в данном случае немецкую «измену» в 1941 г. (Подобную функцию имеет образ [мертвого] «тела как колокола», который может быть интерпретирован как оглушительный сигнал предупреждения.) Таким образом, стихотворение, пожалуй, указывает на самую обидную ложь «всевидающего» Сталина, утверждавшего советскому народу, что он был готов к войне. Мифопоэтическая линия, однако, не продолжается и не должна быть истолкована как какой-то скрытый ключ к остальному стихотворению.

Третий уровень – уровень изобразительности. Несмотря на общую «живописную» тематику, отсутствуют настоящие образы-цитаты: поэтические образы безусловно вызывают общие ассоциации с изображением разрушения и смерти в цикле «Ужасы войны», но не достоверно

репродуцируют конкретные мотивы. Как вытекает из замечаний самого поэта, отношение Вознесенского к испанскому живописцу может быть наилучшим представлено как *ностальгическое*: по высказыванию поэта, «Гойя» вызывает звуки, пережитые им в детстве во время войны («так стонали сирены и бомбы перед нашим отъездом из Москвы, [...] так причитала соседка, получив похоронку» и т.п. [Вознесенский 1984, 34]).<sup>22</sup> В более общем смысле, однако, тема «Гойя-живописец» оказывается не случайной: ибо Гойя, словно Кант в области философии, действует как «всераздавливающая мощность» («Alleszermalmer» [Sedlmayr 1955, 89]): он впервые изображает ужасы, которые испытывает человечество, оставленное наедине с самим собой в безысходной имманентности мира. При этом известно, что Гойя не был непосредственным наблюдателем описанных им ужасов: его опыт не аутентичен. Итак, выбор Гойи в данном стихотворении мотивирован желанием симулировать опыт ужасных событий, которые не реально испытывал «ностальгический» поэт. Это – симуляция второй степени, проведенная с помощью великого симулятора-живописца.

Самый главный уровень стихотворения – уровень *имени*. В данном случае, мы имеем дело с некоторым усложнением исходной фигуры Уитмена: обобщение и амплификация «я» в плане содержания сопровождается теперь удвоением и растворением имен (гой/я) в плане выражения. В данном отношении, однако, нам приходится выразить несогласие с известным истолкованием, выдвинутым Ю. Лотманом в его книге *Структура художественного текста* (1970, 181-188).

Лотман, как известно, предлагает реконструировать из данного стихотворения архисему, представляющую собой общую семантическую категорию, с помощью которой могут быть изображены иерархические отношения между разными семантическими уровнями и элементами стихотворения. В данном случае Лотман приписывает главную роль имени «Гойя»: раздробившись на фонемы «го» и «я», оно позволяет образование новых, динамичных семантических парадигм, из которых слагается общая семантическая структура текста (архисема). В качестве примера Лотман приводит ряд «горло», «голос», «глазницы», создающий «антропоморфический образ, [...] одновременно составленный из деталей военного пейзажа». Эти два ряда, в свою очередь, «синтезируются в образе „площади голой“ и повешенной над ней бабы» (1970, 186). О правильности этого частного наблюдения, как нам кажется, нельзя спорить.

Дальше Лотман указывает на то, что «образно-семантические ряды сходятся к одному центру, а именно «я» или авторскому субъекту». «Я», в свою очередь, «каждый раз приравнивается новой семантической

структуре, то есть *получает новое содержание*» (подчеркнуто Лотманом [1970, 187]). Возникает диалектика между «очень сложн[ой] систем[ой] значений – образ[ом] трагического мира войны» и образом авторской личности. Лотман, очевидно, пытается истолковать стихотворение путем обобщений, ведущих к установлению одной инвариантной «архисемы», построенной на основе диалектики между лирическим «я» и его предикатами. Бросается в глаза, однако, что Лотман нигде не определяет *специфики* этой архисемы, как того следовало бы ожидать: по видимому, динамические, весьма сложные соотношения между субъектом и его разнородными предикатами значительно затрудняют определение какой-то зафиксированной семантической величины. Показателен в этом отношении отказ Лотмана от полного разбора текста: автор лишь отмечает, что «аналогичный анализ можно было бы проделать и со второй половиной стихотворения» (1970, 187), но такой анализ сам не проводит. В результате мы имеем перед нами не столько анализ, сколько реконструкцию нерешаемого, насильственного колебания между субъектом и затрагивающими его объектами, – состояние, которое считается типичным для максималистского, «шизоидного» субъекта в постмодернизме. Лотман, как нам кажется, раскрывает динамичное начало стихотворения, но он (и не только он) не в состоянии «перевести» это начало на высший семантический уровень архисемы.

Дело в том, что «гойевские» предметы не могут быть сведены ни к какому общему значению, кроме чисто дескриптивной перифразы, вроде «набора вещей, связанных с именем "Гойя" в плане выражения». Одним словом, изменяется не *значение* имени «Гойя» (как предполагает Лотман), а его *объем* (количество референтов, на которое оно указывает). «Гойю», на наш взгляд, следует рассмотреть не как поэтическое *понятие*, а как поэтическое *имя*, т.е. как знак, состоящий лишь из означающего и референта<sup>23</sup> (означаемое, строго говоря, есть, но обычно не воспринимается в языковой действительности – значение собственного имени «Гойя», например, является неважным при его употреблении как в бытовом, так и в данном поэтическом контексте).

В этом отношении справедливо указать на то, что теоретическую основу для разбора имени в поэтическом тексте заложил не кто иной, как Ю. Лотман, а именно в своей известной статье «Миф, имя, культура» (Лотман и Успенский 1973), которую среди всех работ Лотмана о семиотике культуры следует считать наиболее близкой к двойному, нерешаемому («шизоидному») типу аргументации, характерному для постмодернистского мышления.

Лотман, как правило, исходит из бинарного, довольно жесткого представления о знаке, сложенном лишь из означаемого и означаю-

щего (референт в его модели учитывается не эксплицитно<sup>24</sup>). Согласно логике лотмановского бинаризма, художественное значение может образовываться тремя способами: 1) семантизацией плана выражения («парной внешней перекодировкой») 2) семантическим обобщением внутри плана содержания («множественной внутренней перекодировкой»); 3) пересечением множества систем, позволяющим «построить общее для разных систем семантическое ядро» («множественной внешней перекодировкой»)<sup>25</sup>. Структуралистический разбор текста, в свою очередь, происходит на вторичном уровне метаязыка, на котором феномены первого уровня подвергаются анализу, в результате которого образовывается какая-то инвариантная семантическая иерархия. Бинарная модель, по мнению критиков, основывается на механических представлениях об образовании художественного значения (ср. Лаштапп 1977, 10) и приводит к пренебрежению проблемами референтности или первичности, связанными с концепцией трехчленного знака (ср., в частности, Gohlée 1992, 419).

На этом фоне «Миф, имя, культура» заслуживает особого внимания потому, что в ней радикально релятивизируется одностороннее стремление к образованию архисем или архизначений на уровне метаязыка. В данной статье Лотман и Успенский сопоставляют две «культуры», извлеченные не из реальных исторических данных, а из качеств двух знаковых типов: с одной стороны, из «дескриптивной» культуры, основанной на слове-понятии (означающем + означаемом), и, с другой, из «мифологической» культуры, основанной на имени (означающем + референте)<sup>26</sup>. В мифологической культуре, как подчеркивают Лотман и Успенский, господствует «лишь» одноплановое имя, т.е. означающее, указывающее на референт, но не имеющее означаемого, и, следовательно, не располагающее возможностью обобщения через образование высшего семантического уровня. Однако не имея никакой семантики, имя, как приходится заключить, всегда будет недоступно процессу обобщения, происходящему в структуралистическом анализе. В результате сопоставления двух конкурирующих, как бы равноправных бинарных концепций знака, структуралистское стремление к недвумисленности заменяется постструктуралистским стремлением к неразрешимости, хотя и заметно, что авторы, в конечном итоге, не решаются поставить обе «культуры» на один уровень.<sup>27</sup>

Согласно тезисам Лотмана и Успенского, культура имени отличается от культуры понятия по следующим критериям: мифологическая культура принципиально является одноплановой (в отличие от двухпланового мира дескриптивной культуры [1973, 283]); она представляет себе пространство как «совокупность отдельных объектов, носящих соб-

ственные имена» (а не как признаковый континуум [288]); она признает лишь язык объектов (а не метаязык [282]); она отождествляет слово с референтом (а не считает их сочетание произвольным); она понимает все буквально (не знает метафор [293]); она доступна лишь изнутри (не может быть переведена на иной уровень [293]); она тяготеет к омонимии (а не к синонимии [300]) и т.д. Крайне любопытным, с нашей точки зрения, является тот факт, что из изложений Лотмана и Успенского можно заключить, что одной культуре нельзя отдать предпочтение перед другой.<sup>28</sup> Итак, невысказанное заключение статьи можно выразить следующим образом: структура имени такова, что она может быть испытана лишь внутри себя, а не путем аналитических обобщений извне. Но если дело обстоит так, литературоведение должно выступать не только как *дескриптивная*, но и как *мифологическая* система.<sup>29</sup> Литературовед должен вести себя как мифологический человек постольку, поскольку он имеет дело с номинационной стороной текста, т.е. с отношением «означающее/референт». Ввиду того, что возвращение к «мифологическому» состоянию фактически невозможно, приходится «поднять» мифологические процессы на вторичный уровень, чтобы *симулировать* первичный, недоступный нам опыт. Такова и задача поэзии, которая, по мнению Лотмана и Успенского, посредничает между дескриптивными и мифологическими «культурами» (1973, 302). Таким образом, Лотман и Успенский закладывают основу для русского варианта деконструктивистского чтения,<sup>30</sup> которое, разумеется, обречено остаться нереализованным.

Вернемся, однако, к анализируемому тексту. Ввиду вышесказанного вполне очевидно, что слово «Гойя» выступает не в качестве понятия, собиравшего в течение стихотворения некую семантическую нагрузку, которую можно перевести в единую архисему, а в качестве *имени*, непосредственно затрагивающего другие «предметы» в тексте и, одновременно, являющегося затронутым ими. Цель этого взаимного касания не иерархизация «значений», не аутентичное переживание какого-л. авторского чувства, а *поэтическая симуляция опыта войны*, т.е. симуляция чужого нам – и автору<sup>31</sup> – исторического опыта посредством лирического «я», выдающего себя за великого испанского живописца. Наша задача, как читателя, состоит не столько в установлении высшего семантического уровня, сколько в участии в симулированной предметности текста, в возвышенном потрясении, вызванном ритмической звонкостью текста и детски-магической (тавтологической) игрой именами.

Согласно вышеизложенному, одна из главных тем «Гойи» – симулированное уничтожение и воссоздание чувствительности вообще. Пока-

зательно в этой связи, что сначала расходятся план содержания и план выражения, чтобы сойтись в последних образах стихотворения. В плане содержания, например, тематизируется утрата зрения, голод, крайние ощущения холода и тепла («головня на снегу»), и, наконец, смерть субъекта. Когда повторяется восклицание «Я – Гойя!» в 9-ой строке, пространство уже холодно и опустошено, субъект ослеплен, нем и физически уничтожен. Подобно случаю «Бабьего Яра», фигура «я – мертвец» возможна лишь в мире постмодернизма, где любое явление может оказаться эквивалентным любому другому: в отождествлении субъекта с мертвецом реализуется характерная для постмодернизма «смерть» субъекта, которая, впрочем, происходит не в качестве «факта» или «события», а в качестве обратимой симуляции.

Показательно в данном отношении, что симулированное крушение субъекта и пространства сопровождается звуковой инструментровкой, позволяющей нам опутить поражение Родины и смерть субъекта как желание: в раздробленных, звонких звуках имени «Гойя» сохраняется здоровое «ощущение жизни», только что разбившееся на уровне тематики.<sup>32</sup> Крайнее противопоставление человеческой конечности ощущению наслаждения позволяет говорить о возвышенности в смысле Ж.Ф. Лиотара, т.е. о художественном изображении какого-то конца, какого-то неподвижного, страшного момента, который одновременно испытывается как наслаждение (ср. Lyotard 1985).

В этой связи не случайно, что при повороте к победе в стихотворении появляется новая, но вполне мотивированная звуковая тема: тема ВОЗНесенского! Звукосочетание «во» уже слышно в первой половине стихотворения (воронок, ворог, войны, городов, первого), но во второй половине заметно укрепляется, расширяясь за счет «оз», «воз», «вз», «не» и т.п.: грозди, возмездья, взвил, залпом, Запад, незваного, звезды, гвозди (В плане содержания, между прочим, тема «наслаждение» реализуется в выражении «грозди возмездья», причем излишне подчеркивать, что «гроздь» – символ наслаждения вообще.). Итак, личное имя «Вознесенский»,<sup>33</sup> выступающее в качестве магического помощника имени «Гойя», восстанавливает мир, разрушенный и опустошенный войной. Субъект буквально распадается на две части, имеющие форму бесконечных взаимных отражений (mis-en-abîme): «я», составленное из частиц ГОЙ и ВОЗ, представляет собой одновременно часть мира и художника, изображающего этот мир. Имена оказываются не только вездесущими носителями авторской тавтологичности по отношению к миру (ВОЗ и ГОЙ-Я – буквально во всем), но и выражением детски-нарцисстского сознания, согласно которому ВОЗнесенс-

кий вступает в бой в решительный момент, чтобы завершить победу над нацистским врагом.

Было бы ошибкой, однако, предполагать, что имя ВОЗнесенский имеет лишь инструментальный, мстящий характер, т.е. служит магическим оружием, с помощью которого детское «я» (или симуляция этого «я» взрослым автором) уничтожает вторгнувшегося в свою страну врага. Как нам кажется, высший, «взрослый» смысл этой игры именами не столько в том, что имя может быть использовано инструментом против врага, сколько в том, что *поэтический субъект, в конечном итоге, не может быть отличен от врага, что он буквально делается частью его*: именно во фразе «Я пепел незваного гостя»<sup>34</sup> мы можем установить не что иное, как *магическое присутствие авторского «я» в прахе убитого врага*. Сочувствие субъекта к павшему немецкому солдату укреплено также эвфемизмом «незванный гость», заменившим «ворога» второй строки, в котором, между прочим, содержится и авторский мотив «во». Не различая между собой и другими, постмодернистский субъект может великодушно идентифицировать себя с остатками убитого противника. Это – примирительный жест,<sup>35</sup> едва ли соответствующий распространенной интерпретации стихотворения как выражения «народного гнева» (ср. Михайлов 1970, 44).

Последней задачей расширенного субъекта оказывается возведение памятника «пережитым» им происшествиям поражения и победы, смерти и воскрешения. Установленный им памятник, однако, соответствует специальным потребностям «шизоидного» постмодернистского мира, в котором не адекватно различается между целым и частью, между трансцендентным и имманентным (ср. Смирнов 1990б, 20): мемориальным местом становится *все небо*, в которое субъект вбивает «крепкие звезды, как гвозди», приравнивая, таким образом, символ имманентности (гвоздь) к символу трансцендентности (звезда). Это – музей как бы под *закрытым* небом, не позволяющим продолжения истории, которую он зафиксировал и сохранит для потомства. Победа «Гойи» – победа постмодернистского мировоззрения, симулирующего прошедшие, уже не доступные исторические события; это – победа тавтологического сознания, ставшего светом, чтобы восстановить и спасти этот свет через восстановление самого себя.

Существенную разницу между постмодернистским и модернистским моделированием отношения между «я» и миром можно показать на примере одного авангардистского текста, служащего непосредственным образцом для «Гойи». Это – «Усадьба ночью, чингисханы!» В. Хлебникова (1916, Хлебников 1986, 99):

Усадьба ночью, чингисхань!  
 Шумите, синие березы.  
 Заря ночная, заратустры!  
 А небо синее, моцарты!  
 И, сумрак облака, будь Гойя!

В данном тексте обнаруживается типичная для Хлебникова мифопоэзия, согласно которой поэт обращается к природе с вызовом, чтобы она стала подобной моделирующему ее демиургу. Показателен в этом отношении повелительный тон обращения: демиургическое «я», советуя природе «будь гениальным художником» (как я), остается *трансцендентным* этой природе, т.е. разница между внешним и внутренним, между «я» и «природой» дана еще в полной мере.<sup>36</sup> В «Гойе», напротив, эта граница прозрачна и подвижна: художник сводится к предметному имени, растворившемуся в изображаемом им мире. Вознесенский-постмодернист, в отличие от Хлебникова, покидает «высшее», безопасное место демиурга, чтобы стать частью изображаемого им мира. Восклицание «Я – Гойя!» – это не повеление, а тавтологическое утверждение полного тождества: поэт больше не в состоянии повелевать той природе, к которой он относится как эквивалентная величина. И так, в модернизме лирический субъект, как бы он ни подвергался раздроблению, сохраняет для себя власть над вещами: он остается двигателем истории, последней инстанцией всех происходящих в этом мире операций. В постмодернизме Вознесенского, напротив, субъект одновременно находится во властном и подвластном состоянии, не позволяющем разрывания какого-л. стремления к утопии.<sup>37</sup>

Интересно указать на то, что самый стиль «Гойи» распадается на две совершенно разных плоскости: на смелую авангардистскую игру именованим и на довольно банальную патриотическую образность, напоминающую советскую поэзию 40-х годов. Как превратить «Гойю» в совсем конвенциональное военное стихотворение убедительно продемонстрировал сам Вознесенский в сборнике *Зарево* (Вознесенский 1970), представляющем собой «книгу-альбом о Великой Отечественной войне»: там, рядом с типичными стихами, вроде «Жди меня» К. Симонова или «Солдат» Ст. Щипачева, мы находим «Гойю» без *всех строк, соответствующих схеме «Я – Гойя»*. Авангардистский слой, иными словами, отбрасывается, чтобы выделить слой «патриотический». Такая абсолютная делимость художественного построения на две стилиевых плоскости сильно напоминает излюбленный прием концептуалистических живописцев, сопоставляющих два разных онтологически-стилистических фона (как, например, в «Горизонте» или «Славе КПСС» Э. Булатова, где мирно сосуществуют фон трехразмерный, соцреалисти-

ческий и фон двухразмерный, авангардистский [ср. анализ в Groys 1988, 90-93]). Таким образом, в «Гойе» возникает типичная для постмодернизма индифферентность между двумя «несовместимыми» эстетическими кодами: кодом исторического авангарда и кодом военной поэзии сталинского времени. «Новаторство» постмодернизма состоит не в создании «нового», уникального стиля, как требовалось в модернизме, а в инсценировке индифферентности между разными, «непоходящими» друг к другу кодами. «Шизофрения» или «шизоидность» субъекта обусловлена невозможностью выбрать между этими кодами (и наоборот: нерешимость по отношению к кодам обусловлена неспособностью субъекта предпочитать один другому). Здесь нельзя установить какое-то недвумысленное каузальное отношение между субъектом и окружающим его контекстом.

Ввиду того, что постмодернизм не стремится к стилистической оригинальности, нас не должен поражать тот факт, что эмфатический ритм и виртуозная инструментовка «Гойи» прямо списаны с четвертой главы поэмы «Лейтенант Шмидт» Пастернака<sup>38</sup> (Часть первая). Ср. первые 12 строк:

Октябрь. Кольцо забастовок.  
 О ветер! О ада исчадь!  
 И моря, и грузов, и клад  
 Летящие пряди.  
 О буря брошюр и листовок!  
 О слякоть! О темень! О зовы  
 Сирен, и замки и засовы  
 В начале шестого.

От тюрем – к брошюрам и бурям,  
 О ночи! О вольные речи!  
 И залпам навстречу – увечья  
 Отвесные свечи.

Не менее важную роль играют лексика и тематика пастернаковской поэмы: к явным заимствованиям относятся как восклицательное «О»,<sup>39</sup> так и фраза «залпом на Запад» (ср. «и залпам навстречу»). Главная тема «Лейтенанта Шмидта» – пассивное самопожертвование героя, устанавливающего перед своей казнью, что «Я был из ряда выделен/ Волной самой стихии» (III, 8). Это – не далеко от темы поэтического субъекта, вполне растворившегося в мире, чтобы спасти его. Существенная разница, однако, состоит в том, что смерть Шмидта маркирует новый исторический этап («Я знаю, что столб, у которого/ Я стану, будет гранью/ Двух разных эпох истории», III, 8), тогда как раздробление и

восстановление субъекта в «Гойе» можно осмыслить лишь как постисторический феномен – ведь это *симуляция* предыдущих, уже совершенных событий, а не веха, отмечающая новую, небывалую историческую эпоху (Новая, постмодернистская эпоха оказывается «лишь» повторением предыдущих эпох.).

## 6. Заключение

Одной из главных проблем при описании постмодернистской эстетики следует считать ее типичный отказ от новшества, от претензий на создание совсем «новых» форм. Являя собой набор разных, уже известных элементов или симуляцию уже происшедших событий, постмодернистские тексты легко могут быть отождествлены с предпостмодернистскими приемами и наоборот: к тому же, распространенное в постмодернизме трансисторическое мышление не признает существенной разницы между прошлым и настоящим, старым и новым. Итак, чтобы достичь наиболее точного определения одного аспекта постмодернистской поэзии, мы намеренно выбрали одну инвариантную фигуру, предвосхищающую максимализм постмодернистского субъекта, но в то же время позволяющую реконструкцию диахронических трансформаций этого максимализма от раннего модернизма Уитмена через футуризм к раннему (непрограммному) постмодернизму Евтушенко и Вознесенского. Специфика постмодернистского максимализма состоит в том, что огромный, расширенный субъект является оторванным от какого-то достоверного онтологического начала (природы, мифопоэзии, утопического детерминизма, коммунизма и т.п.). Главный двигатель этого «я» – испытание прежнего (модернистского) опыта при неопасных для себя условиях симуляции (постмодернистский субъект повторяет ту историю, проглотившую и разможившую модернистов, в качестве игры, правила которой являются непостоянными, заменимыми). В случае Евтушенко симуляция еврейства лирическим «я» приводит к симулированной провокации советской идеологии: семантическое построение текста позволяет обобщение и растворение всех содержащихся в нем значений и суждений. (Этот процесс продолжается и во внетекстовой действительности.) В случае Вознесенского раздробление имен в плане выражения позволяет сенсуалистическую симуляцию ужасов войны: симуляция может быть истолкована и как детски-нарцисстская игра в героизм, и как примирительный, великодушный жест по отношению к бывшему врагу. «Гойя», в свою очередь, носит характер многочленной тавтологии, многогранного *mis-en-abîme*.

Следует подчеркнуть, что постмодернизм обоих текстов оказывается более сложным, чем поверхностная игра цитатами или легкомысленный отказ от «святого» наследия модернизма. Пафос раннего советского постмодернизма состоит именно в желании поправить поражения и недостатки модернизма, в желании повторять историю, не делая роковые ошибки предшественников.

### Примечания

- <sup>1</sup> Не очень многочисленные работы о постмодернизме в русской литературе можно разделить на следующие категории: а) работы, ориентированные на стилистические представления о западном постмодернизме (Н. Schmid 1986, Leitner 1988); б) работы, реагирующие на тезисы постструктуралистской философии (Groys 1988, Smirnov 1990a, 1990b, 1991); в) довольно своеобразные попытки описать феномен на основе терминов, независимых, главным образом, от западной дискуссии (Эпштейн 1989, Липовецкий 1991).
- <sup>2</sup> Следует подчеркнуть и существование мнений, не соглашающихся с определением постмодернизма как уже наступившей исторической эпохи. В этом отношении вырисовываются две линии аргументации: а) постмодернизм рассматривается как консервативный, вредный узурпатор модернизма или просвещения и поэтому отрицается (ср. Graff 1975, Habermas 1983); б) постмодернизм представляется как феномен, трансцендирующий историческое мышление вообще (ср. обсуждение в Gumbrecht 1991, 369). В первом случае не исторический, а скорее идеологический характер постмодернизма является спорным; во втором случае подтверждается лишь известный феномен, согласно которому нельзя определить историческую специфику эпохи совсем *изнутри* этой эпохи (подобная проблема, например, возникает при определении символизма, приверженцы которого считали все предыдущие [положительные] эстетические явления «символистскими»). Подробную типологию и критику разных точек зрения выдвигает Jameson 1991, 55-66.
- <sup>3</sup> Цитируется по переводу К. Чуковского (Уитмен 1955, 47-103).
- <sup>4</sup> Расширение «я» до «мы» у Уитмена неизвестно, разве что в буквальном смысле: например, в стихотворении «Сомкнутым строем мы шли» (Уитмен 1955, 199) имеется в виду полк солдат, к которому принадлежит поэт; от этого коллектива поэтическое «я» быстро отделяется.
- <sup>5</sup> Ср. Baudrillard 1983, 74, Jameson 1992, 26-31, Deleuze and Guattari 1992, *passim*. Шизофреник, как правило, не способен различать между разными временными состояниями (он испытывает все временные

состояния как настоящие [Jameson 1992, 27]); в самом широком смысле, он лишен способности отделять внутреннее от внешнего, имманентное от трансцендентного мира (Smirnov 1991, 206).

- 6 Ср. Смирнов 1990а, 9-16 (немецкий перевод = Smirnov 1991).
- 7 Ср. определение Смирнова (Смирнов 1990б, 11): «субъект абсолютизируется и делается собственным объектом».
- 8 Уместно указать и на фигуру «шизонарцисса», выдвинутого И. Смирновым (ср. Смирнов 1990б, 21). Типичная для постмодернизма нерешимость регулярно приводит к образованию категорий, в которых мирно сосуществуют различные понятия.
- 9 Цитируется по Евтушенко 1983, 1:316. Данный текст незначительно отличается от оригинала, опубликованного в *Литературной газете* за сентябрь 1961, 112. Реагируя, якобы, на «злоупотребление» его стихотворением на Западе, Евтушенко в 1963 г. вложил в оригинал новую, довольно неуклюжую виньетку, согласно которой русские крестьяне спасают еврейскую девушку от нацистов (ср. скептический отклик на этот вариант в Wiehn 1991, 260-261).
- 10 В теории постмодернизма понятие симулякрума представляется как знак, больше не связанный с каким-л. референтом: согласно словупотреблению Ж. Бодриера, следует говорить о симулякруме второй степени, т.е. о совершенно «пустом» знаке, не имеющем никакого референтного отношения, и, следовательно, вполне заменяющем или вытесняющем референт. В результате, возникает «гиперреальный» порядок (*l'hyperréel*), в котором симуляция оказывается более действительной («более реальной»), чем какие-л. предметные происшествия. В качестве общего примера гиперреальности Бодриер (1988, 168) приводит случай симулянта: в результате того, что успешная симуляция вызывает симптомы симулируемого заболевания, первичное, предметное состояние заболевания становится зависимым от вторичного действия симуляции, не имеющей другого содержания, кроме репродукции самого себя.
- 11 Подробные обстоятельства публикации описаны Вайлем и Геннисом 1985, 184-185.
- 12 С Уитменом Евтушенко несомненно был хорошо знаком: в своей автобиографии он пишет о том, что «упивался широтой Уитмена» (цит. по Чемесовой 1964, 133). В «Бабьем Яре», прежде всего, бросается в глаза образец «Я – этот загнанный раб» (ср. «Я – это Анна Франк») и образ антропоморфических трав: «Над Бабьим Яром шелест диких трав./ Деревья смотрят грозно, по-судейски».

- <sup>13</sup> Полное господство зла в универсуме Бодриера можно понимать как инверсию мира лейбницевского монизма, в котором возможно лишь добро и в котором в каждой монаде отражается Божий Разум. Как нам кажется, симулякры второй степени – не что иное, как лейбницевские монады, лишённые их основания в этом Разуме.
- <sup>14</sup> Типичная для Маяковского проекция советской власти на все явления («советская стройка, советское знамя, советское солнце») глубоко чужда постмодернистскому сознанию: ср., например, такие «экологические» стихи Евтушенко, как «Баллада о нерпах» (Евтушенко 1983, I:409-410), в которой осуждается эксплуатация природы не только капитализмом, но и социализмом. Ср. также определение аэропорта Вознесенским как «акредитованного посольства озона и солнца», согласно логике которой солнце представляется самостоятельной политической властью (см. «Ночной аэропорт в Нью Йорке», Вознесенский 1964, 67).
- <sup>15</sup> Ср. Смирнов (1990, 527).
- <sup>16</sup> Ср. также Баудрилард 1988, 171: «When the real is no longer what it used to be, nostalgia assumes its full meaning». Джеймсон (Jameson 1991, 19-25) трактует «ностальгическую» установку постмодернизма, согласно которой прошлое воссоздается не через достоверную репрезентацию каких-то исторических содержаний, а через аллюзии, позволяющие представить какого-то временного отрывка в качестве стилистического «чувства», вроде «пятидесятизма», «шестидесятизма» и т.п.
- <sup>17</sup> Фигура музея (или мавзолея), между прочим, встречается и в других стихах Евтушенко, трактующих злободневные события. Так, например, в «Наследниках Сталина» (1962) лирический субъект (который, кстати, ведет себя не менее шизофренически, чем в «Бабьем Яре») боится воскресения мертвого Сталина и предлагает меры, чтобы воспрепятствовать его возвращению из гроба; в «Паноптикуме в Гамбурге» (1963) лирический субъект обращается к восковым фигурам, как будто они живые и предлагает выставление живых, враждебных ему политиков в паноптикуме.
- <sup>18</sup> Любовь Евтушенко к парадоксальности и обобщению широко известна. Ср., например, высказывание в его *Автобиографии рано созревшего человека* (вышедшей в свет впервые во французском переводе под названием *Autobiographie précoce*, Paris 1963, цитирована по Чемесовой 1964, 128): «Я презираю национализм. Для меня весь мир состоит только из двух наций: хороших людей и людей плохих. Я – патриот интернациональной нации хороших людей.» Стремление Евтушенко к пустому обобщению и механистической парадоксальности критикует, в особенности, Синявский 1967, 125-128.

- <sup>19</sup> Ввиду распространенности этого мотива в поэзии Евтушенко нельзя не согласиться с И. Смирновым (1990а, 529), что «опустошенность понятия о будущем [или опустошенность любого другого понятия — Р.Э.] означает, что у постмодернистского субъекта есть только один модус бытия-в-современности — „ein Unterwegssein“».
- <sup>20</sup> В интервью с датскими учеными Лоридсен и Далгардом Вознесенский указывает на общую традицию, связывающую Уитмена, Маяковского, А. Гинсберга и, как следует предположить, самого себя (ср. Lauridsen and Dalgard, 1990, 45).
- <sup>21</sup> Показателен в этом отношении своеобразный, звуковой характер этих ассоциаций. Также интересно указать на тот факт (который, быть может, является совсем случайным), что Гойя был глух. Стихотворение, во всяком случае, черпает из звучности, недоступной живописцу.
- <sup>22</sup> Ср. заметки об имени у Лотмана 1973, 284.
- <sup>23</sup> Резкую критику бинаризма в советском структурализме выдвигает Fleischer 1989 (passim). Ср. также общую критику бинаризма в структуралистическом подходе у Goriée 1992.
- <sup>24</sup> Лотман 1965, 27 и 1970, 49-63. Отмеченный Лотманом феномен «парной внутренней перекодировки» не играет роли в художественном тексте; феномен «множественной внутренней перекодировки» в плане выражения (образование «музыкальных» соотношений в тексте) подвергается семантизации на уровне метаязыка.
- <sup>25</sup> В данном отношении М. Флейшер (Fleischer 1989) ошибается, предполагая, что понятие референта вполне вытеснено из семиотической модели Лотмана.
- <sup>26</sup> В частности, авторы колеблются между определением имени как семиотического феномена, равноправного дескриптивному понятию, и определением имени как асемиотического, архаического или детского явления. В одном месте говорится о «номинационном семиозисе» (1973, 295) относительно мифологической культуры, в другом о том, что «мифологическое сознание может осмысляться с позиции развития семиозиса как асемиотическое» (1973, 287). В данном случае, Лотман и Успенский находятся на самом пороге постструктурализма, но этот порог, в конце концов, не переходят.
- <sup>27</sup> Ср. высказывания у Лотмана и Успенского 1973, 301-302. Отрицая линейное, прогрессивное движение от мифа к науке, авторы по-своему формулируют проблему, впервые изложенную Т.А. Адорно и М. Хоркхаймером в книге *Dialektik der Aufklärung* (1944). Согласно

этой диалектике, прогресс науки (просвещения) оказывается неотделимым от мифологической, природной культуры, которую она хочет вытеснить. Иначе говоря, вполне преодолевши мифологическое мышление, сама наука непременно станет мифологической, тоталитарной: признание неразумного, необъяснимого «другого» является гарантией для дальнейшего движения просвещения вообще.

- 28 К подобному заключению приходит Ж. Деррида (Derrida 1967, 409-428), анализируя «научное» отношение антрополога Леви-Стросса к исследуемому им «примитивному» человеку и устанавливая, что «научная» методология антрополога незаметно приравнивается к «мифологической» практике брицолога (свободному составлению разнородных частей).
- 29 Подобное, по нашему мнению, имеет в виду Поль де Ман, требуя «метафорического» и «буквального» чтений текста (ср., в особенности, главу «Semiology and Rhetoric» в De Man 1979, 3-19).
- 30 В 1941-г. А. Вознесенскому исполнилось всего восемь лет.
- 31 Дионисийское раздробление и «страдание» имени в тексте напоминают приемы, которыми пользуется В. Хлебников (см., в частности, Hansen-Löve 1988, 154-155). Специфика «Гойи» по отношению к хлебниковской мифопоззии обсуждается ниже.
- 32 Поэтому не случайно, что Вознесенский называет «Гойю» «первым “моим” стихотворением» (цит. по Михайлову 1970, 45; ср. также Вознесенский 1984, 34).
- 33 Такое чтение, разумеется, зависит от интерпретации данной фразы как самостоятельного предложения. Если читать «пепел незваного гостя» как грамматическое добавление фразы «взвил залпом на Запад», то остается лишь инструментальный, мстящий характер.
- 34 Любопытно отметить, что тема примирения врагов играет некую роль и в поэзии Уитмена о Гражданской войне в Америке (ср., например, «Reconciliation» в *Leaves of Grass*: «For my enemy is dead, a man divine as myself is dead, / I look where he lies white-faced and still in the coffin – I draw near, / Bend down and touch lightly with my lips the white face in the coffin» [Whitman 1958, 287]).
- 35 Ср. в этой связи остроумное замечание Б. Гройса относительно отношения авангардистского художника к создаваемому им миру:

Der Avantgarde-Künstler, der sich an die Stelle Gottes gesetzt hat, ist der von ihm zu schaffenden Welt transzendent, er gehört irgendwie nicht zu ihr, hat in ihr keinen Platz, denn der Mensch ist

aus der Kunst der Avantgarde verschwunden. So kommt, nicht ganz zu Unrecht, die Vermutung auf, der Avantgarde-Künstler schaffe zwar eine neue Welt, bleibe selbst jedoch der alten Welt – der Kunstgeschichte, der Tradition – verhaftet, bleibe, wie Moses, an der Schwelle des Gelobten Landes zurück. (Groys 1988, 64)

- 36 Проблематику тавтологической субъективности у Вознесенского У. Шпенглер (Spengler 1973) подвергает интересной, но, на наш взгляд, не адекватной критике. Исходя из поздней модернистской эстетики Т.А. Адорно, Шпенглер устанавливает ряд «недостатков» лирического «я», которое определяется как «шизофреническое» (1973, 162) или «тавтологическое» (169); по мнению Шпенглера, «я» слишком быстро примиряется с состоянием слабости (165); «бестактно» тематизирует самое себя при изображении аутентичного несчастья других (168); пользуется «банальными» образами, не имеющими высокого, трудно разрабатываемого значения (168-169), как это требуется в модернизме, и т.п. Отмеченное (и отвергнутое) Шпенглером безразличие вознесенского «я» к диалектическому познанию и к утопическому стремлению точно маркирует границу между постмодернистской и модернистской идеологией.
- 37 Цитируется по Пастернаку 1961, 139-176. По собственному высказыванию Вознесенский «боготворил» Пастернака, протектировавшего молодого поэта уже в школьном возрасте (ср. главу «Мне четырнадцать лет», Вознесенский 1984).
- 38 Мало того, уникальная для поэзии Пастернака восклицательность четвертой главы сильно напоминает стиль Уитмена (строгая метричность, напротив, нетипична для американского поэта):

О темнота! Безответность!  
О! Я болен тоской моей!

О желтый нимб в небесах близ луны, опутившейся в море!

О грустное отраженье в воде!

О голос! О скорбное сердце!

О мир – и я, безответно поющий, безответно поющий всю ночь!

(Из поэмы «Из колыбели, вечно баюкавшей»,  
Уитмен 1955, 173)

## Литература на иностранных языках

- Bertens, H. and Fokkema, D. (eds.) 1986. *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 Sept. 1984, University of Utrecht*. Philadelphia.
- Baudrillard, J. 1983. *Les Stratégies fatales*. Paris.
- Baudrillard, J. 1988. «Simulacra and Simulations», *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Stanford, 166-184.
- Baudrillard, J. 1990. *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*. Paris.
- Best, S. and Kellner, D. 1991. *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. New York.
- De Man 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1992. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. 6th Printing. Minneapolis.
- Derrida, J. 1967. *L'écriture et la différence*. Paris.
- Fleischer, M. 1989. *Die sowjetische Semiotik. Theoretische Grundlagen der Moskauer und Tartuer Schule*. Tübingen.
- Frank M., Raulet, G., van Reijen, W. v. 1988. (Hrsg.) *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt /M.
- Gorlée, D. 1992. «Symbolic Argument and Beyond: A Peircean View on Structuralist Reasoning.» *Poetics Today* 3, 407-423.
- Graff, G. 1975. «The Myth of the Postmodernist Breakthrough». *Triquarterly* 26, 383-417.
- Groys, B. 1988. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München.
- Gumbrecht, H. 1991. «Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche», R. Weimann, H. Gumbrecht (Hrsg.), *Postmoderne – Globale Differenz*. Frankfurt /M, 366-369.
- Habermas, J. 1983. «Modernity – An Incomplete Project», H. Foster, (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend 1983, 3-15.

- Hansen-Löve, A. «Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm». *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Wiener slawistischer Almanach. Sonderband 21*, 135-224.
- Hassan, I. 1975. *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*. Urbana.
- Henleys, R. 1964. *Die nationalsozialistischen Gewaltverbrechen. Geschichte und Geist*. Stuttgart.
- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham.
- Lachmann, R. 1977. «Zwei Aspekte der Textbedeutung bei Jurij Lotman», *Russian Literature* 5, 1-36.
- Lauridsen, I., Dalgard, P. 1990. *The Beat Generation and the Russian New Wave*. Ann Arbor.
- Leitner, A. 1988. «Andrej Bitovs Puschkinhaus als postmoderner Roman», *Wiener Slawistischer Almanach* 22, 213-236.
- Liotard, J.-F. 1985. «Le sublime et l'avantgarde», *Poesie* 34 (1985), 97-109.
- McHale 1987. *Postmodernist Fiction*. New York.
- Schmid, H. 1986. «Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amal'rik, Aksenov.», D. Fokkema, H. Bertens (ed.) *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 Sept. 1984, University of Utrecht*. Philadelphia.
- Sedlmayr, H. 1955. *Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt/M.
- Spengler, U. 1973. «Zur Lyrik Andrej Voznesenskij's», P. Brang, H. Jaschke (Hrsg.), *Schweizerische Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongress in Warschau, August 1973*. Luzern, 159-173.
- Smirnov, I.P. 1991. „Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne“, M. Titzmann (Hrsg.) *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen, 205-219.
- Welsch, W. 1988. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim.
- Whitman, W. 1958. *Leaves of Grass and Selected Prose*. Ed. S. Bradley. 7th Printing. New York.

Wiehn, E.R. (ed.) 1991. *Die Shoah von Babij Jar. Das Massaker deutscher Sonderkommandos an der jüdischen Bevölkerung von Kiew. 1941. 50 Jahre danach zum Gedenken*. Konstanz

### Л и т е р а т у р а

Абиева, Н. 1986. «Начало знакомства с Уолгом Уитменом в России», *Русская литература* 4, 185-195.

Вайл П., Геннис, А. 1985. «Строительство утопии», *Грани* 137, 157-191.

Вознесенский, А. 1964. *Антимиры*. Москва.  
1984. *Прорабы духа*. Москва.

Вознесенский, А., Трахман, М. 1970. *Зарево*. Москва.

Дёринг-Смирнов, Р., И. Смирнов. 1982. *Очерки по исторической типологии культуры*. Salzburg.

Евтушенко, Е. 1983. *Собрание сочинений в трех томах*. Москва.

Липовецкий, М. 1991. «Закон крутизны», *Вопросы литературы*, Ноябрь-Декабрь, 3-36.

Лотман, Ю. 1970. *Структура художественного текста*. Москва.

Лотман и Успенский 1973. «Миф, имя, культура». *Труды по знаковым системам* 6, 282-303.

Маяковский, В. 1955. *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Москва.

Михайлов, А. 1970. *Андрей Вознесенский. Этюды*. Москва.

Пастернак, Б. 1961. *Стихи и поэмы. 1912-1932*. Ann Arbor.

Синявский, А. 1967. «В защиту пирамиды», *Грани* 63, 114-139.

Смирнов, И.П. 1990а. «От авангарда к постмодернизму (темпоральная мотивика)», E. de Haard, T. Langerak, W.G. Weststeijn (eds.), *Semantic Analysis of Literary Texts*. Amsterdam, 525-531.  
1990б. *Бытие и творчество*. Marburg.

Уитмен, Уолт. 1955. *Листья травы*. Москва.

Хлебников, В. 1986. *Творения*. Москва.

Чемесова, А. «Певец "переходного" поколения», *Грани* 55 (1964), 124-151.

Чуковский, К. 1984. *Мой Уитмен*. Москва.

Эпштейн М. 1989. «Искусство авангарда и религиозное сознание». *Новый мир* 12 (1989), 222-235.

Эренбург, И. 1977. *Стихотворения*. Ленинград.