HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	Дискурс страсти в «Поэме поэм» Александра Кусикова
Author(s)	Исаев, Геннадий
Citation	Acta Slavica Iaponica, 35, 1-25
Issue Date	2014
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/60014
Type	departmental bulletin paper
File Information	ASI35_001.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

Acta Slavica Iaponica, Tomus 35, pp. 1-25

Articles

Дискурс страсти в «Поэме поэм» Александра Кусикова

Геннадий Исаев

Введение

Литературно-художественный дискурс А. Кусикова, ведущего поэта группы имажинистов, отличается ярко выраженным своеобразием, на что обратила внимание еще критика 1920-х годов, а затем в 1970–1980-е годы литературоведы Н. Нильсон,[1] М. Марков,[2] А. Лоутон,[3] Г. Маквей.[4] Но «секрет» этого своеобразия с исчерпывающей определенностью до сих пор остается в литературоведении не осмысленным и не проанализированным, хотя в последнее время наблюдается рост интереса к поэтическому наследию А. Кусикова, о чем свидетельствует появление о нем ряда интересных научных исследований. Отметим прежде всего выдающийся вклад в изучение А. Кусикова британского слависта Г. Маквея, общавшегося с А. Кусиковым и состоявшим с ним в переписке. Ученый опубликовал целый ряд глубоких и информативно насыщенных работ («Новое об имажинистах», «Пень и конь: Поэзия Александра Кусикова»), содержащих оригинальную интерпретацию лирики и поэм А. Кусикова и много новых фактов о жизни и творчестве поэта. Кроме того, он ввел в научный оборот письма А. Кусикова из Парижа 1967–1974 годов.[5]

Изучение имажинизма в настоящее время выходит на академический уровень. 3–4 апреля 2003 года Институт мировой литературы Российской академии наук провел научную конференцию «Русский имажинизм: история, теория и практика (к столетию со дня рождения В.Г. Шершеневича)», по итогам которой был издан сборник статей, со-

1 N. A. Nilsson, *The Russian Imaginists* (Stockholm: Almqwist and Wiksel, 1970).

2 V. Markov, *Russian Imagism: 1919–1927* (Wilhelm Schmitz Verlag in Gissen, 1980).

3 A. Lawton, *Vadim Shershenevich: From Futurism to Imagism* (Ann Arbor: Ardis, 1981).

4 Gordon McVay, "The Tree-stump and the Horse: The Poetry of Alexander Kusikov," *Oxford Slavonic Papers* [Oxford, New Series] XI (1978); Gordon McVay, *Esenin: A Life* (Ann Arbor: Ardis, 1976).

5 *Маквей Г.* Новое об имажинистах // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: ежегодник РАН. М., 2006; *Маквей Г.* Пень и конь: Поэзия А. Кусикова // Русский имажинизм: история, теория, практика. М.: ИМЛИ РАН, 2005; *Маквей Г.* Александр Кусиков: Письма из Парижа 1967–1974 // Русский имажинизм.

держащий статьи об А. Кусикове Г. Маквея,[6] Т.К. Савченко,[7] М.А. Штейнман,[8] В.А. Сухова,[9] в которых делается попытка широкого и непредвзятого осмысления его творческого пути. Чуть позже появляется целый ряд статей о поэте исследователей из университетов Саратова, Астрахани (Т.А. Тернова, Г.Г. Исаев).[10] В 2012 году была опубликована первая монография, посвященная научному анализу жанров А. Кусикова.[11] Спустя много десятилетий после появления в свет «Поэма поэм» была напечатана в 1997 году в сборнике «Поэты-имажинисты» (большая серия «Библиотеки поэта»). «Поэма поэм», к сожалению, в отмеченных работах либо лишь упоминается, либо только бегло характеризуется и, следовательно, не становится объектом тщательного изучения.

Цель статьи — выявление особенностей поэтического дискурса А. Кусикова на примере анализа «Поэмы поэм», описание механизмов структурирования речевых форм и закономерностей создания единого целого. Актуальность определяется не только необходимостью изучения наследия почти забытого поэта, не привлекавшего до недавнего времени внимания литературоведов, но и попыткой поиска подходов к осмыслению специфики его дискурса.

Методологически исследование сориентировано на рассмотрение поэзии А. Кусикова как философской, а поэмы — в свете дискурса сознания. Ключевое значение для нас имели работы французских семиологов А.Ж. Греймаса и Ж. Фонтания, которые утверждают, что страсти влияют на принципы конструирования текста, чувственный опыт при этом превращается в эффект дискурса.[12] Страсти присущи не только субъектам, но и дискурсу в целом. Исследователи видят в дискурсивных структурах эффекты «семиотического стиля».[13] «Механизм» взаимодействия страсти и дискурса раскрывается Т.И. Красновой: «Ментальное состояние предполагает концептуальную структуру и код, предшествующие речи. Переживание отношения выражается в *модализации* субъекта и через мо-

---

6 *Маквей*. Новое об имажинистах; *Маквей*. Пень и конь; *Маквей*. Александр Кусиков.

7 *Савченко Т.К.* Сергей Есенин и Александр Кусиков // Русский имажинизм.

8 *Штейнман М.А*. Восток и Запад: На перекрестке культур. Феномен поэзии А. Кусикова // Русский имажинизм.

9 *Сухов В.А.* Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов // Русский имажинизм.

10 *Исаев Г.Г.* Эстетика имажинизма в творчестве А. Кусикова // Каспийский регион. 2012. № 1(30); *Тернова Т.А*. Проблема национального и инонационального в модернизме // Известия Саратовского университета. 2011. Т. 11. Серия Филология. Журналистика. Вып. 2.

11 *Исаев Г.Г.* Загадка А. Кусикова: творчество поэта в зеркале судьбы: монография. Астрахань: издательский дом «Астраханский университет», 2012.

12 *Греймас А.Ж., Фонтаний Ж.* Семиотика страстей. От состояния вещей к состоянию души: пер. с фр. Предисловие К. Зильберберга. М.: ЛКИ, 2007. С. 338.

13 *Греймас, Фонтаний*. Семиотика страстей. С. 320.

дализацию объекта вкладывается, благодаря языку, в дискурс (в речь и тексты). Отношение сознания к предмету может принимать различные модификации, зависящие уже не от предмета — от состояния сознания».[14] Методологическим ориентиром для нас были также работы М. Золотоносова, посвященные сексуальным аспектам русской литературы, и особенно его методика получения информации, зашифрованной в тексте.[15] Значимо для нас и широкое понимание проблемы соотношения эроса и культуры, которое развивается в исследовании Г. Гачева и Л. Титовой.[16]

«Поэма поэм» создавалась А. Кусиковым в конце 1910-х годов, впервые в полном объеме была напечатана в 1920-м году в издательстве «Имажинисты» в увеличенном формате (15,2 × 22,3 см). Страничная пагинация отсутствовала (30 стр.). Издание оформил художник Б. Эрдман. Им выполнена обложка и шесть страничных авангардистских иллюстраций в тексте, отпечатанных в технике цинкографии. Поэма посвящена возлюбленной поэта Нине Кирсановой — балерине, солистке «Оперы Зимина», позже танцовщице в труппе Анны Павловой. Ранее отдельные фрагменты произведения публиковались в виде самостоятельных стихотворений. Поэма примыкает к книге «Сумерки» (1919), в ряде стихотворений которой весьма ощутимо давали о себе знать эротические мотивы, что с неудовольствием отметил В. Львов-Рогачевский: «Стих поэта вял и негибок всякий раз, как он вымучивал из больного сердца воспоминания о больной будуарной любви, о изгибах бедер, влажном теле и т.д.».[17] По мнению автора статьи о А. Кусикове в «Литературной энциклопедии» (1931), «болезненность, анормальность местами доходит у Кусикова до садистского эротизма и даже порнографии...».[18] Видимо, имелись в виду такие стихотворения, как «Сколько тайн в твоем замерзшем взоре...». «В кружеве подушки сияющая головка...», «Я приду к вам наивный, маленький...», «На пляже», «Слепые лошади на черном катафалке...», «Поэма поэм», в которых на первый план выходили мотивы, образы, выражающие эротическое напряжение в лирическом герое. Были и иные отзывы. А. Чумаков высоко оценил поэзию А. Кусикова за «духовную насыщенность, живой огонь страстей и пленяющую певучесть стиха».[19] Позже американский исследователь русской поэзии XX века В.Ф. Марков назвал поэму верхом поэтической эротики.[20]

14 *Краснова Т.И.* Субъективность — модальность. СПб., 2002. С. 57–87.

15 *Золотоносов М.* Слово и Тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX–XX веков. М.: Ладомир, 1999.

16 *Гачев Г.Д., Титова Л.Н.* Национальный Эрос и культура. В двух томах. Т. 1. М.: Ладомир, 2002.

17 *Львов-Рогачевский В.* Имажинизм и его образоносцы: Есенин, Кусиков, Мариенгоф. М., 1921. С. 59.

18 [*А.Т.*]. Кусиков Александр // Литературная энциклопедия. Том пятый. М.: Издательство Коммунистической академии. 1931. С. 773–774.

19 *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М., 2007.

20 *Марков В.Ф.* О русском «чучеле совы». Новосибирск, 2012. С. 231.

Произведение органично вписывается в общий дискурс эпохи модернизма и авангардизма 1910–1920-х годов с его акцентом на откровенном изображении взаимоотношений между мужчиной и женщиной. В. Брюсов, например, призывал писателей к ничем не скованному изображению страсти. Эротизм становится константой писательского мировосприятия. Назовем такие показательные для поэзии произведения, как эротические стихотворения К. Бальмонта, В. Брюсова и других поэтов серебряного века, поэмы «Облако в штанах», «Про это» В. Маяковского. Следует указать и на лирику Б. Пастернака («Поверх барьеров», «Сестра моя — жизнь») с ее ведущей темой созревающей мужской страсти. Ближайшим контекстом для поэмы А. Кусикова стали произведения сотоварищей по группе имажинистов Неоднократно исследователями указывалось на то, что в лице В. Шершеневича имажинисты считали библейского Соломона «первым имажинистом», «одевшим любовь «Песни Песней» пестро». В силу ряда причин архетип и некоторые черты стиля «Песни песней» оказались чрезвычайно востребованными поэтами имажинизма. Почти одновременно многие из них создают свои «Песни Песней». Г. Синило, оставив без внимания поэму А. Кусикова, тщательно проанализировала связь поэм В. Шершеневича «Песнь песней», Л. Чернова «Песнь песней. *Опыт динамизма скульптуры*» и А. Мариенгофа «Магдалина» с библейским текстом, подчеркнув, что «необычная, авангардно-гиперболическая, условная и одновременно предельно конкретная образность библейской книги» приобрела важное значение для русского имажинизма «с его поисками особой предметности и многоассоциативности образов, со стремлением выстроить цепь образов на основе непредсказуемых и неожиданных ассоциаций, соединения несоединимого, совмещения предельно конкретного и обобщенного, пластики и движения».[21] Обращение к «Песне Песней» было обусловлено устремленностью имажинистов к «вызывающе смелому эксперименту, новизне художественного языка, к новым способам осмысления действительности, ее деконструкции и пересоздания. В «Песне Песней» они находят подкрепление своему принципиальному отказу от репрезентативности, примату выразительности над изобразительностью, идее художественной деформации, стремлению к полной свободе творческого самовыражения».[22]

Естественно, что имажинисты не стремились буквально повторять сюжет и черты стиля первоисточника, с которым их разделяли тысячелетия и незнание древнееврейского языка. Они тяготели к такому типу художественного взаимодействия, как «притяжение, которое предполагает позитивное восприятие художественно-концептуальных особенностей творчества предшественника».[23] Это позволило им считать Соломона

21 *Синило Г.В.* Танах и мировая поэзия. Песнь Песней и русский имажинизм // libes.ru/270612.html

22 *Синило.* Танах и мировая поэзия.

23 *Борев Ю.Б.* Эстетика. В 2-х т. Т. 2. Смоленск: Русич, 1997. С. 79.

«первым имажинистом», а себя преемниками и продолжателями его традиции. Однако принадлежность к авангарду стимулировала их поиски новаторской формы. Подобно Соломону, они тоже создают поэмы о любви, но о любви совсем другой эпохи — эпохи революций XX века и «говорили» на языке своего времени. В определенном смысле поэмы имажинистов, в том числе и поэма А. Кусикова, — своеобразное продолжение сюжета библейской «Песни Песней» в контексте революционной любви.

Обращает на себя внимание многочисленные мотивные переклички поэм, особенно на уровне концепции любви, отмеченные Г. Синило. В поэме В. Шершеневича — сознательное снижение пафоса библейской поэмы, но вместе с тем — утверждение «отнюдь не меньшей значимости для современного человека великой силы любви, ее иррациональной власти, ее космического размаха». У А. Мариенгофа «любовь понимается как состояние на пределе сил и возможностей, как соединение обновления, потрясения всего человеческого существа и наказания, страдания, как предельная самоотдача, самопожертвование, самосожжение». У Л. Чернова, подражавшего В. Шершеневичу и полемизировавшего с ним, «доминирует тенденция к предельной гиперболизации и мистической поэтизации любовного чувства, осознающегося как единственная сила, спасающая мир от духовной и физической деградации».[24] В «Поэме поэм» А. Кусикова все несколько иначе: акцент сделан на человеке, принадлежащего к инонациональной культуре, ищущего себя, свое «я» через страсть к женщине в пространстве чужого ему города.

В поэмах важнейшую роль играет мотив трагического одиночества героя. Он — поэт, находящийся в конфликтных отношениях с обществом, паяц, шут, но не у А. Кусикова. Сознание героя в смятенном состоянии, он носитель памяти о далеких культурных эпохах, в том числе о библейской, которая неожиданно актуализируется в контексте революции. Героиня — случайно встреченная на улице молодая женщина, работница на фабрике, может быть, даже проститутка. Ее исступленное восприятие героями диктуется любовной страстью. Они возвышают ее своей любовью до уровня любви Соломона к Суламифи.

Во всех поэмах в основе художественного хронотопа послереволюционная Москва с ее сумятицей, осмысляемая как образец современного урбанизма, под влиянием которого человек теряет свою индивидуальность, стандартизируется.

Библейский стиль и сюжет используются в поэмах в качестве интертекста весьма последовательно. Гиперболическая образность произведений призвана передать накал страстей, бушующих в душе героев. Гиперболизм особенно характерен для поэм В. Шершеневича и Л. Чернова. Любовь изображается как мощная сила, которая «сильна, как смерть», а дискурс моделируется как выражение чувств субъекта, крайне взволно-

24 *Синило.* Танах и мировая поэзия.

ванного, исступленного. Авангардистско-модернистский дискурс вкупе с художественными принципами имажинизма накладывает заметный отпечаток и на эстетику творчества А. Кусикова. Его поэма отличается чрезвычайно сложной поэтикой, главной чертой которой можно считать сконструированность текста таким образом, чтобы всячески «затемнять» и остранять смысл сказанного.

В жанровом отношении поэмы В. Шершеневича, А. Мариенгофа, Л. Чернова и А. Кусикова тяготеют к жанру лирической поэмы, что еще больше их сближает. Особенно очевиден автобиографический подтекст в произведении А. Кусикова. О. Савич в заметке «Имажинист» (1922) писал о том, что поэты-имажинисты «возродили лирическую поэму».[25]

Под страстью сегодня понимают «духовную интенсивность, психическую энергию, физическую, физиологическую мощь, некую силу, динамику человека, особую эмоциональную интонированность его сознания».[26] Эмоция определяется как «чувственная форма познания», являющаяся не отражением объективных свойств воспринимаемого объекта или объектных отношений реальных сущностей, а выражающая состояние субъекта, его реакцию, основанную на установлении ценности или иных отношений, явлений для познающего субъекта».[27] Дискурс страсти, исходя из этого, может быть определен в качестве тематической разновидности «развертывания речи влюбленного», «в более широком смысле дискурс любви — это художественное произведение, в котором любовный дискурс персонажей и/или автора релевантен для понимания идейного содержания».[28] Дискурс любви обнаруживается прежде всего в тех произведениях «где имеет место рефлектирующий влюбленный и внимание писателя центрируется на речи героя», порожденной смешанными душевно-телесными состояниями.[29] К таким произведениям можно отнести и лирическую «Поэму поэм» А. Кусикова. Ее герой, интерпретирующий и выражающий эмоциональное отношение к женщине и городу, познающий личный мир чувств, осуществляет процесс эмоционально-образного моделирования своей жизненной ситуации. Его стратегия созидания дискурса реализуется с опорой на духовное и телесное. Они определяют формы использования речи и образуют речевые игры.

---

25 *Савич О.* Имажинист // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 273.

26 Страсти // philocult.ru/1107-strasti/html

27 *Валиулина С.В.* Средства репрезентации эмоции «страсть» как фрагмента русской языковой картины мира. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Улан-Удэ, 2006. С. 13.

28 *Велюга О.* Дискурсы любви и сексуальности в романе Дж. Барнса «До того, как она встретила меня»: опыт литературоведческого дискурс-анализа // discourseanalysis.org/ada5/st38.shtml

29 *Велюга.* Дискурсы любви и сексуальности в романе Дж. Барнса «До того, как она встретила меня»

Смысловая редукция

Важнейший принцип дискурса поэмы — смысловая и дискурсивная редукция. В ее основе фундаментальное свойство человеческого сознания, которое «склеивает воедино фрагменты поступающей от органов чувств информации: случайной, фрагментарной, несвязанной, запутавшейся в потоке времени и событий, и создает новый мир субъективной реальности».[30] Смысловая редукция проявляет себя как переход от полной формы дискурса к более краткой. Удаляется все то негативное, что обычно не артикулируется в обществе. По одной из гипотез, «гносеологическая редукция, в соответствии с которой психическая деятельность по упрощению содержания сознания есть неизбежное следствие процесса познания, осуществляемого когнитивной системой человека».[31]

Редукция в сознании конструирующего дискурс героя возникает в процессе осознания им своей любовной ситуации. Большая, чем в поэтическом воображении, сложность реального мира вызывает необходимость ее снижения. Многие моменты интимной близости героев и создаваемой модели действительности остаются не артикулированными: повествование составляется из ряда вроде бы случайно выбранных, остраненных и далеко друг от друга находящихся фрагментарных метафорических описаний, сравнений, метонимий. Оставаясь не совсем проясненными, они коммуницируют в тексте на основе ассоциаций и в свой совокупности несут смыслопорождающие интенции, способствуют созданию цельного образа. Многое значили контрастность, дисгармоничность, аритмичность художественного мышления и стиля А. Кусикова, на что обратила внимание эмигрантская критика. Ф. Иванов писал: «А. Кусиков весь в дисгармонии. [...]... В примирении непримиримого — содержание поэзии А. Кусикова».[32] Смысловая редукция имеет в своей основе сведение сущности к конкретному явлению, как это делается в поэме А. Кусикова. Раскрытие онтологии страсти ведется в форме рассказа о конкретном эпизоде из жизни лирического героя. Смысл поэмы скользит, порождая концептуальный план, вокруг отношений «мужчина и женщина», «герой и город».

Действие произведения продолжается около суток, художественное пространство — Москва первых послереволюционных лет (1918–1920). Герой приезжает в столицу, случайно знакомится на улице с привлекательной женщиной, вспыхивает страсть, и ночь они проводят вместе,

30 *Сергеев С.Ф., Заплаткин Ю.Ю., Захаревич М.А.* Механизмы редукции в самоорганизующихся мирах циклических коммуникаций // Труды XIV Международной конференции «Проблемы управления и моделирования в сложных системах». Самара, 2012. С. 133.

31 *Сергеев. и др.* Механизмы редукции. С. 135.

32 *Иванов Ф.* Красный Парнас. Литературно-критические очерки. Берлин, 1922.

наслаждаясь друг другом. НЭП — время коренного пересмотра традиционных моральных и этических ценностей. Отношение к эротике изменилось еще в эпоху серебряного века, после революции 1917 года она стала поощряться, культивироваться как на уровне искусства, так и государства. Христианское понимание блуда было оттеснено на периферию общественного мнения. Обозначились десакрализация интимной сферы, снятие покрова романтической тайны с любовных отношений и их либерализация. Торжествует девиз — миром правит любовь, а, следовательно, позволено и оправдано все то, что называют любовью. Вскоре со своей проповедью свободной любви выступит А. Коллонтай. Экстралингвистический контекст поэмы, следовательно, — это общий дискурс социальной и сексуальной революции 1910–1920-х годов. Учитывая его, А. Кусиков тем не менее в значительной степени ориентируется на «принципы» романтической любви: идеализация любимой женщины, равенство в любви, значимость человеческих взаимоотношений, сильные эмоциональные переживания. Такая любовь рождает чувство личной уникальности и индивидуальности, закладывает основы для равных, не авторитарных отношений. Она удовлетворяет необходимые психологические потребности — взаимности, общения, сексуальной самореализации.

В поэме проявляет себя такой принцип редукции, как объяснение неизвестного посредством сведения к хорошо известному, на что указывает заголовок, отсылающий к библейской «Песни Песней» с ее апологией чувственности и основной мыслью — суть жизни любовь. Это как бы «эталон страсти», архетип, на который ориентируется лирический герой в своем рассказе, и на который опирались другие поэты имажинизма — В. Шершеневич, А. Мариенгоф, Л. Чернов. Это соответсдномутвует одному из значений латинского *reducio,* что в переводе означает «возвращение, отодвигание вперед», то есть в поэме прием приведения сложного к более известному и обозримому дает о себе знать совершенно отчетливо. Поэтому нет необходимости говорить о законности и правомерности чувственной любви, поскольку ей сопутствует глубочайшая нравственность, и она освящена Библией. «Песнь Песней» в контексте поэмы — своеобразная метонимия вечности.

Главный предмет поэмы — онтология страсти. Заголовком произведения А. Кусиков вводит в текст основную метафору — «поэма поэм», созданную по аналогии с библейской «Песнь Песней» (словосочетание обычно расшифровывают как песнь превосходнейшая, наилучшая из всех других) и задающую концептуальный план с его установкой на обобщение всех ранее созданных поэм о любви-страсти и отсылающую, прежде всего, к библейской традиции поэтизации плотской любви. Она определяет весь строй дальнейшего повествования: поэтому у героини — «те же плечи из «Песни Песней/и Все та же и та же/Библейская поступь», а лирический герой — ее «тело хотел, /Все еще и еще...». Метафора предопределила почти весь последующий дискурс, обеспечив превосходную

степень, гиперболизацию всем действиям, эмоциям и мыслям героя. Параллели между своим текстом и текстом Библии становятся для А. Кусикова способом смыслопорождения. Онтология страсти складывается в поэме с ориентацией на «Песню Песней», в которой она, как показал М. Эпштейн, — «райское начало бытия». «Рай воссоздается там, где есть любовь, он сохраняется в самой способности человека любить, сочетаться в целое», «любовь возвращает падшему миру образ Эдема», в Эдеме же «человек призван Богом к радости и наслаждению».[33]

Обращает на себя внимание то, что герой отвергает имажинистский релятивизм — равнодушие к этической проблематике в сфере любви, характерное, например, для В. Шершеневича и А. Мариенгофа. Его душа, наоборот, полна стремлением раствориться в ощущениях и сопричастности к судьбе любимой, которая становится для него самым дорогим и беззащитным существом на свете. Неожиданно возникает соприкосновение душ. Еще недавно чужой и незнакомый человек начинает излучать то тепло, которое связывает со всем миром и не дает погрузиться в отчаяние.

Закачать,
Закачать бы
В сердце своем
Ваше имя.
Я по Вашему сердцу прошел,
Как по рифмам случайной строкой.
Замолить бы губами какими
Ваше имя?
Молитвой
Какой?

Тема страсти оказывается тождественной теме поэтического творчества, образ которого обязан своей содержательностью стихотворению В. Шершеневича «Принцип романтизма». Поэт использует возможности интонационного богатства речи, причудливое столкновение часто несопрягаемых ассоциаций и понятий, подчеркивает уважительное отношение к возлюбленной через написание с прописной буквы местоимения «Вы». В дискурсе через ряд деталей выявляется особое нравственно-психологическое состояние пылающего страстью героя. Для него любимая женщина, как для каждого любящего, воспользуемся словами психолога С. Самыгина, «делается мировой величиной. В душе любящего странные весы, на чашах которых одинаково весят один человек и весь земной шар, одно существо и все человечество. Любимый человек и в самом деле равен

33 *Эпштейн М.* Онтология любви: Эдем в Песни Песней // magazines.russ.ru/zvezda/2008/3/ep15.html

для любящего всему человечеству, только он один на земле может утолить самый глубокий голод любящего. Он для него абсолютная ценность — ни с чем не сравнимая, важнее всех важных, главнее всех главных. Любимый на весах любящего делается бесконечной ценностью, его ощущают как частичку, искорку «абсолюта» — частичку наивысшей ценности, которая остается наивысшей на любых весах».[34]

Редукция, как доказали ученые, всегда идет в паре с усложнением. Принцип редукции-усложнения характерен для художественных текстов и особенно для текстов А. Кусикова.[35] В его поэме герой предстает как обычный человек с его проблемами и тайной личности. Поэтому дискурс поэмы включает в себя проблемы самоощущения лирического героя, взаимоотношения с женщиной, ставшей объектом его любви-страсти, и окружающим миром. На содержательном уровне сознания лирического героя он дает о себе знать введением таких усложняющих мотивов, как мотив адаптации личности в новых общественно-политических обстоятельствах, мотив конфликта традиционных моральных установок (комплекс сельского жителя) и новой моральной парадигмы города. Лирический герой вынужден искать их решения в сфере дискурса — путем саморефлексии. Поэтому важнейшим предметом изображения становится сознающий разум с его созерцательно-интуитивным вчувствованием в мир.

Лирический герой, создавая текст о своем опыте переживания страсти, погружается в поток самопознания, в основе которого система «субъект — познание — мир». Он не может четко описать свое внутреннее состояние, доминантой которого является, как говорил М. Фуко, «желание чего-то совершенно другого...». Фактически герой оказывается в ситуации «опыта-предела». В нем М. Фуко предлагал вычленять «общность ядра» — несущей конструкции в виде «дискурса об опытах-пределах, где речь идет для субъекта о том, чтобы трансформировать самого себя, и дискурса о трансформировании самого себя через конструирование знания».[36] Перед героем встает проблема способа его «субъективации», то есть он должен определить, кем он должен быть как субъект, каким условиям он должен подчиниться, каким статусом он должен обладать, какую позицию он должен занимать в реальном или воображаемом для того, чтобы стать узаконенным субъектом того или иного типа познания. Опыт-предел, который пережит героем, вырывает его у него самого, делает так, что он уже не может быть самим собой, требует, чтобы он стал совершенно иным, нежели он есть, или чтобы он был приведен к своей диссоциации, уничтожению, взрыванию. Речь идет фактически о нивелировании индивида в субъекте.

---

34 *Самыгин С.* Любовь глазами мужчины // victoria.lviv.ua

35 *Исаев.* Загадка А. Кусикова. С. 135–136.

36 *Фуко М.* Субъект и власть // Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью/М. Фуко. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 161–173.

Субъективация имеет две стороны — внешнюю и внутреннюю. Внешняя определяется социальными процессами, в которые вовлечен субъект и которые так или иначе влияют на него. Внутренняя сторона субъективации — это волевые, интеллектуальные, моральные, физические усилия самого индивида, которые позволяют ему привести в соответствие свои внутренние притязания, потребности, интересы с той социально-исторической и экзистенциальной ситуацией, в которой он находится. Лирический герой поэмы, видимо, не может этого сделать. Отсюда его тревожные раздумья и метанья в финале и, возможно, предощущение нивелирования своего индивидуального начала.

Дискурсивная редукция

Дискурсивная редукция проявляется в поэме по-разному, но, прежде всего, через редукцию любовной страсти к рассказу об этом событии. Дают о себе знать элиминация, лингвистическая трансформация, метафоричность и различные приемы мнемотехник (ассоциации, лейтмотивные слова и словосочетания, символика словесных цепочек). На стилистическое оформление «Поэмы поэм» несомненное воздействие оказал перевод библейской «Песни Песней», выполненный в 1910 году Абрамом Эфросом, акцентировавшим такие особенности образности произведения, как осязательность, наглядность, преобладание зрительных сравнений, элементы гиперболизации и эротического эвфемизма.

По концепции В.И. Тюпы, в любом художественном тексте в редуцированном виде можно выделить проявления четырех основных дискурсивных стратегий — сказания, притчи, анекдота и жизнеописания. Нередко они дают о себе знать в тексте все сразу, но среди них всегда есть доминирующая.[37] В «Поэме поэм», несомненно, преобладает дискурсивная стратегия жизнеописания. Дискурс поэмы представляет собой окрашенный в личные тона рассказ героя о приезде в Москву с Кавказа и первых часах и днях пребывания в столице: доминирует лирический монолог, эпические описания и диалоги полностью отсутствуют. Некоторые особенности дискурса А. Кусикова довольно точно были обозначены А. Вольским в его рецензии 1922 года на книгу «В никуда»: «Сила кусиковского «имажинизма» именно в шарадах сжатых и быстро меняющихся образов».[38] Если учесть, что шарада — это «загадка, в которой загаданное слово делится на части с приданием им значений самостоятельных слов»,[39] то становится понятным своеобразие конструирования А. Кусиковым дискурса.

37 *Тюпа В.И.* Коммуникативные стратегии художественного письма // *Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы в 2 тт. Т. 1. М.: Издательский центр «Академия», 2004. С. 83–91.

38 *Вольский А.* [Рецензия на книгу А. Кусикова «В никуда»] // «Накануне», 23 июня 1922.

39 *Булыко А.Н.* Словарь иностранных слов. М.: «Мартин», 2007. С. 659.

В произведении имеет место единый «план выражения», который соединяет тематический материал разного содержания с помощью парадигмального развертывания исходной метафоры, зафиксированной в заголовке. Это предполагает наличие особой точки зрения, обусловленной тем, что переживание, которое реализуется в дискурсе лирического героя, — это «некий вторичный процесс, рефлексия о том, что было».[40] Введение ссылки на библейскую «Песнь Песней» в качестве элемента прояснения и одновременно затемнения смысла выполняет функцию актуализации стратегии «Традиция. Страсть». Дискурс героя призван передать ощущение страсти, внезапно возникшей, сжигающей его душу и готовой на все. Он отразил перемены в понимании любви, произошедшие в эпоху романтизма, а затем модернизма и авангардизма: «меняются форма кода, основание любви, антропология, упорядочивающая коды. Суть происшедших изменений состоит в ориентации не на идеализацию, как в Библии и средние века, а на рефлексию. При этом основные усилия тратятся не столько на облагораживание объекта любви, сколько на его познание и работу воображения».[41]

В тексте поэмы можно выделить три предметных ряда, складывающихся из взаимоотношений лирического героя и города, лирического героя и женщины, лирического героя и его «Я».

Первая коммуникативно-риторическая стратегия может быть обозначена как «Взгляд. Городской пейзаж». В начале поэмы содержится самопрезентация героя. Ее дискурсивная стратегия определяется этнокультурной принадлежностью, социальным статусом и системой ценностных доминант и их иерархией героя, используются и вспомогательные стратегии: стратегия раскрытия образа автора, эмоционально-настраивающая стратегия, стратегия воспоминания. Стилистические средства и приемы при реализации дивергентной коммуникативной стратегии свидетельствуют о принадлежности А. Кусикова к группе имажинистов. Это проявляется в использовании необычных гипербол, метафор, образных эпитетов, аллюзий, элементов речевого жанра автобиографии. Реализуя дивергентную стратегию, лирический герой демонстрирует свои нестандартные характеристики:

В черной бурке пещерных легенд,
В папахе взъерошенных мыслей,
Это я,
С гор снесенный потоком
В хор гранитных сирен,
Преломлялся в витринах Тверской...

40 *Стернберг Р.* Трехкомпонентная теория любви // ru.wikipedia.org/wiki

41 *Стернберг*. Трехкомпонентная теория любви.

На лексическом уровне (бурка, папаха, горы, поток) маркируется «я» лирического героя как порождение многовековых традиционных ценностей Кавказа (уважительное отношение к женщине, дозволенность сексуальных отношений только как части семейной жизни). Он во власти традиций, но его мысли «взъерошены» под воздействием революционных событий, которые обрушились на страну и неукротимый поток которых «приносит» его в город.

Высокой степенью корреляции между взвинченной психикой лирического героя и описанием Москвы отличается «городской» дискурс. В зависимости от переживаемого лирическим героем эмоционального состояния меняется характер используемых эпитетов и метафор. Эмоционально нейтральные детали отсутствуют. Доминируют описания города, основанные на негативно-страстных переживаниях. Город ему не очень понятен, даже враждебен. В самом начале дискурса эротический мотив переплетается с мотивом агрессивного и вместе с тем притягательного города как проявление состояния бытия, как сигнал опасности. Герой воспринимает улицы города как «хор гранитных сирен», а согласно Гомеру, сирены «обладали таким сладостным голосом, что могли соблазнить путников, а затем проглотить их».[42] Комментируя символическую составляющую образа сирен, Хуан Кирло указывает, что они могут также «обозначать скрытые силы, заключенные в женщинах, или указывать на женщин в виде существ из нижнего мира, а также являться символами порочного воображения, имеющего целью соблазнение или направленного к примитивным областям жизни. Они также выражают неотвязное желание, ведущее к саморазрушению, поскольку их необычные тела не могут удовлетворить ту страсть, что возникает у мужчин в результате очарования их музыкой и красотой лица и груди».[43] В поэме сирены, возможно, имеют и значение легко доступных женщин.

Мотив опасности развивается далее при описании телесно ощутимого, окрашенного в негативные тона урбанистического пейзажа, «звуковой симфонии» Тверской, воссоздаваемой с помощью элементов ономатопеи и прозопопеи и пронизанной звуками опасности:

Надо мой
Визгло вывески висли
Карусельным застывшим *скоком*.
Четкий *топот* копыт,
Скач,
Грохочущий плач,
Шины шипят — змеи города...

42 *Кирло Х.* Словарь символов. 1000 статей о важнейших понятиях религии, архитектуры, истории. Пер. с англ. Ф.С. Капицы, Т.Н. Колядич. М.: ЗАО Центрполиграф, 2007. С. 394.

43 *Кирло.* Словарь символов. С. 394.

Часть звуковой симфонии — крик извозчика-лихача, под колесами пролетки которого растерявшийся герой чуть не погиб:

«Эй, берегись...
Берегиииииись!..» —
Процедил сквозь рыжую бороду
Распластавшийся в спицах лихач.

Паническое состояние психики героя, его подверженность аффекту страха передается соответствующим фрагментом дискурса, в основе которого использование птичьего и цветового кодов:

Я шарахнулся в сторону.
В сердце тая «берегись»,
И вороны,
Синие вороны
Кругами в глазах разлились.

Происшедшее усиливает в душе героя чувство страха и ощущение отчужденности от города с его опасностями: «Чужие, /Чужие/Кругом». Его спутанная, неупорядоченная психика определяется в дискурсе метафорой, созданной на основе разговорной лексемы «всклокочить» (волосы, шерсть): «Гулко, /Всклокоченно гулко...».

Тема урбанизма — одна из ведущих в поэзии имажинистов. Финский литературовед Т. Хуттунен в своем исследовании творчества А. Мариенгофа подчеркнул, что «несмотря на то, что на уровне деклараций имажинисты не считают изображение города существенным, всячески подчеркивают равнодушие к этой теме, в своем творчестве они оказываются последовательными футуристическими урбанистами. Прежде всего это относится к «одному из немногих русских «городских поэтов» А. Мариенгофу, а также к В. Шершеневичу и в меньшей степени к С. Есенину и А. Кусикову».[44] В.А. Сухов в статье «Образ города в творчестве А. Мариенгофа и поэтов-имажинистов» показал, что обращение к урбанистической теме, с одной стороны объединяет поэтов-имажинистов, с другой, — каждый из них художественно решал ее сугубо по-своему, «стремясь создать самые необычные метафоры — «имажи».[45] С. Есенин шел от неприятия города и всего городского к примирению с городской цивилизацией. Для В. Шершеневича и А. Мариенгофа, которые были самыми урбанистичными из имажинистов, «город был неиссякаемым источником образотворчества».[46] В. Шершеневич нередко полемизировал с С.

44 *Хуттунен Т.* Имажинист Мариенгоф. С. 30–35.

45 *Сухов*. Образ города в творчестве А. Мариенгофа. С. 321.

46 *Сухов*. Образ города в творчестве А. Мариенгофа. С. 317.

Есениным в вопросе о взаимоотношениях города и деревни в эпоху революции. Он считал, что деревня угрожает городу гибелью: «Умирающий город! Отец мой! Прими же мой стон!». Для В. Шершеневича, по мысли Т. Хуттунена, многое значили Ж. Лафорг, У. Уитмен, В. Маяковский. А. Мариенгоф часто в воплощении урбанистической темы опирался на традиции французских поэтов А. Рембо и Ш. Бодлера, акцентируя в своих стихах саркастически-гротескную интонацию. Многое значила для него традиция дореволюционной поэзии В. Маяковского. А. Кусиков при обращении к городской теме органично вписывался в «урбанистический дискурс» имажинистов. В «Песочных часах», например, антиурбанистические мотивы, с одной стороны, перекликаются с мотивами поэзии С. Есенина, с другой, — В. Шершеневича и А. Мариенгофа. То же имеет место в «Поэме поэм», в которой город наделяется демоническими чертами, а герой мечтает бросит все и вернуться домой — на Кавказ.[47]

В таком взвинченном состоянии герой встречает на улице ночного города женщину, которая стала для него настоящим потрясением, вызвала аффект страсти, изумления и подвигла на создание дискурса, отражающего накал его чувств. Эту коммуникативно-риторическую стратегию можно обозначить «Взгляд. Женщина». Внезапно нахлынувшее чувство, эмоциональная спонтанность, необузданная страсть неожиданно оборачиваются ответственностью, человеческой серьезностью, духовно-нравственным родством и взаимопониманием, что переводит вечер встречи в разряд «вечных». А. Кусиков здесь демонстрирует свою приверженность к романтической точке зрения на страсти, в соответствии с ней все великое основано на сильных страстях. Это оттеняется параллелизмом между тем, что происходит на Тверской, и тем, что совершается на небе:

Случайная робкая встреча.
Взгляд? –
Точно звездная высь...
Не крикнул никто «берегись»,
И вечным остался вечер.

Дискурс конструируется в этом фрагменте, как и во всем тексте поэмы, на основе возникающего подтекста, скрытый смысл обозначается лаконичными высказываниями лирического героя и вытекает «из соотношения словесного значения с контекстом и речевой ситуацией».[48] Предметные значения слов становятся «средством выражения эмоционального смысла».[49] В дискурс как лингвосемиотическое и информацион-

47 *Исаев.* Загадка А. Кусикова. С. 117–135.

48 *Чуйкова О.А.* Подтекст // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 755.

49 *Виноградов В.В.* О художественной прозе // Вопросы языкознания. 1955. № 10. С. 76.

ное пространство А. Кусиков вставляет концепты и образы, ненавязчиво направляющие внимание читателя на понимание воссоздаваемой ситуации. Автология не характерна для поэта. Как заметил М.Л. Гаспаров, лирическая композиция у поэтов-авангардистов «требует, чтобы читатель реконструировал ситуацию высказывания из рассеянных, перепутанных и нарочито незаметных мелочей».[50] Вопросительный знак, например, поставленный лирическим героем после лексемы «взгляд», сигнализирует о таинственности взгляда незнакомки, невозможности для героя сразу определить его характер. Вслед за этим следует сравнение «точно звездная высь», где ключевым элементом является «звездная». Звезда в традиционном символизме истолковывается как «свет, сияющий в темноте, звезда является символом духа, сил света, борющегося против сил мрака».[51] От женщины не исходит опасность, и герой не испытывает при ее виде страх («Не крикнул никто «берегись»). Следовательно, возникающая страсть-любовь мужчины и женщины в контексте повествования уравнивается с силой духа и света, которые противостоят силам тьмы.

Страсть понимается лирическим героем в качестве одной из основных составляющих любви. Она приводит к физическому влечению и сексуальному поведению в отношениях, которые очень важны. В ситуации интимных контактов героя и женщины реализуется одно из предназначений секса — выполнять коммуникативную функцию: половая близость выступает как момент психологической личностной интимности, как выражение душевной близости, слияния двоих в единое целое, попытка сбросить напряжение. Это предполагает определенный уровень культуры и эмоциональных переживаний, а также высочайшую степень индивидуальной избирательности.

Как элемент усложнения дискурса поэмы следует рассматривать использование художественного тропа, близкого к метаболе.[52] Поскольку для имажинистов образ — самоцель, они шли по пути «образного политематизма», сочетая далеко отстоящие друг от друга тематические слои, что порождало эффект взаимозависимости и взаимопревращаемости явлений. У А. Кусикова подобное возникало вследствие того, что он стремился передать сложное противоречивое ментальное состояние персонажа в конкретный момент его жизни. Например, в конце второй главки подобным образом воспроизводится ощущение героем взаимозависимости его внутреннего состояния, пространства и течения времени:

---

50 *Гаспаров М.Г.* Записи и выписки // libes.ru/321917.html

51 *Кирло.* Словарь символов. С. 174.

52 *Эпштейн М.* Метабола // Проективный философский словарь. СПб.: Алетейя, 2003. С. 214–217.

И опять
В это небо
Взор блуждающий канет,
И опять
В буднях дня
Вырисовывать вас —
И секунды тоски
Закругленных исканий
Унесет
С колокольни
Надтреснутый
Час.

Психоаналитическая интерпретация

Многое в воссоздаваемой ситуации помогает понять ее психоаналитическая интерпретация. Чтобы доискаться до первопричины внезапно возникающей страсти героев поэмы, следует обратиться к учению К.Г. Юнга, который ввел в науку понятия «анима» и «анимус».[53] «Анима» — образ идеальной женщины, «самки», который находится в подсознании любого мужчины. Он обладает огромной притягательной силой, противостоять которой мужчина не может. Мужчина с первого взгляда его узнает и начинает испытывать страстную, непреодолимую любовь. В свою очередь каждая женщина имеет в своем подсознании образ «анимуса», образ «самца», что приводит к аналогичным последствиям. Именно эта схема взаимоотношений мужчины и женщины воссоздается в «Поэме поэм». В ней изображена игра между представителями противоположных полов, в которой герой играет роль охотника, а героиня — жертвы. «Охотник» умеет «разбивать сердца» своих жертв. Но во взаимоотношениях героев возникает нюанс, который переводит их близость и страсть в плоскость подлинной привязанности и любви.[54]

Дискурс поэмы позволяет выявить некоторые важнейшие составляющие личности героя. Судя по всему, он относится к доминантным мужчинам, которые проявляют интерес к любой привлекательной женщине, обладают высоким сексуальным настроем. Вспыхнувшая любовь-страсть становится для него путем преодоления одиночества и обособленности, удовлетворения потребности в единении в городе, который его отвергает. Но это объединение происходит, как мы увидим, при условии сохране-

53 *Юнг К.Г.* Архетип и символ. М., 1991. С. 213.
54 *Стернберг*. Трехкомпонентная теория любви.

ния целостности самого себя. Его сексуальное возбуждение стимулируется резкой переменой места жительства, слухами на Кавказе о доступности городских женщин, страхами, испытанными в первые часы пребывания в Москве.

Причина успешности лирического героя и в его характере, и в том образе, который он создает. Внешность резко выделяла его на фоне московской толпы: папаха, полувоенный френч, горячий взгляд восточного мужчины, подчеркнутая маскулинность, черные усы, шрам на лице, уверенная манера поведения. Наталия Сац, видевшая А. Кусикова в «Стойле Пегаса», запомнила его как очень красивого молодого человека — «красавца с гитарой».[55] Ряд других мемуаристов также подчеркивают своеобразную восточную красоту А. Кусикова, которой он «наделил» и своего героя.

Если учесть, что образ лирического героя в поэме носит в значительной степени автобиографический характер, то можно предположить, что в момент встречи с женщиной ему было примерно 26–27 лет. Любовь в этом возрасте редко возникает с юношеской пылкостью, она гораздо уравновешеннее, но в силу молодости лирический герой считает любовь самой важной стороной жизни и поэтому склонен безоглядно в нее погружаться. Сближение героя и женщины здесь решают телесные потребности и душевная симпатия. В поэме имплицитно изображено, как герой проходит через три стадии, присущие страсти: вожделение, удовлетворение страсти и после этого некоторое охлаждение к женщине и переключение своего сознания на внутренние проблемы, которые представляются ему самыми важными. Все стадии напрямую связаны с сексуальным возбуждением, с потребностью организма в сексе.

В свою очередь встреченную им женщину инстинктивно влечет к доминантному восточному мужчине, который в ее восприятии имеет превосходство в обществе среди других мужчин. Ей, как и всем женщинам, природой дано удивительное свойство — быть сексуально привлекательной, на это и реагирует лирический герой. Она отвечает взаимностью на мгновенно вспыхнувшую эротическую страсть. Примечательно, что героиня на протяжении всей поэмы не произносит ни слова. Герои общаются на основном языке любви — языке физических прикосновений. Они контактирует через взгляд, выражение лица, позы тела. Держаться за руки, обниматься, целовать, совершать половой акт — основные пути передачи эмоциональной любви, описание которой составляет центр дискурса лирического героя.

Дискурс второй главки, имеющей подзаголовок «Все о ней и о ней», содержит воссоздание сквозь призму восприятия влюбленного героя некоторых черт внешности женщины в моменты удовлетворения страсти:

---

55 *Сац Н.* Встречи с Леонидом Леоновым // Леонид Леонов в воспоминаниях: дневники, интервью. М.: «Голос», 1999. С. 121.

Мелкие рыбки
Улыбки
Вашей
Заплыли
В затоны
Щек —
И бьется в висках
И тиликаньем пляшет
Запрятанный
Прядью
Колец
Сверчок.

Его восприятие лица возлюбленной говорит о том, что он в восторге от нее. Он считает, что их отношения исключительные и вместе с тем типичные для всех времен и народов, это акцентируется их переводом в измерение «вечности». Каждое слово через подтекст раскрывает чувственное влечение героя и стремление обладать любимым существом. Чувственность и страсть, возникающие между ними, подчеркивает мысль, что секс притягателен и божественно хорош. Страсть в поэме трактуется как глубокое, нравственно чистое и прекрасное чувство. Поэт показывает, что настоящая страсть есть великое счастье, даже если она кратковременна.

Острый накал страсти героя представлен в дискурсе третьей главы с ее подзаголовком «А я Ваше тело хотел все еще и еще», который становится лейтмотивом.

Воображение героя переполнено объектом влюбленности, у него возникает иллюзия его совершенства, поэтому в дискурсе начинает преобладать идеализация женщины. Возлюбленная в восприятии героя уравнивается в своей чувственной красоте и понимании взаимоотношений с мужчиной с библейской Суламифью:

Это Вы —
Те же плечи
Из «Песни песней»
И все та же
И та же
Библейская поступь...

В дискурсе этой главы герой манифестирует себя как бесконечно любящий мужчина-поэт, он «первый влюбленный серебряный лебедь». Страстность его речи усиливается местоименными повторами. Выделяя ключевые понятия текста, акцентируя библейские ассоциации, повтор способствует созданию напряженного ритма речи героя, приближает ее тональность к библейской:

Все о ней
И о ней, –
Так бы белкой вертеться,
Запрокинув
Пушистые
  Мысли
  Хвостом,
В колесе по ступенькам пусть прыгает сердце,
Мое бедное сердце...

В его душе возникает боль, рожденная пониманием неизбежности трагической разлуки. Главный враг возлюбленных в поэме — стремительно бегущее время и городская обыденность. В дискурсе их характеристики сопровождаются эпитетами и определениями, содержащими негативные ассоциации: «тоскою проржавленный день», «будни рябого стекла», «узорно синеющий плесенью вечер», «заползающие сумерки», «секунды тоски», «с колокольни надтреснутый час», «взъерошенная ночь».

В свете теории З. Фрейда личность подразделяется на Я, Оно и Сверх-Я. Я — это сознание Оно — бессознательное, Сверх-Я — голос совести. А. Кусиков в финале произведения оставляет героя в сложной психологической ситуации, не совсем понятной читателю. Думается, что именно теория З. Фрейда помогает понять суть происходящего: действия Оно и Сверх-Я имеют разновекторную направленность, «если Оно призывает к удовлетворению инстинктов и потребностей — самых низменных, но самых природных, — то Сверх-Я призывает к воздержанию от этого удовлетворения. И Я таким образом оказывается постоянно раздираемым двумя властвующими структурами, стойко стоящим между двух огней...».[56]

Вербализация вегетативных и соматических реакций

Страсть героев друг к другу, обладая набором контролируемых и неконтролируемых реакций на уровне вегетативной и соматической нервных систем, манифестируется в дискурсе в основном лексическими средствами.

В поэме отмечены такие вегетативные реакции, как слезы, мимика лица, дыхание, биение сердца, блеск глаз. Они обозначены в форме сочетания глагола или глагольных форм с существительными.

Соматика персонажей представлены проксемическими и кинесическими реакциями. Глаголы тактильного действия и описательные обо-

56 *Ильин А.Н.* Субъект в пространстве философии постмодернизма // htpp://www.zpu-jornal.ru/2010/1/ilyin_Subject/

роты манифестируют движения и передвижения. Движения направлены на нее, она обозначается чаще всего местоимением Вы. Кинесические соматические реакции как выразители страсти представлены реакциями «контакт глаз», на языковом уровне они фиксируются всевозможными сравнениями.

Объективным показателем сильной страсти героя является его невербальное поведение, которое он фиксирует языковыми средствами, например, формой сравнительной степени прилагательного или наречия:

То все резче
И резче.
То все глуше
И глуше.
То тревожней,
Больней
И больней
В заползающих сумерках
Затаенное слушать.
Лихорадочно
Помня
О ней.

Основную роль в репрезентации страсти героя играют образные средства. Обычно используются метафоры и метафорические выражения, которые манифестируют неповторимость и силу эмоциональных переживаний героя («Я первый по небу/На звездной тачке/Завез в облака свою грусть»; «Я, первый влюбленный/Серебряный лебедь, хочу в эту синюю/Грусть/Заплыть»). Источниками концептуальных метафор выступают признаки стихий, человека, пространства и времени («Взгляд? — /Точно звездная высь»). Частотными являются экспрессивные синонимы — замена нейтральных слов изобразительными или выразительными синонимами: «Сквозь будни рябого стекла/В паутину осеннего неба вглядеться, /Так вглядеться, /увидеть, /Чтоб последняя туча в нигде истлела, /И, казалось бы, /капелькам/Некуда деться».

В своем дискурсе лирический герой акцентирует внимание на знаках неблагополучия во взаимоотношениях между мужчиной и женщиной вообще. Мужчина в своей неудержимой всепоглощающей страсти нередко приносит женщине боль и страдания:

И скупо
Скатились
Горошины

Слез
С Ваших щек,
Блестели ресницы,
Вы без слов шелестели, как стебель.

Слезы здесь — выражение взволнованности, всплеска эмоций, свидетель сильного сердечного переживания, в котором есть оттенок такой эмоции, как горе. Женщина плачет, видимо, чтобы ее пожалели. В дискурсе имплицитно присутствует мысль, что в душе героя имеет место осознаваемый им спор божественного, гуманного и плотского, животного, но сила природного начала такова, что он не может обуздать в себе тягу к сексуальному наслаждению и своеволию:

Все равно раздавил я
Грудей Ваших вишни,
Эти вишни больных откровений.

Вновь возникает параллелизм земного и космического: слезы — в глазах женщины, слезы — на небе:

И какое мне дело,
Что расплакались звезды на небе.

Страсть овладевает его существом, заставляет забыть все, превращает в ритмично работающий механизм для удовлетворения сексуального желания. Сам коитус непосредственно в дискурсе не изображается, имеются лишь отдельные художественные детали, подробности, эротические эвфемизмы, которые указывают на его протекание:

В витрины зрачков
Запрокинуты в качке
Прозрачные люстры.

Постепенно выявляется эмоциональная зрелость эротической любви героя поэмы, что проявляется в его устремленности не просто на существо другого пола, как при непосредственном чувственном влечении, а в устремлении к личности партнерши, увлеченности ее ценностной индивидуальной неповторимостью, ее выявлении через подлинно человеческие отношения, в которые с ней вступает герой. Хотя плотская любовь героя направлена на телесное, физическое обладание, секс в ней — компонент определяющий, побеждает все-таки главное в любви — душевность, сердечность, «человеколюбие», способность дорожить другим, как собой. В герое начинают доминировать обожание любимой, возникающая духовная близость, эмоциональная связь.

Однако после того как страсть удовлетворена (сменился гормональный фон, организм «насытил» свою сексуальную жажду), дает о себе знать дисфория героя: любимая на время становится чужой и ненужной. Отношение к ней становится в некотором роде амбивалентным. С одной стороны, он испытывает к ней по-прежнему сильное чувство, а с другой, — возникает момент охлаждения. В четвертой главке он как бы совсем забывает о ней и полностью переключается на свои внутренние проблемы. Он начинает ощущать, что избыточная доза страсти может угрожать тому ощущению уверенности и надежности, которые вроде бы ему подарила неожиданная любовь. В дискурсе это проявляется в мотивах финальной главки, которая варьирует мотивы первой. По законам кольцевой композиции вновь звучат мотивы отчуждения, конфликта с городом, с эпохой, мотивы невозможности найти «бедуину» общий язык с людьми, с идеологией пролетарской революции («заветы фабричных труб»). Доминирует эйдетизм — образная память лирического героя, которая нагнетает образы злобы, вражды, неприязни, невозможности взаимопонимания:

В асфальтовый скрежет злобы,
В витрины безводных озер
Я тысячи раз перепробовал
Продрать свой прищуренный взор.

Но кто природнит бедуина
К заветам фабричных труб, –
Даже месяц с пропревшей тины
Скалит желчно свой медный зуб.

Последняя строфа произведения намечает некий поворот на пути исканий лирического героя. Но выражено это сдержанно, с традиционной авангардистской невнятностью содержания, на стилистическом уровне — с имажинистским сгущением тропов и фигур.

Поэма завершается вопросительным знаком, сигнализирующим о проблематичности жизненной ситуации героя, в которой он оказался в данный момент:

На плетне моих дум нагорных
Сердце поет петухом, –
Вот он, мой бред упорный,
О счастье каком?

Свои «думы» герой называет нагорными, намекая на то, что он горец, прибывший в Москву из горного края. Вместе с тем этот эпитет порождает ассоциацию с «заповедями блаженства» — нагорной проповедью Иисуса Христа, произнесенную перед народом. Сердце героя «поет

петухом», что заставляет вспомнить о том, что петух в мифопоэтике символизирует мужское начало, ассоциируется с превосходством, смелостью и бдительностью. В контексте поэмы это, видимо, означает, что он как доминантный мужчина будет главенствовать над женщиной и сумеет победить то негативное, с чем он столкнулся, прибыв в город, и что, возможно, присутствует в его натуре. Но эти мысли сам герой называет бредом, т.е. чем-то бессмысленным, вздорным, бессвязным. Финал поэмы носит открытый, незавершенный характер.

Заключение

Таким образом, дискурс в «Поэме поэм» релевантен тому эпизоду жизни лирического героя, когда он впервые ощутил неодолимую силу любви-страсти. Экспликация модуса дискурса как «события рассказывания» (М. Бахтин), его аффектация, организация и выстраивание напрямую соотносимы со стилем, содержанием и основной философской мыслью, определяющей структуру поэмы. А. Кусиков успешно решил задачу философского дискурса: его поэма — произведение о любви и драме «человека вообще», она вбирает в себя и реалии начала XX века, и символику человечества «как одного человека».[57] Отталкиваясь от исследования Е. Созиной поэтики Ф. Тютчева, можно сказать, что в поэме главное — рассказ о событии знания. участником которого довелось быть лирическому герою. Это откровение самого бытия: мгновения и минуты, когда ситуация любовного контакта с женщиной открывает свою потаенную сущность внутреннему взору лирического героя. В событии поэтического дискурса путем ассоциирования с библейской «Песни Песней» он доносит до нас истину своего знания о том, что есть настоящая страсть.

Анализ особенностей дискурса «Поэмы поэм» подтвердил вывод С. Франк о том, что «страсть на уровне дискурса играет решающую роль в виде стратегий риторического пафоса».[58] Также нашел подтверждение и вывод французских семиотиков о том, что «страстная сенсабилизация дискурса и его нарративная модализация одна подразумевает другую».[59]

На уровне дискурса поэмы А. Кусикова страсть и аффекты неразрывны. Их единство обусловлено доминирующим в поэме высоким авторским пафосом, который проявляется на уровне темы, жанра, стиля и риторических стратегий. Структура поэмы может быть определена как коллажная, объединенная потоком эйдетического сознания. Пафос под-

57 *Созина Е.* Дискурс сознания в поэтическом мире Тютчева // Poetica1.narod.ru/statii_s/tytchev1.htm

58 *Франк С.* Страсти, пафос и бафос у Гоголя // www.ruthenia.ru/logos/number/1999_02/1999_2_08.htm

59 *Греймас, Фонтаний*. Семиотика страстей. С. 102.

держивается благодаря перформативности текста и использованию соответствующего ритма и средств ономатопоэзии.

А. Кусиков в поэме продолжил интерпретацию дискурса страсти, который присутствовал в творчестве других имажинистов, прежде всего, в связи с интерпретацией библейской «Песни Песней». Своеобразие и новаторство кусиковской поэмы определяется тем, что он не просто перелагал и интерпретировал мотивы «Песни Песней», а пошел дальше других имажинистов в философском осмыслении роли сексуальности в жизни человека. Он, с одной стороны, отказывается от ее позитивистско-марксистского истолкования как проявления властной эксплуатации человека, с другой, — от церковного видения и оценки секса как чего-то греховного. Полемичен он и по отношению к писателям, которые романтизировали и поэтизировали не только возвышенные формы любви, но и простое любовное наслаждение. Его поэма написана в эпоху становления новых общественных норм в сфере любви и секса. Отвергая многие крайности, он утверждает тип сексуальности человека, который учится жить по-новому, ориентируясь в интимной сфере не на общественные стереотипы, а на новые императивы поведения отдельного человека. Он отмечает формирование в личности новых реалий и нового видения себя и мира. Сексуальные практики послереволюционного времени складываются не как репрессивные, отчуждающие человека, а как свободные отношения мужчины и женщины, через которые они осваивают новые реалии духа и тела. Наслаждение и сладострастие — составная часть нового понимания любви. Вслед за З. Фрейдом сексуальность понимается как источник развития всей личности человека. А. Кусиков одним из первых в 1920-е годы начал культивирование и «разработку» тела, сделав в этом направлении своеобразный прорыв. Он учел достижения живописи и кино. В поэме «техника наплыва, крупного плана, перебивка планов, сама возможность изобразить движение тела позволили наделить интересом и сексуальной энергией буквально каждый значимый элемент тела, многие до того вполне невинные движения».[60]

60 *Розин В.М.* Концепция сексуальности по М. Фуко // Р*озин В.М.* Культурология. М.: Гардарики, 2003. С. 143.