

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ
(ПО МАТЕРИАЛАМ КНИГИ СТИХОВ Т. КИБИРОВА «AMOUR, EXIL...»)**

«Amour, Exil...» — одна из самых интертекстуальных книг Кибирова. Цитаты, аллюзии, реминисценции встречаются здесь настолько часто, что эта частота заставляет задуматься о каком-то особом значении данных интертекстем. Нам кажется, что совокупность цитат здесь, помимо решения частных художественных задач, позволяет автору создать необходимый культурный контекст, во многом раскрывающий идею этой книги.

Название книги — «Amour, Exil...», с фр. «Любовь, Разлука...» — определяет тему, объединяющую собранные здесь стихотворения. То, что название дано по-французски, расширяет область этой темы, и, кроме отсылки к русской литературе XIX века, где французский язык постоянно использовался в любовной лирике, выводит тему из рамок русского языка (и, следовательно, — русской литературы), и помещает книгу в контекст мировой литературы. Предпосланный книге эпиграф («I ne nado vsyo vremya povtoryat “Day, Mariya, da day, Mariya”. Izvestno ved, chem eto konchaetsya!») уточняет тему, и содержит отсылку к Маяковскому (к поэме «Облако в штанах»). Источник этого эпиграфа (E-mail) подсказывает и его толкование: эпиграф со ссылкой на Интернет предлагает современную интерпретацию старой коллизии. Но если вспомнить, что Интернет как раз и представляет собой глобальное культурное пространство, то это служит еще одним доказательством высказанного ранее предположения. Кроме того, транслитерация — не только способ общения по электронной почте, но и прием литературного перевода, мы снова вернемся к тезису о попытке автора вывести книгу за рамки одной (русской) литературы и одного языка.

Тем не менее, основная масса кибировских цитат восходит к русской литературе. На первом месте по частоте упоминания, разумеется, А.С. Пушкин (любимый поэт Кибирова), но можно встретить и Лермонтова, Тютчева, Баратынского, а из XX века — Бюсова, Пастернака, Мандельштама, а также современников — Гандлевского и Пригова.

Любопытно композиционное оформление интертекстом в стихотворении: Кибиров часто помещает цитату или аллюзию в абсолютном начале стихотворения, например: «Я вас любил. Люблю. И буду впредь./Не дай вам Бог любимой быть другим!...», «Дано мне тело. На хрен мне оно...?», «Есть тонкие, властительные связи/ между тобой, Наташ, и остальным...», и т.д. Такое расположение интертекстемы может означать (и зачастую у Кибирова означает), что автор дает читателю ключ к нижеследующему тексту, подсказывает способ его прочтения. Но в данном случае нам представляется, что размещение цитатного стиха или образа в начале стихотворения обозначает еще и «авторское алиби», отстраненность поэта от описываемых чувств и событий, — и помещает стихотворение в культурный контекст, в котором (а не в биографии автора!) оно и должно быть прочитано и воспринято. Не менее часто использует Кибиров и другой прием — интертекстема становится концовкой стихотворения. Помимо создания подтекста (продолжение «за кадром»), здесь тоже можно видеть выход личных чувств и переживаний за пределы художественного мира данного произведения и даже данного автора, — в культурный контекст. Оба приема замыкают стихи и чувства поэта на литературную реальность, на текст литературы в целом. Стихотворение может состоять почти целиком из цитат: так в «Малороссийской песне» расхожие в русском языке украинские слова и выражения, строчки из Тараса Шевченко («грае, грае, воропае», «чому ж я нэ птица?») и популярных укра-

инских песен («А я пойду в сад элэный») складываются в центон, вполне понятный даже читателю, не знающему украинского языка. Таким образом, использование поэтических макаронизмов ставит произведение на границу двух языков: написанный преимущественно по-украински, центон состоит из самостоятельно бытующих в русском языке лексем, интертекстом и фразеологизмов, и не нуждается в переводе. И, хотя задача облегчается тем, что автор имеет дело с родственными языками, очевидно, что этот эффект (как и сам факт использования центона — «чужого слова») позволяет в данном случае расширить культурное пространство стихотворения и книги в целом.

Важно отметить, что Кибиров обращается к интертексту и на уровне жанра. Об этом говорят уже названия стихотворений: «Неаполитанская песня», «Романс», «Русская песня», «Жестокый романс», даже «Дразнилка» (жанр детского фольклора), и т.д. Автор как бы примеряет на героиню и на свои чувства разные литературные клише, что позволяет несколько раз высказаться на одну и ту же тему, не повторяясь, чтобы рассмотреть ее с разных сторон. Обращает на себя внимание и географическое разнообразие — Великоорусская, Неаполитанская, Малороссийская, Французская и Старофранцузская песни, а также «Венеция», «С итальянского» — все эти названия разворачивают перед читателем карту мира, объединенную общей темой. Теперь Кибиров примеряет к своему чувству разное место и время, что напоминает мотив путешествия и связанный с ним мотив разлуки (Exil!) у Пушкина, Баратынского и др. Важно, что путешествие у Кибирова совершается не в реальности, а внутри текста — как собственного, так и мировой литературы.

Интертекст присутствует в книге и на уровне антропониимики. Прежде всего, в отношениях лирического героя и Наташи прослеживается параллель с отношениями «Пушкин — Наталья Гончарова». Сам Кибиров не скрывает этой параллели, — напротив, он ее подчеркивает:

*А иначе — вот те слово,
Вот те, Таша, крест,-
Будешь ты не Гончарова,
А прямой Дантес!
(«В край далекий уезжая...»)*

А.Немзер в статье «Тимур из пушкинской команды»(2), сопоставляя Наташу из «Amour, Exil...» с Натальей Гончаровой, говорит: «...звучит ее Натальей (похоже, еще и Николаевной), ...она много моложе лирического героя, ...соединиться с возлюбленным не хочет (отказ Гончаровой при первом сватовстве и традиционно приписываемая ей холодность в браке)». Налицо здесь и портретное сходство:

*Смерть идет. У нее
Глазки чуть-чуть косят.
(С итальянского)*

Здесь тема любви и смерти, доселе звучавшая у Кибирова иронично

(*Я ведь так и вправду содохну, / Пожалей меня, Наташ!*) вдруг получает трагическое звучание — очевидно, за счет параллели с пушкинской Наташей. Сама коллизия «Пушкин-Гончарова» появляется у Кибирова не впервые: ей посвящен, например, «Историко-литературный триптих». Следовательно, и здесь эта параллель неслучайна.

Тема безответной любви у Кибирова литературна еще и потому, что, помимо всех литературных прототипов и параллелей, она может быть актуализирована только в литературе, а точнее — в стихах поэта-лирического героя:

*...Напрасны жалобы, бессмысленны укоры —
Ты снова о стихах заводишь разговоры!
А что в них, девочка? — Слова, слова, слова!
Ужели же от них кружится голова...
(Красавице, предпочитавшей Феба Купидону)*

Конфликт неразделенной любви трансформируется здесь в конфликт между поэтом и литературоведом: «филолог-Наташка» не желает воспринимать лирического героя иначе, чем как поэта, автора стихов. Дистанция между героями задана изначально — разницей в возрасте (*...назад лет 25 в казарме нашей/я был уже законченный поэт,/а вы, Наташа...и подумать страшно*). Но эту разницу Кибиров деконструирует в свою пользу. В первом стихотворении книги поэт говорит о силе своего чувства: «словно ему лет 15 от силы, словно его в первый раз посетило...», а заключает так:

*...столь ослепителен свет,
что я с прискорбием должен признаться,
хоть мне три раза уже по пятнадцать —
Salve, Madonna! и Ciao, ragazza!
Полный, девчонка, привет!*

Разложение своего возраста в «три раза по пятнадцать» — а возраст 15 только что обозначал силу чувств — может быть истолковано как увеличение этой силы чувств за счет магического числа «три» (вспомним сказочный «закон троичности»). Но литературоведческий подход Наташи к чувству героя деконструирует само чувство, обращая и его, и лирического героя в часть текста:

*...Говорит мое либидо
твоему либидо:
до каких же пор, скажите,
мне терпеть обиды?
А в ответ: и не просите,
Вы, простите, быдло!
Сублимируйтесь-ка лучше
Выше крыши, выше тучи,
Обратитесь в стих певучий,
Вот и будем квиты!
(Ах, Наталья, idol mio...)*

Так возникает еще один конфликт, на сей раз внутри лирического героя: конфликт между физическим и литературным началом, между мужчиной и поэтом. Кибиров четко противопоставляет эти два образа:

*Не любите вы этих мужчин, топ ами!...
...ведь у них, окайненных, одно на уме,
у меня же — как минимум два!
(Не любите вы этих мужчин, топ ами...)*

«Как минимум два», видимо, означает присутствие второй реальности — литературной. Но не является ли литературная реальность в данном случае единственной? И не является ли кибировская Наташа чисто литературным персонажем, не имеющим живого прототипа? Андрей Немзер уверяет, что нет, «потому что суть поэзии Кибирова в том, что он всегда умел распознать в окружающей действительности “вечные образцы”». В таком случае обилие интертекстуальных параллелей объясняется просто: в событиях обыденной жизни Кибиров видит знакомые из литературы «образцы». Но дело в том, что, как было показано выше, эти образцы определяют и во многом создают сюжет. Образ Наташи размыт и неконкретен — вряд ли это объясняется авторской небрежностью! В тексте нет ее реплик — она лишена дара слова (*что посоветуешь, милый дружок? Милый дружок, как обычно, — молчок.*), нет никаких указаний даже на ее характер — кроме очередных цитат. Есть, казалось бы, бытовая деталь:

*как сидел с дурацким чаем
за столом твоим,
меж надеждой и отчаяньем,
нем и недвижим
(В край далекий уезжая...),*

но и здесь мы видим параллель — на сей раз с собственным, кибиrowsким, стихотворением из сборника «Стихи о любви» 1988 года «Ух, какая зима...»:

*Чаю мне испитого! Не надо заваривать, лишь бы
Кипяток да варенье, и лишь бы сидеть за твоей
Чистой-чистой клеенкой...*

Единственная портретная деталь содержит явную отсылку к пушкинской Наталье, кибиrowsкая же Наташа живет всецело в мире литературной реальности: говорит только о стихах, думает о них же (вам же с ними, гадами, интересней! — речь идет о поэтах), а все ее поступки соотносятся с литературными прототипами — или ими продиктованы. Такая замкнутость образа Наташи на мир литературы, как уже было сказано, подчеркивает условность и самого лирического героя, и его чувства.

Однако ограничить область всех перечисленных тем и конфликтов чистой литературой мешает, на первый взгляд, обилие в тексте физиологических деталей. Все лирические чувства здесь так или иначе сводятся к физиологии или возникает из нее:

*Тут ведь вопрос не вполне половой —
Метафизический!*

(Богу молиться об этом грешно...),

а цитированное выше стихотворение «Ах, Наталья, idol mio,...» заканчивается так:

*Не нужны мне выси ваши
без моей Наташи!*

Но надо иметь в виду, что эта физиология также литературна и условна — Наташа присутствует здесь только в качестве абстрактного образа, причины эмоций героя. Вдобавок, лирический герой не слишком вежлив с объектом своей страсти (хрен вам, а не стих за это!), чересчур откровенно заявляет о своих сексуальных аппетитах:

Самому мне уж тошно от этой песни:

«Дай да дай!» — ну а вам, мой свет, и подавно...

ну так дай — и баста!!

(Фотографии ваши — увы — нечетки...), или:

Изливая свою душу

Вам, моя Наташа,

Я всегда немного трушу —

Ведь не благовонья это,

Не фиал с вином кометы,

А, скорей, параша.

На фоне подчеркнуто поэтической лексики (*Изливая свою душу*, фиал, да еще с пушкинским «вином кометы»), совершенно по-хулигански выглядит издевательски точная рифма «Наташа — параша». Налицо разделение между миром физическим и литературным, это разделение подчеркивает сам Кибиrow в стихотворении «Платонизм»:

Этот брак заключается на небесах.

Да, наверно, давно заключен...

...Но внизу, на земле, тут не то чтобы брак,

тут и встретиться нам не дано.

Разделение это предсказывает итог притязаний лирического героя на физическую близость с идеалом — они, разумеется, не могут быть удовлетворены. Поэтому бурные постельные сцены заканчиваются комически, а оргазм превращается в поллюцию:

И плоть моя твою раздвинет плоть

И внидет в глубь желанную, и вот

Проснусь я в миг последних содроганий,

Тьму оглашая злым матюганьем.

(Сей поцелуй, ворованный у вас...)

Матюгание, не слишком уместное в устах лирического героя, является следствием попытки автора «заключить союз» между «низом телесным и верхом небесным», соединив образ поэта с образом мужчины и воплотив лирического героя, придав его чувствам физиологические мотивы (а то, что обшеченная лексика связана именно с сексом, вряд ли стоит повторять). Но любовь двух идеальных существ остается в мире идей, и Кибиров заканчивает книгу на ноте светлой тоски по недостижимому, как прежде, идеалу:

*Ну, пожалуйста! Где ты, мой ясный свет?
А тебя и нет.*

Примечания:

1. Кибиров Т. «Кто куда, а я — в Россию...»/Сост. Т.Кибиров. — М.: Время, 2001.
2. Немзер А. «Тимур из пушкинской команды»//Т.Кибиров. «Кто куда, а я — в Россию...»/Сост. Т.Кибиров. — М.: Время, 2001.

© Барковская Н.В.

© Камка С.В.

г. Екатеринбург

КУЛЬТУРНАЯ МОДЕЛЬ «ПЛЯСКИ СМЕРТИ»: К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕАЛИЗМА И МОДЕРНИЗМА

Принято резко противопоставлять модернизм «серебряного века» классической традиции предшествующего столетия. Оттачивание от реализма провозглашалось в многочисленных декларациях модернистов, начиная со знаменитых рассуждений Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы» (1893). Современные исследователи рассматривают символизм как первое антимиметическое направление в искусстве, сменившее художественный код [1], начинающее новую, неклассическую, «хао-графическую» эпоху в искусстве [2:9]. Однако ряд историко-литературных фактов (напр., важность лирики Тютчева и Фета для символистов, влияние новаций Некрасова в жанровой и субъектной системах в лирике), существование переходного этапа «предсимволизма» [3:13] свидетельствуют об определенной преемственности модернизма не только по отношению к романтизму, но и к реализму.

Актуализация культурной модели¹ «пляски смерти» в конце XIX в. позволяет проследить механизм преобразования социально-критических, вполне реалистических образов в многозначные символы.

Й. Хейзинга относит возникновение слова «masabre», означающего липкий, леденящий страх смерти, к эпохе Средневековья. В наиболее древних изображениях «danse masabre» живого сопровождал его двойник-мертвец: «Именно «это ты сам!» сообщало пляске смерти ее повергающую в дрожь жуткую силу» [4:141, 146-150] Ф. Арьес так описывает древние гравюры: ««Пляски смерти» — это нескончаемый хор, где сменяются мертвые и живые. Мертвые ведут игру, и только они пляшут. Каждая пара состоит из обнаженной мумии, сгнившей, бесполой, но весьма оживленной, и мужчины или женщины в одеяниях, подобающих их социальному статусу, с выражением ошеломленности на лице. Смерть протягивает руку живому, желая увести за собой» [5:130].

В русской литературе тема «пляски смерти» звучит в стихотворениях Одоевского «Бал», Лермонтова «1-е января», изобличающих бездуховное общество. Гуманис-

¹ Перспективное понятие «культурная модель» еще не приобрело в науке строгого терминологического объема и содержания. В отличие от жанра, культурная модель проявляется не только в литературе, но и в других видах искусства и социальных практиках. Может проявляться на уровне содержания произведения, мотивной структуры, жанра, системы выразительных средств.