

*Е. Тырышкина (Новосибирск, Россия)*

**«СМЕРТЕЛЬНАЯ ЛЮБОВЬ» Р.ИВНЕВА  
(К ВОПРОСУ О ЗНАКОВОЙ И КОММУНИКАТИВНОЙ  
СТРАТЕГИИ НА «СЛОМЕ» МОДЕРНИЗМА)**

Так вот она - смертельная любовь,  
Благословенное проклятье.  
Тускнеет разум, холодеет кровь,  
И кожа падает, как платье.  
И кости - вот уже - обнажены,  
Омыты гнойной поволокой.  
И чувства все на злобе сожжены  
Любви слепой и однобокой.

Так вот он гвоздь, сверлящий плоть мою,  
Сулящий мне бессмертье и неволю.

Травматический опыт, питающий авторскую креативность, во многом роднит Ивнева со старшими символистами, а дискурсивная стратегия, предполагающая особого рода взаимодействие с адресатом (нарушение художественных конвенций, лавирование между реальностью эстетической и вне-эстетической) - с авангардистами. Творчество Р.Ивнева конца 1910-х - начала 1920-х годов формально определяется как имажинистское, есть у него стихи откровенно футуристические, т.е. автор творит еще в рамках модернизма, но эти рамки ему становятся тесны. Ситуация, ставшая темой лирики Ивнева (его «нетрадиционная ориентация»), вырывается за рамки готового дискурса. Все влекущее, греховное, ужасное не уместается в пределах известных этических норм и языковых формул. Эта запретная страсть требует своего выражения, чтобы читатель мог ощутить одновременно силу, трепет, неотвратимость желания, ужас преступления и - саму невозможность найти адекватные слова для того, что в принципе не может быть вербализовано.

Травма несовершенного бытия преодолевается в модернизме творческим порывом, однако, этот утопический проект «преобразования жизни искусством» ко второй половине 1910-х годов претерпевает значительные изменения. Например, лирика раннего В.Маяковского хотя и укладывается в рамки этого проекта, но уже намечается сдвиг к его деформации («Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер», «Я и Наполеон», трагедия «Владимир Маяковский», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник» и др.). Мотивика/метафорика травмированной телесности создает напряжение внутри дискурса: «Громоздящемуся городу уродился во сне хохочущий голос пушечного баса, а с запада падает красный снег сочными клочьями человеческого мяса» [2, с. 64]. Намечается трещина - между культурой, которая превращает тела в знаки и дарует бессмертие, и полным хаосом телесного разрушения, боли, тления и абсолютной смерти, с которым индивидуум никогда не сможет примириться и который никогда не сможет осознать [3].

Лирика Р.Ивнева - следующий шаг в трансформации модернизма. Мы сталкиваемся с такими примерами символических структур, в которых напряжение между переживаниями тела и возможностью их означивания нарастает до крайних пределов. Здесь нет прежних иллюзий о возможности преобразования жизни искусством, хотя его спасительная сила еще не изжила себя. На этой стадии уже не искусство вторгается в реальность, подвергая ее чудесному изменению, а реальность вторгается в искусство как деформирующая сила. Знаком реальность как таковой, истинного бытия, становится тело в своей физиологической данности в ситуациях прорыва границ (страдание, отвращение) - в противовес условности искусства. Тело как таковое, вне идеологического контекста, не может быть вписано в бессмертное тело культуры.

Реальность телесности выламывается за границы формы: «Форма в принципе противостоит мимесису, который руководствуется не принципом формальной упорядоченности или гармонии, но принципом прямого отражения реальности, которая может быть хаотичной и безобразной» [4, с. 373]. В данном случае автор «гармонизирует» то, что противится гармонизации по своей природе, - телесный аффект, переживание которого может быть охарактеризовано лишь как «невывразимое».

Существует несколько известных общекультурных моделей телесности, среди которых модель христианского тела является одной из самых общепотребительных: брeнная плоть «очищается» путем аскезы, а распятие — знак высшего подвига, священной жертвы, телесное уязвление ведет к духовному прозрению. Парадоксальным образом в этом стихотворении метафора распятия раскрывается через метафору любви-убийства, актуализируемую на уровне лирического сюжета.

Контекстные смыслы первой строки формируются за счет инверсирования штампа «бессмертная любовь», таким образом, «смертельная любовь» сохраняет память «оригинала», первичной метафоры, и значения наслаиваются друг на друга по принципу компрессии.

Метафорический ряд первой строфы практически весь состоит из поэтических штампов: «благословенное проклятье», «холодеет кровь», несложного иносказания «тускнеет разум» (по аналогии с высказыванием - «слабеет разум»). Самого сильного эффекта поэт добивается в последней строке этой строфы за счет опять-таки несложной перестановки элементов в устойчивом сравнении «платье, как кожа».

Привычное словосочетание «слабеет разум» заменено метафорой, где актуализируется значение слова «свет». Происходит пересечение двух смысловых полей и последующая редукция одного из элементов: «тускнеет разум» - «тускнеет свет» — «свет разума». Контекст, языковая память уплотняет смысл метафоры, потеря способности рационально мыслить дополняется значением наступающей слепоты, гаснущего света - в результате слабости, болезни, тяжелого известия (ср.: «Свет в очах померк (потух)»). Эта имплицитная слепота будет актуализирована во второй строфе («слепая любовь»).

Метафорический ряд тяготеет к предметности, материальности, «разум» встроен в цепочку явлений телесного ряда. «Холодеет кровь» - в данном контексте эта метафора функционирует и в переносном, и в буквальном прямом значении, подсвечивается двойными контекстами: одно из значений связано с ситуацией опасности и страха («стынет кровь в жилах»), другое отсылает к семантике болезни, старости, приближению смерти («кровь не греет меня»).

Буквальный, прямой смысл высказывания выходит на первый план за счет последующей метафоры, акцентирующей телесность как таковую: «и кожа падает, как платье». Телесность подана как вечная субстанция - потому и «разум», и «кровь» в этом контексте овнешнены, опредмечены. Сильный эффект последней метафоры этой строфы состоит в неожиданности механизма не столько языковой инверсии,

влекущей за собой приращение-изменение смысла (как это было в «смертельной — бессмертной любви»), сколько в инверсии мировоззренческой: культура (платье) спадает в буквальном смысле слова под натиском природы-смерти. И кожа становится чуждой, своей и не своей, знаком инаковости. Самое близкое, защитное одеяние и неотъемлемая часть тела становится временным и ненадежным покровом. (Повтор этого мотива можно встретить в стихотворении Р.Ивнева 1920 г. «Шерстяные иглы смерти...», которое заканчивается такими строками: «Видишь - под рясою / Кожи - в липкой крови / - Черное, душное мясо / Черной и душевной любви»).

Во второй строфе разворачивается «микросюжет» обнажения-раздевания в предельном, парадоксальном варианте. Само по себе обнажение — это снятие условностей, освобождение от знаков культуры, переход в область природы; одновременно это действие-ритуал для эротического сближения, воплощения телесного желания.

Обнажение же мертвого тела является частью похоронного обряда с последующим омовением и переодеванием, когда тело превращается в знак [5, с. 182]. Само действие раздевания и в том, и в другом случае влечет за собой перемену статуса — живого или мертвого тела, это жест трансгрессии. Но в данном контексте эти культурные смыслы совмещены, наслоены друг на друга. Эротическая метафора «сбрасывания одежд» доведена до апогея, когда «раздетыми» уже оказываются кости — с них снята плоть, а единственным покровом будет «гниющая поволока» — тонкая пленка распада тканей. Здесь значение «смертельной любви» разворачивается как последовательное, поступенчатое разыгрывание сценария желания, имплицитно несущего в себе стремление к смерти.

Граница между жизнью и смертью не проведена, живое и мертвое неразличимы в метафорической целостности текста и абсолютно лишены признаков субъектности. Здесь живое-мертвое тело поддежит раздеванию, омовению водой и облачению в саван/ пелены; от кожи и плоти освобождаются кости — эротическая знаковая совмещена со знаковой танатографии, причем, первая доведена до предела, до логического тупика («бесстыдство обнажения»). Заметим, что это «освобождение» от тела происходит как подчинение безличной внешней силе (смертельная любовь как рок). Омование, поданное как одновременное одеяние («омыты гниющей поволокой»), - это кощунственное «очищение-одеяние» мерзостью. Здесь раздевание как метафора утolenия физической страсти — это снятие культуры, морали, веры, за которым — абсолютная скверна, переход всех границ, отвращение в чистом виде.

Особое напряжение смысла достигается приемом смыслового эллипсиса — в тексте не сказано ни слова о страсти, желании, любовных объятиях. Тело оказывается мгновенно захваченным любовью как работой смерти. Стадии любви в контексте первой и второй строфы последовательно указывают на трансформацию тела от умирания — к гниению и полному распаду (тускнеющий разум, холодеющая кровь, спадающая кожа, обнаженные кости, «гниющая поволока»), Любовь — безличная

роковая разрушительная сила, нечто ужасное и отвратительное, чуждое Иное, вторгающееся в область человеческого.

Ущербность подобной «любви» очевидна: «И чувства все на злобе сожжены /Любви слепой и однобокой» (наложение штампов «слепая любовь» и «однобокий взгляд» на события, проблемы и т.д.). Эта «слепая любовь» объективируется, «чувства» предстают в своем материализованном обличье — чувства сжигаются «на злобе», подобно тому, как что-то сжигается на (в) огне. Имплицитное клише «огонь любви» (ср. «В крови горит огонь желанья / Душа тобой уязвлена...» А.С.Пушкин) содержит в себе и «огонь злобы» (ср. «сжигает ненависть, зависть, злоба», «гореть злобой»).

Итак, «смертельная любовь» - это «благословенное проклятье», как заявлено в первой строфе. «Смертельность» и «проклятье» в полной мере раскрываются в первых двух строфах. В третьей, последней, к этим двум синонимическим метафорам добавляется еще одна. Первый стих первой строфы закольцован с первым стихом последней строфы: «Так вот она — смертельная любовь» — «Так вот он гвоздь, сверлящий плоть мою». Один и тот же указующий жест превращает эти высказывания в тождественные. Окончательный смысл «рассыпанной» в тексте метафоры-оксюморона «любви-смерти» раскрывается полностью в последней строфе, где проясняется, в чем состоит «благословенность».

Любовь, таящая в себе опасность, угрозу, несущая в себе смерть, в третьей строфе приравнена к физической пытке, где муки тела явлены с предельной интенсивностью и где совершенно очевидно аллаузии на распятие Христа. Только в последней строфе появляется лирический субъект, идентифицирующий себя с Христом, терпящим крестные муки и одновременно претерпевающим проклятье «слепой любви». Безличная трясина физической страсти, с одной стороны, поглощает и уничтожает его, а с другой — возносит на недостижимую высоту.

Уже здесь можно обнаружить точку единства и точку бифуркации, единство смысла, которое стягивает начало и финал стихотворения, это разрушение плоти и предельная визуализация телесных мук. Но эротический подтекст «смертельной любви», на первый взгляд, входит в противоречие с «гвоздем, сверлящим плоть мою». Это неснимаемое противоречие дополняется объединяющим смыслом «благословения». Обреченность «греху» оказывается неким промыслом, где видение истины дается лишь через уязвление плоти, а энергия травмы дарует творческие силы: «Весь жар души я звуку отдаю». Творческое духовное «бессмертье» и земная «неволя» не отменяют друга друга - антигела, заложенная в центральной метафоре «смертельной любви», и сохраняется, и снимается последними строками стихотворения. «Жар души» составляет антонимичную пару с <огнем> «любви-злобы», он не уничтожает и не сжигает, а превращается в «звук» и растворяется в беспредельном пространстве «синего поля». «Синее поле» - по всей вероятности представляет собой контаминацию поля и неба, где земное и небесное сопрягаются («звук», т.е. творчество - явление обоих миров).

Очевидно, что Р.Ивнев в своей стратегии означивания, как правило, сопрягает два типа знаков - языковые штампы («пустотные» знаки), стремящиеся «сжаться» до сигнификата, автоматически формирующие единое языковое поле, и знаки с «прозрачной» референциальностью, активизирующие нервно-телесный опыт читателя на его базовом, физиологическом уровне. Происходит погружение в некую безличную общность за счет разнонаправленных, но объединяющих стратегий. Язык как готовая данность задает соответствующую инерцию, но автор тут же «переключает регистр» и погружает читателя в миметическую реальность. Подобная стратегия приводит к особому эффекту структурного напряжения.

В конце стихотворения происходит возврат в символический план языка и культуры — по контрасту с телесной знаковостью, тяготеющей к иконичности, «взламывающей» символические структуры вторжением в область отвратительного, которое не может быть окончательно переработано и переведено в эстетический знак: «Отвратительное. Оно отброшено, но с ним невозможно расстаться и от него невозможно защититься так, как от объекта. Отвратительное, как воображаемая чужеродность и реальная угроза, сначала интригует нас, а затем поглощает целиком» [6, с. 39]. Однако «жар души» не отменяет «гниной поволоки», а сложным образом сочетается с ней. Налицо контраст знаковых кодов - совмещаются два понятийных ряда, каждый из которых отсылает к разным уровням памяти и воображения. Текст держит читателя в напряжении за счет постоянных «сбоев» читательского ожидания.

Эта «осцилляция» демонстрирует как бессилие готовых языковых структур, так и силу деформированной, химерической структуры, где на «стыках» возникают «зияния», именно эти «зияния» являются «значимой пустотой», именно эти пустоты, «невидимые знаки» указывают на «невыразимое» (невербализуемые аффекты запретной страсти).

Семиотическая «обработка» эмоций в художественном творчестве, как правило, приводит к тому, что эмоция интериоризируется в мир культуры, чтобы в дальнейшем, уже как знаковая реальность, в результате катартических переживаний, стать достоянием духовного мира читателя, обеспечивая выход к универсальным ценностям. Однако возможна противоположная стратегия: экстериоризация эмоции, «перевод» душевных переживаний в план травматических ощущений, не поддающихся окончательной эстетической переработке. Именно такую стратегию избирает Р.Ивнев в противоположность классической традиции.

Ивнев в своем диалоге с читателем достигает особого единения, основанного, с одной стороны, на эффекте автоматического узнавания (языковые штампы), с другой — на культурной памяти (христианский миф), но отвращение, испытываемое читателем перед картинами телесного распада («Резкое чувство неприятия мертвого тела вообще... что сам ты потенциально есть свой собственный труп») [7, с. 117] создает сильное вне-эстетическое переживание и обеспечивает особую «общность довербальности» [7, с. 75]. Подобной общности хотелось бы

избежать. В такой ситуации неминуем разрыв в ходе мыслей, «резкая приостановка семиотизации окружающей среды». Для такого состояния нет ни понятий, ни слов. Картина мира рассыпается, границы размыкаются, длительность и целостность бытия нарушается. Восстановление его в прежних границах уже невозможно, оно пугает своей травмирующей реальностью [8, с. 176].

Заметим, что пугающая натуралистичность отталкивает, но адресат испытывает не только отвращение, но и притягательность страшно-го, читатель находится *между* определенными идентификационными позициями, в состоянии напряжения - между отвращением и состраданием к лирическому субъекту, переживающему муки распятия, влечением к страшному/запретному и переживанием трепета встречи с запредельным, не поддающимся вербализации.

Эти разнонаправленные стратегии обеспечивают эффект парадоксальной коммуникации, балансирующей на грани условности и реальности. Читатель испытывает кризис идентификации. В финале стихотворения ему уготована встреча с «Я-себе-не-тождественным» - без указаний «механизмов сборки». Искусство и религия лишь отчасти гармонизируют пугающий жизненный хаос, на который так настойчиво указывает Р.Ивнев, заставляя читателя взглянуть в «лицо ужасу». Автор не только переживает травму несовершенного бытия, он переадресовывает ее читателю, — если страдание и смерть нельзя окончательно «переработать» в эстетический знак, то его можно облегчить (?), разделив с другими. Таким образом, формируется особое коммуникационное поле, где сопрягаются границы эстетического/этического, порождая становящуюся «реальность/фантом», где адресат оказывается в ситуации экзистенциальной драмы.

#### Список литературы

1. Ивнев, Р. Солнце во гробе / Р.Ивнев. - М, 1921 (без пагинации).
2. Маяковский, В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / В.Маяковский. - М., 1955. - Т. 1.
3. Тырышкина, Е. Мотив травмированного тела в поэзии русского авангарда 1910-х - начала 1920-х годов / Е.Тырышкина // *Literatura rosyjska XVIII-XXI w. Dialog idei i poe- tic / pod redakcja Olgi Glowko.* - Lodz, 2008. - С. 263-270; Тырышкина, Е. «Шерстяные иглы смерти...» Р.Ивнева: дискурсивная стратегия (между текстом и телом) / Е.Тырышкина // *Russian Literature.* - 2007. - Vol. LXII - II. Amsterdam. - P. 229-239; Тырышкина, Е. Эстетика шока: формирование читательской реакции в ранней лирике Маяковского / Е.Тырышкина // *О р и с # 4-5. НОБЕЛЕВСКАЯ ЛЕКЦИЯ. ЧТЕНИЕ.* - 2009.-Вильнюс.-С. 129-140.
4. Ямпольский, М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М.Ямпольский. - М., 2007.
5. Ямпольский, М. Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла / М.Ямпольский, - М., 2004.
6. Кристева, Ю. Силы ужаса. Эссе об отвращении / Ю.Кристева. - Харьков-СПб., 2003.
7. Мастерская визуальной антропологии 1993-1994. - М., 2000.
8. Митин, В.А. Между жутким и возвышенным / В.А.Мазин // *Фигуры Танатоса: Искусство умирания / В.А.Мазин.* - СПб., 1998.