

Т.А. СВЕТАШЁВА
(г. Минск, Беларусь)

УДК 821.161.1-1
ББК Ш33(2Рос=Рус)63-45

ИГРОВАЯ ПРИРОДА ЖАНРОВОЙ ТРАНСГРЕССИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена изучению феномена жанровой трансгрессии в русской поэзии второй половины XX века. Понятие трансгрессии отграничивается от понятия жанровых смещений, которые размывают границы жанра, в то время как трансгрессия предполагает выход во внешнее относительно данного жанра пространство. Трансгрессия рассматривается с точки зрения её игровой природы – как самодостаточный игровой жест, не обусловленный внешними культурными факторами. На примерах произведений М. Сухотина, А. Вознесенского, В. Тучкова, Д. Строева, В. Куприянова показано, как ложное жанровое маркирование актуализирует жанровую семантику, а значит, косвенно укрепляет устойчивость жанра.

Ключевые слова: жанр, жанровая трансгрессия, жанровые смещения, игра, игровой приём, ложное жанровое маркирование

Понятие жанра совмещает в себе динамику и статику. Устойчивость жанра обусловлена его гибкостью, развитием в соответствии с культурно-историческими и эстетическими запросами. Преодоление сложившейся жанровой структуры возможно путём жанрового смещения либо же – более радикально – путём трансгрессии.

Смещения размывают границы жанра, адаптируют его к новым условиям и новым феноменам литературного процесса, то есть, как это ни парадоксально, способствуют сохранению его устойчивости, предотвращают архаизацию. Результаты смещений вписываются в общую парадигму эволюции жанра и при достаточной повторяемости ведут к пересмотру и расширению его границ.

Трансгрессия же предполагает резкий качественный скачок далеко за жанровые рамки, во внешнее относительно них пространство. Фактом жанровой трансгрессии можно считать те произведения, которые являют собой «посторонний» по отношению к жанру текст. «Предел и трансгрессия обязаны друг другу плотностью своего бытия» [Фуко 1994: 117]. Трансгрессия инициируется самим наличием предела; сам факт существования жанровых ограничений стимулирует их преодоление. Можно сказать, что жанровая трансгрессия, как и любая другая,

нейтральна к пределу, то есть к требованиям жанра как к тому «пространству», которое «покидает» произведение. Целью автора такого текста не является отрицание существующей жанровой системы либо её изменение: его жест нацелен сам на себя, является игровым актом. Об игровой природе жанровой трансгрессии говорит и то, что для неё характерны такие квалифицирующие признаки литературной игры, как раскрепощённость (в данном случае – свобода от жанровых рамок) и осознанный характер (намеренный выход за осознаваемый предел).

Тенденция к жанровой трансгрессии закономерно актуализировалась в эпоху размывания границ и тотальной деабсолютизации – во второй половине XX – начале XXI веков.

Один из путей трансгрессии – ложное маркирование произведения жанром, которому оно не соответствует. Нередко платформой для такого рода игры становятся архаичные формы: поэты второй половины XX века относят свои произведения к жанрам, давно вышедшим из употребления. Такое жанровое маркирование вызывает ощущение архаизации всего произведения, эффект «искусственного состаривания» текста.

Так, М. Сухотин в сборнике «Центоны и маргиналии» возрождает архаичный жанр центона, берущий начало в античной поэзии.

Данная форма предполагает создание сложного нелинейно прочитываемого интертекста. Четыре текста М. Сухотина, маркированных как центоны, в строгом смысле не отвечают требованиям данного жанра: традиционный центон по определению полностью строится из других стихотворных цитат, без собственно авторского слова. К текстам сборника «Центоны и маргиналии» применим термин «центонный текст» [Фатеева 1998] или «центонный стих» [Бирюков 2003: 297–300]. М. Сухотин включает в произведения, во-первых, не только стихотворные цитаты, во-вторых – не только собственно цитаты, но и культурные отсылки, в-третьих – авторские строки, которые составляют примерно половину всего текста книги. На это указывает и сам поэт: «...стихи эти в большей их части (даже чисто количественно) составляют не цитаты или парафразы, а собственно авторская речь» [Сухотин 2001: 9]. Сходство этих произведений с классическим центоном заключается в текстообразующей роли цитаты и цитатности как атрибутирующем, конститутивном признаке.

За счёт объединения в единый текст цитат и культурных отсылок из разных культурных полей происходит сталкивание контекстов, деабсолютизация первоисточников. Цель автора центонного текста – игра с цитатой и контекстами, достижение иронического эффекта.

В «Центонах» М. Сухотина, помимо произведений художественной литературы, цитируются религиозные и политические тексты, ки-

нофильмы, эстрадные песни. Кроме того, предельно расширяется понятие цитаты как структурного элемента центонного стиха. Именования реалий могут функционировать как цитата из общего культурного контекста:

Замечаешь ли мой красный шарф и жёлтые ботинки? [Сухотин 2001: 16]

(Данная строка, в которой соединены два словосочетания из одного семантического поля, отсылает к песне Ж. Агузаровой и к истории гибели Айседоры Дункан).

В поэме «Страницы на всякий случай» в качестве цитат функционируют имена собственные и именования исторических реалий:

*Вперёд! Ю.Цезарь, Меровинги,
Вперёд! Карл, Хлодвиг, Валуа,
Вперёд! Двенадцатый Людовик,
Вперёд! Тринадцатый Людовик,
Вперёд! Столетняя война...* [Сухотин 2001: 22]

Центонными текстами являются и те произведения сборника, которые маркированы автором как маргиналии. Строго говоря, маргиналии не являются литературным жанром, однако их можно рассматривать как жанр бытийного дискурса; это заметки на полях, то есть комментарии, вторичные по отношению к основному тексту. «Маргиналии» же М. Сухотина можно рассматривать как комментарий к тексту культуры. В последней поэме этого раздела – «Речь идёт» – автор обнажает креативный потенциал пустоты, комментирует пустое поле, отсутствующий на странице текст, что, безусловно, является рывком за рамки маргиналий как жанра бытийного дискурса.

Эти тексты М. Сухотина мультикультурны, автор использует приём нанизывания многочисленных деконструированных цитат на разных языках, культурных отсылок к самым разным контекстам.

*Вдруг охотник выбегает,
по кому ему стрелять?
По цыплёнку
жареному-пареному,
по незваному
татарину,
по корове,
что всегда здорова,
по стозевну чудищу
огромну,
облу,
озорну*

*и лайй,
по одесской
костиной кефали...* [Сухотин 2001: 61-62]

Автор центонного стиха создаёт новый контекст из элементов других контекстов. При этом устанавливаются интертекстуальные связи со всеми первоисточниками, в результате чего между предтекстами также возникает диалог. Поскольку в центонном стихе нет указания на источники цитирования, его интерпретация предполагает наличие определённого читательского опыта. Автор вовлекает читателя в игру в «узнавание», создавая многомерное гипертекстуальное пространство. Центонный стих сложен для интерпретации, требует дешифровки цитатного кода.

Оживляя жанры, воспринимаемые современным читателем как экзотичные, поэты могут наполнять их игровым, комическим содержанием, классические формы используются как игровое пространство. Так, в сборник минского русскоязычного поэта Д. Строцева «38» включены три рыцарские авентюры: «Авентюра рыцарская программная», «Авентюра рыцарская гедонистическая», «Авентюра, записанная рыцарем-этнографом в глухой германской деревушке на рубеже 6-9 веков от Рождества Христова».

Термин «авентюра» использовался для обозначения глав германского героического эпоса. Д. Строцев же применяет его в качестве жанрового маркера в названиях своих произведений. Апелляция к рыцарской эпохе осуществляется с игровой целью. Поэт играет с героическим пафосом, заполняя классическую форму инфантильным содержанием. Сюжет этих текстов имеет оттенок донкихотства, напоминает о детской игре в рыцарей:

*Я рыцарь, я рыцарь, я рыцарь!
Я рыцарь, на резвом коне* [Строцев 1990: 24].

Похожий приём использует В. Тучков: его триптих «Буратиниана» состоит из частей, маркированных как эклоги. Данный жанр античной буколической поэзии имеет строгие требования к сюжету и героям: произведения строятся в форме диалога между пастухами, сельскими жителями. В трёх верлибрах В. Тучкова эти требования игнорируются. Однако заявляемый жанр обращает внимание читателя на элегическое настроение текстов:

*Хотя бы раз взглянуть на ту убогую каморку,
где за картиной незамысловатой
Толстому Алексею в тридцать восьмом году
срочно дверь пригрезилась,
ведущая сюда, в СССР...* [Тучков 2007]

С античным жанром тексты В. Тучкова объединяет также диалогичный характер второй части триптиха и рудиментарная диалогичность первой, в которой всё же подразумевается присутствие адресата речи:

*Дай, Джим, на лапу счастья мне,
немного – тысяч пятьдесят швейцарских франков
или в конце концов пиастров и дублонов.
И обязательно – билет в Париж,
с проездом через папу Монте-Карло* [Тучков 2007].

Описания природы, характерные для античной пасторальной поэзии, в «Буратиниане» отсутствуют, и единственным пейзажным элементом является образ денежного дерева. Дисгармоничная картина действительности, воссоздаваемая В. Тучковым, контрастирует с поэтикой заявляемого жанра, его бесконфликтностью и гармоничностью образов.

А. Вознесенский также часто обращается к приёму ложного маркирования твёрдыми поэтическими формами. Так, его стихотворение «Сонет» далеко от классического сонета и представляет собой рифмованный тонический стих:

*Сна нет
спать спать спать
сон стёк с пят
сон синь Спас
спит скит
спит стыд...* [Вознесенский 1990: 68]

Строфика «Сонета» не урегулирована таким образом, какой предполагает заявленный жанр; деление на строфы отсутствует, визуально отделены только последние две строки. Произведение характеризуется зыбким, рваным ритмом (что подчёркивается в подзаголовке «регтайм») с большим количеством внутренних рифм, многочисленными рефренами, кольцевой композицией.

С сонетом это стихотворение роднит драматизм: лирический герой раздираем внутренними противоречиями. Сюжет очерчен пунктирно и может трактоваться неоднозначно. Бессонница героя ассоциативно связывается с любовными переживаниями, что, опять же, сближает стихотворение А. Вознесенского с классическим любовным сонетом.

Две завершающие строки проходят через весь текст в виде рефренов и соединяются лишь в финале, причём формируют парадокс:

*ты – мой сон
сна нет* [Вознесенский 1990: 69]

Это последнее двустишие можно трактовать как традиционный сонетный синтез, соединение тезиса и антитезиса. Такой противоречивый финал допускает множество интерпретаций, начиная с указания на невозможность заснуть, когда рядом нет лирического адресата, заканчивая намёком на то, что адресата вовсе не существует. Ни одна из возможных трактовок не отсекается, что порождает множественность смыслов.

Как видим, конститутивные признаки сонета в данном тексте присутствуют лишь в рудиментарном виде, причем лишь те их них, которые касаются содержания.

Пропигнорированы требования заявленной твёрдой поэтической формы и в стихотворении «Терцины». Произведение представляет собой шестистрочный тонический стих, не разделённый на строфы. Классические терцины состоят из трёхстиший с рифмовкой *aba, bcb, cdc* и т. д., чего мы не наблюдаем в тексте А. Вознесенского:

Урны ставятся в ниши.

Книги ставятся в души.

Не застынь в эгобарстве

Лучший том – не на полке.

Путь осилит идущий.

Пастернак – в его пастве [Вознесенский 1990: 130].

Трёхкомпонентность как отсылающая к терциям черта воплощена в тексте А. Вознесенского иначе: во-первых, в способе рифмовки (рифмуются 2-ая и 5-ая, 3-я и 6-ая строки), во-вторых – в трёхударных строках. Следовательно, можно заключить, что в данном случае жанровый маркер А. Вознесенским используется в качестве метафоры тройственности, а сам термин «терцины» трактуется максимально широко.

Как метафорический перенос можно расценивать и случай обращения А. Вознесенского к прозаическому жанру для именования лирического стихотворения – «Повесть»:

Он вышел в сад. Смеркался час.

Усадьба в сумраке белела,

смуцая душу, словно часть

незагорелая у тела [Вознесенский 1990: 352].

Семантика заглавия усиливает в произведении эпический компонент, акцентирует внимание на героях и сюжете. Жанр повести обычно предполагает изображение событий, занимающих значительный временной промежуток в жизни главного героя. Поэтому такая метафора А. Вознесенского отсылает читателя к событиям, не описанным в стихотворении. В тексте произведения присутствуют апелляции к

прошлому («пристройка помнилась неясно», «тогда здесь спальня находилась»), что говорит о том, что героев – его и её – связывает некая история, о которой умалчивает автор и которая, судя по финалу, должна получить продолжение. В сущности, непосредственно сюжет стихотворения захватывает только встречу героев, а его название подчёркивает недосказанность и расширяет хронотоп в направлении прошлого и будущего.

А. Вознесенский довольно часто обращается к лиро-эпическому жанру баллады. В этом случае жанровая трансгрессия проявляет себя в том, что в стихотворениях, маркированных как баллады, лирический компонент господствует над эпическим, последний же слабо развит, может почти полностью отсутствовать.

Так, в «Беловежской балладе» преобладает настоящее и будущее время глаголов, а также повелительное наклонение – хронотоп узок и раскрывается в сторону будущего, в то время как от прошлого лирический герой отказывается:

*Столько прошлых дров накололи –
Хорошо им в печали гореть!* [Вознесенский 1990: 291]

С поэтикой авангардизма и постмодернизма связаны понятия межжанровости и полидискурсии, что реализуется, в частности, в своеобразном жанротворчестве, когда на основе жанров других дискурсов (делового, научного, массово-информационного и др.) либо других видов искусства создаются и заявляются новые жанровые разновидности.

Такова «Баллада-диссертация» А. Вознесенского, где жанровая трансгрессия проявляется, во-первых, в том, что, юмористическое содержание стихотворения вступает в противоречие с заявляемым жанром научного дискурса; во-вторых, в том, что, как и в других случаях обращения к жанру баллады, в данном произведении крайне слабо развит эпический компонент.

В. Куприянов в серии стихотворных объявлений использует игру с массово-информационным дискурсом, также наполняя этот публицистический жанр комическим содержанием:

*В 13.00
по местному вещанию
будет передаваться
шелест листвы
<...>
По многочисленным
просьбам читателей
во всех вечерних газетах*

будет опубликована

таблица умножения [Куприянов 2007]

В поэзии второй половины XX века игра с жанровыми стандартами и жанровая трансгрессия как её разновидность – достаточно распространённое направление поэтической игры. Тяготение к подрыву жанровых границ обусловлено самим наличием предела, особенно в условиях тенденции тотальной деабсолютизации.

Наличие внешнего, чужеродного данному жанру пространства, в которое вырывается отклоняющийся текст, укрепляет ощущение предела, поддерживает границы жанра извне, от противного. Факт жанровой трансгрессии утверждает собой не только «беспредельность, в которую она перескакивает», но и «бытие в пределах» [Фуко 1994: 118]. «Да существует ли доподлинно предел вонне этого жеста, который блистательно преодолевает и отрицает его?» [Фуко 1994: 117].

Игнорируя устоявшиеся признаки того или иного жанра, но указывая на него в заглавии, поэты второй половины XX века актуализируют в сознании читателя представление о данном жанре и его содержательной стороне. Ложное жанровое маркирование как апелляция к жанру, как показывает анализ приведённых выше примеров, служит реализации авторского художественного замысла.

Явления жанровой трансгрессии, как и смещения, косвенно укрепляют жизнеспособность конкретного жанра.

ЛИТЕРАТУРА

Бирюков С.Е. РОКУ УКОР: Поэтические начала. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. 510 с.

Вознесенский А. Аксиома самоиска. М.: Издательство ЦК КПСС «Правда», 1990. 558 с.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.

Квятковский А.П. Поэтический словарь; науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. энцикл, 1966. 367 с.

Куприянов В. // Самиздат века; сост. А. И. Стреляный и др. 1997. URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/16/02kupriyanov.htm> (дата обращения: 27.04.2014).

Строцев Д. Тридцать восемь: Стихотворения, пьеса. Мн.: Белорусское общество «Книга», РЭМЦ «Ориентир», 1990. 64 с.

Сухотин М. Центоны и маргиналии. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 146 с.

Тучков В. // Самиздат века; сост. А. И. Стреляный и др. 1997.

URL: <http://www.rvb.ru/np/publication/01text/46/10tuchkov.htm> (дата обращения: 27.04.2014).

Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255-270.

Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25-38.

Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 113-131.