

УДК 82-14

РАЗРУШЕНИЕ КАТАРСИСА: ПАРАМЕТРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ЛИРИКЕ Е. ФАНАЙЛОВОЙ

ЖИТЕНЕВ Александр Анатольевич,

доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков,
теории литературы и фольклора,
Воронежский государственный университет

АННОТАЦИЯ. Автор реализует в процессе анализа лирики Е. Фанайловой методологическое соображение В. Эйхенбаума, определяющее принципы обращения с модернистским текстом, соотнося объект исследования с одной из базовых категорий модернизма – категорией катарсиса.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: модернистский текст, категория катарсиса, художественность.

ZHITENEV A.A.,

Dr. Philolog. Sci., Professor of the Department of Russian literature of the XX–XXI centuries,
the theory of literature and folklore,
Voronezh State University

THE DESTRUCTION OF CATHARSIS: THE PARAMETERS OF ARTISTRY IN E. FANAILOVA'S LYRICS

ABSTRACT. In the analysis of E. Fanailova's lyrics the author applies V. Eichenbaum's methodological consideration which defines the principles of a modernist text treatment by correlating the object of study with one of the basic categories of modernism, the category of catharsis.

KEY WORDS: modernist text, category of catharsis, artistry.

В «Конспекте речи о Мандельштаме» (1933) В.М. Эйхенбаума содержится важное методологическое соображение, определяющее принципы анализа модернистского текста: «Форма не может быть хорошей или плохой. Она или есть или ее нет, потому что ее каждый раз надо заново создавать. Форма – это понятие системы» [1]. Высказанный ученым тезис явился закономерной реакцией на перманентное расширение сферы художественности в модернизме, который, по выражению М. Волошина, помещал субъекта восприятия в «купель страданий», в «неустанное горение, называемое зрением» [2]. «Страдательное» положение читателя особенно усилилось в конце XX века, когда поиски новых средств выразительности оказались соотношены с рефлексией базовых категорий модернизма.

Одной из таких категорий была категория катарсиса, определявшая восприятие поэтического слова как средства жизнестроения. Разъятость личности, боязнь самого себя, ценностная дезориентированность, в соответствии с эстетической программой модернизма, должны были быть восполнены гармонизирующей потенцией творчества. «"Я" измеряется для нового поэта, – замечает И. Анненский, – ...болезненной безусловностью мимолетного ощущения», в то время как строй поэтического высказывания определяется «желанием продлить этот беглый, объединяющий душу свет». Отсюда – закономерное осмысление жизнестроения как реструктуризации сознания в слове. Пересоздание мира в контексте эстетических рассуждений А. Белого связывается с ситуацией, когда художник «должен стать собственной художественной формой»; возможность же реализации этого тезиса в свою оче-

редь определяется тем, что «творческое слово есть воплощенное слово (слово-плоть)» [4].

Во второй половине XX столетия роль катарсиса как конструктивного фактора формы начинает переосмысляться. С одной стороны, значительный резонанс получает мысль о том, что текст, будучи инициирован травматическим опытом, никогда до конца не порывает с ним связь. Этим соображением определяется формула Ж. Дерриды: «Пометь красной закладкой первую страницу книги, ибо рана вписана в ее начало» [5]. С другой стороны, существенным моментом, обозначившим тенденцию развития модернистской литературы, стало стремление сделать саму форму презентацией помраченного, страдающего сознания. С этим связан тезис Т. Адорно: «Чтобы выдержать воздействие самых крайних и самых мрачных проявлений реальности, произведение искусства <...> должно уподобиться этим реалиям» [6]. В постмодернизме с его тяготением к «не-отрефлексированному материалу живого опыта» обе тенденции получили пародийно-заостренное звучание, обусловленное преодолением художественной условности и фактическим крахом катарсиса [7].

Нас будет интересовать тот сегмент в современном поэтическом пространстве, где граница между художественным и нехудожественным еще не размыта, но восприятие текста уже требует от читателя рефлексивной перестройки эстетических ожиданий. Лирика Е. Фанайловой, как представляется, являет собой материал, наиболее отвечающий заданным критериям. В своей работе мы намерены показать, как отталкивание от катарсиса, понимаемого в русле традиции как уравнивание различных переживаний, привело поэта к перестройке

всей художественной системы, не выведя его вместе с тем за пределы модернистских представлений об искусстве.

Исходная интуиция поэзии Фанайловой – интуиция внеположности самосознания душе телесному бытию. Тело видится поэтом отстраненно, как вещь; его живая и в себе целесообразная целостность страшит своей субстанциальностью: «Если бы люди знали судьбу свою сами, / Они сравнились бы с остальными, / Стали бы присматривать за сердечными весами, / Часами песочными, клепсидрами кровяными» [8, с. 7]. Схожим образом и душа воспринимается отчужденно, в ней акцентируется внутренняя, принципиально ускользающая от рефлексивного контроля, целестремительная активность: «И веселясь высокою возгонкой, / И синим пламенем серебряным дыша, – / О, позабудь меня, не будь такой поганкой, / Мой ангел-девочка, насмешница-душа!» [8, с. 26]. Самосознание, посредничая между душой и телом и выражая их взаимную сопряженность, оценивается как содержательное пустое; жизнь разума Фанайлову не интересует, поскольку представляется поверхностной: «Свою природу многожды поправ, / <...> / Первоначальное обличье утерав, / Что я здесь делаю, мышинный порошок, / Провевший плоть до самых потрошков?» [8, с. 15]. Мир, созданный и поддерживаемый рефлексией, рассматривается как призрачный, хрупкий, с трудом сдерживающий напор онтологически первичных стихийных сил: «Хитрая стала, тихая, полюбила молчать, / Тонкостенные, хрупкие вещи / в папиросной бумаге хранить, охранять. / Пиромания, пиротехника, flash. / Испепеляющий огонь» [9, с. 22].

Жизнь в пространстве смыслов воспринимается как разворачивающаяся вне личного самоосуществления: «Жизнь позабыла, что делать со мной, / Рисует вены по белым рукам, / Рассеянная, говорит: ах, да, / Я тебя не отдам» [9, с. 33]. Событийной значимой, судьбоносной представляется только приобщенность к стихиям, что обуславливает порыв за пределы обыденного: «Дай же мне знать, но менее, чем намеком, / Колебанием, тенью, бликом / О единственном и навсегда далеком, / Для земного – пустом и диком» [9, с. 77]. Формой осуществления этого порыва оказывается чувственная страсть, неизменно рисуемая Фанайловой в перспективе отчужденной воли как неуправляемое влечение: «Покуда тело плачет и поет / И притворяется овечкой безобидной, / Душа во сне, как яблоко, гниет / И предаётся оргии постыдной» [9, с. 114]. Страсть делает зримым пронизывающий мир «странствующий люмен» [9, с. 27], но одновременно превращает человека в «сомнамбулу» [9, с. 112], «куклу» [9, с. 58]; протекая по ту сторону добра и зла, она неизбежно сопряжена с нравственным крахом: «Нечем тебе гордиться, сердце, нечем гордиться. / Незачем больше себя блюсти, притворяться. / Люди будут плевать тебе в след и ангелы устыдятся. / Справиться бы, отвернуться, перекреститься» [9, с. 69]. Диссонанс формы и содержания переживания делает очевидной взаимосвязь между его интенсивностью и немотивированностью: «Кто укроет, согреет, полюбит нас, / Для которых нет ничего святого, / Кроме первого встречного и пустого / Существа, безответственного насквозь?» [9, с. 113]. Страсть внешняя, опустошая образ любимого человека, открывает для души «саламандры» [9, с. 32] более субстанциальную, нежели чувственность, стихию – стихию страдания: «Вот человек у окна стоит, пе-

ребирая молитвы медь. / И сердце болит, ну и пусть болит, / Отчего ж ему не болеть?» [9, с. 41]. Сводя мир к пространству боли, эта стихия делает для Фанайловой единственно оправданной сосредоточенность на том, что разрушает для человека все связи с миром; предметом художественного интереса оказывается «глухонемое потрясенье / расколотого существа» [9, с. 62]. Разъятое, «сокрушенное» сердце способно при этом не только превратить плоть в картон [9, с. 133], но и явить душе «всеобъемлющий и дикий океан» небытия [9, с. 55]. Интуиции потусторонности, связанные с исследовани-ем «преморбидного» и посмертного существования («Страна мертвых»), получают значительное развитие, возвращая поэта на новом этапе к исходному переживанию хрупкости и призрачности бытия: «Ты, отнимающий рвенье и страх / У тех, кто молится на морях, / <...> / Кто, как собаки, чувствует смерть / И знает ее, как самих себя / <...> / Я осаждаю Тебя, как французский монах» [8, с. 24].

При всем драматизме художественного содержания в двух первых книгах поэта еще есть уверенность в катартическом преображении любых жизненных коллизий. Вместе с тем феноменология художественного переживания в лирике Фанайловой не сводится к «аффективному противоречию», разрешаемому в «коротком замыкании» и «взаимном уничтожении» противоположных аффектов [10]. Катартическое в осмыслении поэта связано с протяженным во времени упорядочением ценностных содержаний, не растворимом в эмоционально ударном финале текста. Первичная его характеристика – стяженность противоположностей как требующая развертывания и осмысления коллизия: «Стоит ли просить о новом чуде / Знающего, как его творить? / Отойдите, демоны и люди, / Умоляю, дайте нам поговорить» [9, с. 36]. Формой этого развертывания выступает фильтрация переживания, связанная с конкретизацией ценностных представлений и поиском тех смысловых структур, которые могли бы их упорядочить: «Не покинь меня до смерти / Ни в безумье, ни в тюрьме, / Не оставь меня во тьме, / Не оставь меня на свете. / Вечно думай обо мне» [9, с. 42]. Очищение эмоций соотносится в этой связи с утверждением в качестве ценностной и бытийной доминанты бескорыстного аффекта, презентующего нравственную свободу: «Где кончается смерть, на ее берегах, / Где любовные песни, как гибельный вой, / Ты лежишь навсегда у меня на руках, / Утыкаясь в колени мои головой» [9, с. 46].

В двух последующих книгах Фанайловой понимание изначальной разбалансированности разума обуславливает интерес к механизмам деструктивности, осмысляемым не с позиций этики, а с позиций психологии: «И не то ужасное в убийстве, / Что оно прямое богохульство / <...> / Жутко вот что: легкая отвертка / <...> / Снимет слой за слоем, шаг за шагом / Сухожилия лепестков за мышцей / <...> / Слово атлас восковой листают» [11, с. 35]. Исследуя логику травмы, Фанайлова отмечает подавленность человека своими переживаниями, затрудняющую для него всякий контакт с реальностью: «Кафка Милена: закрой колени / <...> / и заодно не прикасайся к моим / <...> / и не трогай мой член и не трогай мой мозг / и не трогай / известковые легкие, каменное средостение» [12, с. 53]. Одновременно поэт фиксирует переструктуриацию желания, потенциально способную привести (в «Подруге пидора») к непостижимой для стороннего взгляда перверсии личности: «Ходит девушка за чистым

вором / все свое кому попало доверяет / <...> / Этот негодяй со светлым взором / жизнь ее к: • *Научное наследие В.М. Эйхенбаума в современном литературоведении*. озаряет» [12, с. 70]. Универсализация травматизма в лирике Фанайловой объясняется отождествлением объекта любви и мира как объекта: как полагает поэт, в конкретике любовного переживания «проигрываются» вообще все возможные сценарии личностного самоосуществления. Отсюда – болезненная неразрушимость человеческих связей, обуславливающая самовоспроизводство деструктивности: «Все раздражает в тебе. Наличие – основное. / Уже койствие не есть стальное, / – сказал палач веревочке, вяясь. / Зачем ты мне, откуда ты взялась?» [9, с. 129]. Закономерная в этой связи попытка выйти за рамки любовной одержимости («про чувственность не хочу читать, / смотреть etc.» [12, с. 10]) вновь возвращает героиню в ситуацию экзистенциального тупика («я не хочу умирать / и не умею заснуть» [12, с. 7]), где пространство рефлексии, уже осознанное как пустое, оказывается теперь тождественно жизни-«летаргии» [12, с.6]: «Сквозь золу и эрос мира горнего, / мрак рассеянный и смертный мел и мак / слышится признание непритворное: / мы себе никто и звать никак» [11, с. 21].

Осознание неразрешимого противоречия, лежащего в основе художественного мира, сказалось на переосмыслении целей и задач творчества. Безотносительно к этапам художественного становления, поэзия для Фанайловой всегда означает измененное сознание, «мозговой штурм и психоделические трипы» [9, с. 12], и этот «яд в крови / чувствуется людьми» [9, с. 13], предопределяя неизбежность конфронтации поэта с общественным мнением. В первых двух книгах задача поэзии соотносится с освоением трансцендентного пространства стихий: «И мнится ей, что доблесть лишь одна / Для борзописца – прочим будет мерзок – / Рассказывать, насколько ему видна / глухая бездна, моря/тела глубина / И жалкий грех, и бедная вина, / И муки неопознанный отрезок» [9, с. 114]. В двух последующих сборниках эта задача соотносится с компенсацией разноприродной личностной ущербности: «Нужно зажимать в зубах свинцовый карандашик /

Как беззвукый пипет. я слепой писвет. / А безногий на акцентов затрагивает при этом не только уровень поэтики, но и уровень эстетики: хаотичность, неуравновешенность сознания делает более невозможным катарсис, изначально связанный с представлением о «внутреннем единстве, целостности и согласованности» артефакта [13].

Дисгармоничность художественного видения утверждает идеал «безжалостного» письма [9, с. 13], сориентированный на «пробирающее до кости» слово [12, с. 33]. Формой его реализации выступает, прежде всего, апелляция к парадоксу, к разрыву причинно-следственных связей, делающему действия субъекта непостижимыми даже для него самого: «Как дворянка дворянка обожает / И нутро свое барское обнажает, / Собираясь высечь и лоб забрить, / А потом, как полено, его валяет / И немого треплет, и умоляет / человеческим голосом заговорить» [12, с. 15]. Важным моментом в новом представлении о художественности становится разрушенность оппозитивных конструкций, где либо сопоставимость противоположностей, либо их качественное различие оказываются относительными. Среди прочего это приводит к тому, что отрицательная эстетическая ценность становится первичной формой категоризации явления, отесняющей или делающей несущественными все остальные его грани: «Бисер ниже, словно попой движет. / Нижнее и кружевное вяжет. / Кто ей скажет? Ничего не скажет. / Нет закона. / С кем она захочет, с тем и ляжет / <...> / Персонаж не Пруста, но Сатирикона» [12, с. 52–53]. Существенным фактором эстетического воздействия оказывается и ирония, утверждающая у Фанайловой не столько превосходство, сколько несостоятельность субъективности; обозначающая невозможность впрямь органичной эмоциональной реакции: «Святитель Тихон мирно воевал / Свою депрессию; приехали дружки: / Купец, мелкопоместный дворянин. / <...> / Он посылал за ними поутру, / Поскольку понял: плющит будь здоров, / Колбасит не по-детски, как кот, / Нейдет ни строчки, в небе пустота» [12, с. 46].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Эйхенбаум В.М. Конспект речи о Мандельштаме / В.М. Эйхенбаум // О литературе. – М., 1987. – С. 448.
2. Волошин М. Устремления новой французской живописи / М. Волошин // Лики творчества. – Л., 1988. – С. 239.
3. Анненский И. Бальмонт-лирик / И. Анненский // Книги отражений. – М., 1979. – С. 109.
4. Белый А. Будущее искусство / А. Белый // Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 144, 134.
5. Деррида Ж. Эдмон Жабе и вопрос книги / Ж. Деррида // Письмо и различие. – СПб., 2000. – С. 87.
6. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М., 2001. – С. 61.
7. Мигунов А.С. Предисловие / А.С. Мигунов // Маргинальное искусство. – М., 1999. – С. 16.
8. Фанайлова Е. Путешествие / Е. Фанайлова. – СПб., 1994. – 36 с.
9. Фанайлова Е. С особым цинизмом / Е. Фанайлова. – М., 2000. – 142 с.
10. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – СПб., 2000. – С. 290.
11. Фанайлова Е. Трансильвания беспокоит / Е. Фанайлова. – М., 2002. – 64 с.
12. Фанайлова Е. Русская версия / Е. Фанайлова. – М., 2005. – 144 с.
13. Шестаков В.П. Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования / В.П. Шестаков. – М.: Искусство, 1983. – С. 175.