

ЕГОР
ЛЕТОВ:
ЯЗЫК
И МИР

Олеся
Темиршина



ОПЫТ
ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
ПОДХОДА К ПОЭЗИИ



Олеся Темиршина

**Егор Летов: язык и мир.
Опыт психолингвистического
подхода к поэзии**

Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ"

2024

УДК 81`23
ББК 83.3(2=411.2)6

Темиршина О. Р.

Егор Летов: язык и мир. Опыт психолингвистического подхода к поэзии / О. Р. Темиршина — Издательско-Торговый Дом "СКИФИЯ", 2024

ISBN 978-5-00025-349-6

Книга посвящена уникальной поэтической вселенной Егора Летова. Мир Летова рассматривается как целостная смысловая система, которая — подобно мифологической — строится на основе нескольких ключевых сюжетов, максимально ярко воплощающих личностные смыслы автора. С опорой на теоретический аппарат психологии и лингвистики О. Р. Темиршина исследует наиболее общие закономерности, определяющие своеобразие художественной модели мира поэта, и вычленяет способы ее воплощения в лирических текстах. Особое внимание в работе уделяется связи летовской лирики с русской поэтической традицией и славянскими ритуально-магическими практиками. Книга адресована специалистам в области психолингвистики, психопэтики, теории литературы, а также всем любителям звучащей русской поэзии. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 81`23
ББК 83.3(2=411.2)6

ISBN 978-5-00025-349-6

© Темиршина О. Р., 2024
© Издательско-Торговый Дом
"СКИФИЯ", 2024

Содержание

Актуальность Летова	6
«Мир ловил меня, но не поймал»	9
Введение	14
Постановка проблемы	14
Модель мира: общие подходы	16
Пространственно-динамическая модель	17
Модель мира и личностные смыслы	18
Методология работы	19
Как проявляется ПДМ в тексте? Структура работы	21
Часть 1	23
Глава 1	24
§ 1. ПДМ 1.1. «Меня держит земля...»	24
Внешнее ограничивающее пространство	25
Агрессивные внешние силы	26
Страдающий и неподвижный субъект	27
Резюме	28
§ 2. ПДМ 1.2. «Из вулкана горячие брызги...»	28
Внутреннее ограничивающее пространство	29
Внутренние силы	31
Субъект и тип движения	34
Резюме	36
Глава 2	38
§ 1. ПДМ 2.1. «А там где иначе – так далеко...»	38
Иномирное пространство, к которому стремится герой	39
Субъект и тип движения	40
Конец ознакомительного фрагмента.	46

Олеся Темиршина
Егор Летов: язык и мир.
Опыт психолингвистического
подхода к поэзии. Монография

Рецензенты:

Кихней Л. Г. - д-р филол. наук, профессор.

Гавриков В. А. - д-р филол. наук.

При оформлении обложки использованы фотографии из личного архива Н. Ю. Чумаковой.



© Темиршина О. Р., 2024

© Оформление. ООО «Издательско-Торговый Дом „Скифия“», 2024

Актуальность Летова (о книге Олеси Темиршиной)

Как и всякое научное сочинение, эта книга решает свои научные задачи. Но вместе с тем она – вольно или невольно – оказывается вовлечена в более широкую культурную ситуацию, которую хотят понять не только ученые, но и другие – и очень разные – люди: критики, журналисты, представители различных искусств и в целом самая разнообразная публика. Это культурная ситуация, в которой музыкант, поэт и, не побоюсь этого словосочетания, современный художник, известный под сценическим именем Егор Летов, вопреки всем ожиданиям вдруг занимает какое-то совершенно беспрецедентное место.

Удивление, собственно, вызывает то, что феномен Летова приобретает этот статус в эпоху девальвации общественной роли человека искусства как такового, будь то музыкант, поэт или современный художник. Безусловно, искусство никуда не исчезло, и даже наоборот, при почти беспредельных творческих, медийных и рыночных возможностях интернета производится в поистине массовых масштабах, что подразумевает и чрезвычайное расширение круга занятых им людей. Но все эти люди находятся в определенных нишах, востребованных определенной целевой аудиторией. А кроме того, влияние их творчества редко превышает порог потребительского спроса – оно нравится, впечатляет, на какое-то время, может быть, даже поражает воображение, но вряд ли так уж часто захватывает человека целиком, экзистенциально, нравственно и мировоззренчески.

Кажется, такой эффект искусства в наше время рассеянного, несфокусированного внимания остался где-то далеко позади – где-то в XX веке, когда еще были кумиры и фанаты, когда тайком переписывали кассеты и как огромного жизненного события ждали нового альбома любимого исполнителя, как сегодня ждут разве что новую версию iPhone. Но и оттуда, из XX века, искусство, похоже, уже довольно редко тревожит чью-то культурную память.

В этом смысле позиция Летова в рецептивном поле современности во многом уникальна. Его художественное влияние ощущается в самых различных сферах – от рока и рэпа до профессиональной «бумажной» поэзии. Причем не только у тех авторов, которые «застали» его в качестве рок-звезды 1980-х – 2000-х годов (что можно было бы объяснить простой ностальгией по тем временам), но и у самых молодых поколений поэтов, прозаиков и драматургов. Творчество Летова все чаще и чаще будоражит умы кинематографистов и театральных режиссеров, художников, поп-исполнителей и композиторов, занятых серьезной симфонической музыкой. Причем в художественной сфере на творчество Летова реагируют как авторы условно «авангардного» крыла, так и неоклассики или неотрадиционалисты, как те, кто более сфокусирован на формальном эксперименте, так и те, кто считает важным содержательную сторону искусства – идейную, этическую и социальную. Его постоянно поминают и интерпретируют политики, блогеры, телевизионщики и прочие «лидеры мнений». Причем в этой среде Летов – фигура консенсуса и конфликта в одно и то же время. Его высказывания, его тексты и его репутация как культурного героя безоговорочно признаётся как высшая ценность, но при этом идет активная борьба за ее значение и актуальность, за истолкование его наследия, за способы актуализации сформулированных им художественных концептов и жизненных сценариев.

Кроме того, Летов до сих пор, когда уже даже формально-социологически произошла смена культурно активного поколения, являет собой важнейший моральный авторитет. То есть его фигура для очень многих остается (или, наоборот, становится) этическим и мировоззренческим камертоном, его высказывания воспринимаются как значимые даже далеко за пределами искусства. Причем речь идет не об этическом кодексе самого Летова или о том, что он как личность представляется кому-то моральным образцом (хотя его репутация позволяет гово-

речь о нем как об образце творческой свободы, нонконформизма, честности, бескомпромиссности и т. д.). Речь идет скорее о специфических особенностях его художественного мира и языка, проблемных вопросах, моральных дилеммах, которые по-прежнему жгуче актуальны и призывают современного человека к рефлексии, задают новые философские горизонты.

Книга Олеси Темиршиной очень мало говорит об этих вещах.

Однако масштаб художественного события, реконструированного исследовательницей в этой поистине фундаментальной (и первой столь комплексной) монографии о Летове, во многом приближает читателя к тому, чтобы начать различать очертания этого гигантского явления.

В работе говорится, что основным методом, на который опирается автор, является психолингвистика. Но на деле, как мне кажется, эта скромная самоаттестация, хотя и указывает на наиболее существенное, не затрагивает других важных аспектов проделанного анализа. Во-первых, при всем внимании к фонетическим, лексико-семантическим и грамматическим механизмам в их связи с психологией и даже, может быть, с психофизиологией творчества, О. Темиршина уделяет внимание и собственно поэтике (в частности, субъектной организации текста и поэтике художественного пространства, вернее, «пространственно-динамическим моделям»), и риторическим средствам, и коммуникативной природе летовской лирики.

Идея о том, что поэзия Летова как бы воспроизводит процессы «внутренней речи» с характерным для нее грамматическим, семантическим, чувственно-аффективным и имажинативным синкретизмом, позволяет очень многое объяснить во вселенной Летова и в оформляющем ее языке. Мне эта идея представляется центральной в книге. Она позволяет понять логику смысловых сдвигов, образных трансформаций и лингвистических смещений (странных лексических сочетаний, аграмматизмов и т. п.), которыми известна поэзия Летова. Эта всеобщая подвижность, «текучесть», многоуровневая природа которой блестяще проанализирована в книге, как мне представляется, касается не только изображаемого мира и изображающего его языка.

Летовский перформанс «внутренней речи», по-видимому, переводит нас в некий заповедный режим работы воображения (как автора, так и слушателя/читателя), где нарушается или вовсе снимается граница между изображением и изображаемым, означающим и означаемым, а вещи, образы и знаки стремительно движутся в общем потоке «безумного» становления. Иными словами, аналитика достигает здесь уровня уже не психологии, а художественной антропологии, ставящей вопрос не только о свойствах поэтического языка и схватываемой им реальности, но и о природе самого воображения и образно-символической репрезентации как таковой.

Книга, таким образом, оказывается интересна не только невероятно тщательным и целостным воссозданием летовской художественной системы (автор подчеркивает, что при всей кажущейся «мгновенности», как бы случайности и, может быть, даже хаотичности поэзии Летова, в ней есть весьма четкая поэтическая «алгебра»), но и чрезвычайно богатыми теоретическими импликациями, актуальными в контексте современного интеллектуального поиска.

Согласно мнению О. Темиршиной, творчество Егора Летова является новой инкарнацией авангардного искусства с его особой установкой на мощную суггестию и аффективно-энергетическое взаимодействие с реципиентом, с его радикальной устремленностью за пределы логико-лингвистических систем (как в утопическое будущее, так и в далекое, в том числе онто- и филогенетическое прошлое), с его переходом от эстетического «отражения» действительности к жизнотворческому, преобразовательному художественному и социальному действию.

Все это, безусловно, очень верно, но в этой книге мы вряд ли найдем однозначный ответ на вопрос, почему такой вектор оказывается возможным и востребованным на рубеже XX и XXI веков, когда работал Летов, и, в особенности, сегодня. Однако благодаря столь масштабно

поставленной и столь глубоко проработанной проблеме летовского поэтического универсума мы можем сами попытаться дать на него ответ.

Возможно, все дело в том, что авангардный проект в контексте современного искусства переживает своего рода концептуальный и экспериментальный «перезапуск», по-новому ставя вопрос об эстетической, социальной (а также политической, что, конечно, очень важно для понимания Летова) и антропологической природе самого художественного опыта.

Анатолий Корчинский

кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета

Таким образом, мысль Гумбольдта заключается в том, что различные по своему функциональному назначению формы речи имеют каждая свою особую лексику, свою грамматику и свой синтаксис.

Это есть мысль величайшей важности.

Л. С. Выготский

Но занимаемся ли мы биографической, психологической или историко-литературной интерпретацией индивидуальных явлений языка, если только, действительно, цель наша состоит в раскрытии известной индивидуальности, мы всякий раз неизбежно выходим за границы лингвистики и имеем дело с проблемами, которые не могут считаться принадлежащими собственно языковедению.

Г. О. Винокур

«Мир ловил меня, но не поймал» О чем эта книга

Егор Летов – культовая фигура, влияние которой выходит далеко за пределы своего времени. С одной стороны, его поэтика оперирует сложными авангардистскими концептами, с другой стороны, Летов – автор текстов, буквально «ушедших в народ». Это парадоксальное сочетание простоты и сложности объясняет и распространенный взгляд на Летова как на человека, «объединившего маргиналов и интеллигенцию»¹.

Егора Летова множество раз пытались вписать в разнообразные историко-культурные системы (*анархист, панк, коммунист, концептуалист, культуртрегер...*), однако сам он ускользал от любых определений:

Я не настолько нищий, чтобы быть всегда лишь самим собой
И меня непременно повсюду
несметное множество
целое множество.

Эта формула личности нашла свое отражение и в поэтике. Кажется, что такие ее черты, как *семантическая неопределенность* и *сопротивление жесткой смысловой фиксации*, стали важнейшими особенностями поэтического языка Летова. Смысловая многозначность соседствует с мнимой простотой текстов. В поэзии Летова нет намеренной синтаксической усложненности, в ней отсутствуют сложные метафоры, она изобилует разговорными конструкциями и в целом напоминает наш повседневный язык.

Однако этот язык функционирует в какой-то совершенно иной бытийной перспективе. Как будто бы субъект речи, используя «простые слова», рассказывает о некоем непостижимом образе реальности, который разворачивается перед его внутренним взором здесь и сейчас. Этот образ виден только самому автору и недоступен нам – именно поэтому поэзия Летова оказывается во многих случаях темной и загадочной.

Песни и стихотворения Летова, даже повествовательные, часто кажутся *беспредметными* — как картины авангардистов, которых поэт знал и ценил. В таких произведениях есть выраженная материальная фактура (линии, краски, слова, образы), однако *предметно-осязательная ситуация* как будто бы растворяется, исчезает:

Всю ночь во сне я что-то знал такое вот лихое
Что никак не вспомнить ни мене, ни тебе
Ни мышу, ни камышу, ни конуре, ни кобуре

¹ Рьльское А. Не ушедшие герои: Егор Летов // Eatmusic: сайт. URL: <https://eatmusic.ru/egor-letov-kriticheskij-vzglyad-na-legendu> (дата обращения 07.09.2023). Отметим, что в академической среде уже сформировалось своеобразное «летовское сообщество». Так, в РГГУ регулярно проводится постоянный научный семинар, посвященный творчеству Летова, издаются сборники и монографии. См., например: *Доманский Ю.* Формульная поэтика Егора Летова. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018; *Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении.* М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018; *Летовский семинар 2021. Проблема текста.* М.: Выргород, 2022. Постепенно лирика Летова занимает свое место и в истории осмысления русской поэзии (так, например, в работе Ю. Б. Орлицкого о стихосложении новейшей русской поэзии есть параграф, в котором рассматриваются особенности стихосложения Егора Летова, см.: *Орлицкий Ю. Б.* Стихосложение новейшей русской поэзии. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. С. 937–948). Первая диссертация, где творчество Летова рассматривалось в историко-литературном ключе, была защищена в 2010 г. на филологическом факультете РУДН (*Авилова Е. Р.* Традиции поэтического авангарда 1910-х гг. в русской рок-поэзии. Дис... к. филол. н. М., 2010). Под руководством автора этой работы в 2014 г. на филологическом факультете РУДН также была защищена кандидатская диссертация К. Ю. Паэур «Структура художественного пространства в русской рок-поэзии: Александр Башлачев, Егор Летов, Янка Дягилева».

<...>

Руками не потрогать

Словами не назвать...

Невозможность реконструировать предметную ситуацию полностью компенсируется громадным суггестивным потенциалом, которым обладают летовские тексты. Возможно, что именно беспредметность его лирики является первопричиной этой суггестии: отсутствие предметной привязки дает возможность слушателю «вчувствоваться» в текст свои собственные, личностные смыслы, не ограниченные логикой конкретной ситуации. Какова механика этой визионерии и можно ли определить ее конструктивные принципы?

Мы полагаем, что за этой беспредметной «гармонией» стоит строгая «алгебра», о чем, к слову, свидетельствуют многочисленные черновики Летова. Отсюда и главная цель этой книги: выявить принципы создания таких суггестивных, «сложно-простых» текстов.

Принципиальная неопределенность поэтического текста и его высокий суггестивный потенциал – взаимообусловленные феномены, задающие два главных методологических ориентира этой книги: лингвистику и психологию. При этом подход к тексту с психологических позиций выходит на первый план, лингвистика же оказывается важнейшим вспомогательным инструментом, который позволяет выявить закономерности когнитивно-психологического порядка.

Приведем образную аналогию. Можно описать фарфоровую тарелку как круглый предмет с плоским дном и приподнятыми краями – однако такого «внешнего» описания явно недостаточно, необходимо указание на функцию: «тарелка служит для еды». Только в этом случае можно сформировать целостное представление о предмете.

Отсюда максима: чтобы понять *структуру*, необходимо знать *функцию*. Мы считаем, что у лирики Летова также есть свои функции, лежащие в сфере психологического. Так, с одной стороны, его тексты по-особенному воплощают систему психологически значимых «личностных смыслов» (термин Л. С. Выготского), а с другой стороны, целевая установка его песен – как об этом писал сам Летов – перестроить сознание слушателя, магическим образом воздействуя на него. Психологической магии этого воздействия посвящен 2 параграф 14 главы, здесь только отметим, что в этом пункте летовский магизм смыкается с авангардистским акционизмом (достаточно вспомнить концепцию «черного» заумного языка Крученых, который приписывал зауми в том числе и магику-психологическую роль).

Ключевые установки этой книги соотнесены с широким объектным полем когнитивистики, поскольку нас интересует, как авторская модель мира, содержащая «личностные смыслы», «претворяется» в тексте. Однако мы стараемся не злоупотреблять термином «когнитивный», ибо в настоящее время он, будучи зонтичным по существу, в известной степени лишен конкретного содержания (А. А. Кибрик на презентации сборника «Мысль и язык» остроумно заметил, что сейчас во многих случаях «эпитет „когнитивный“ употребляется как раньше „социалистический“»).

Методологическим базисом работы стала отечественная психолингвистика, которая в своих основных теоретических построениях восходит к Выготскому. Именно психолингвистический подход помогает определить ключевые функции поэтического текста, которые обуславливают его структуру. Без этой функциональной направленности поэтический язык будет представлять как бессистемная и афункциональная агломерация приемов и техник.

Однако же система личностных смыслов воплощается именно в языковой материи, поэтому без ее подробного и тщательного анализа выявить функции текста попросту невозможно. В лингвистическом плане исследование во многом продолжает и развивает подходы А. Н. Чернякова и Т. В. Цвигун, внесших огромный вклад в изучение языка Летова и впервые выявивших принципы создания «неопределенности» в летовской лирике.

Наша книга не является сборником статей, ее главы связаны друг с другом в рамках общего исследовательского сюжета, который движется по восходящей линии. Самые общие принципы поэтики Летова рассмотрены в первой части работы, она оказывается фундаментом для других разделов книги.

По этому пути происходит и усложнение материала: если первую часть монографии можно читать и без филологической подготовки, то в других главах могут потребоваться специальные знания. Автор тем не менее старался не уходить в «терминологические дебри» и по возможности доступно (избегая, впрочем, упрощений) разъяснять содержание специальной терминологии.

Самые интересные и – как это часто бывает, – спорные выводы содержатся именно в сложных главах книги. Так, именно в этих главах сделана попытка показать, как некоторые технологии поэтического языка смыкаются с тайнами человеческой психики и естественной речи. Мы пытались – хотя бы пунктирно – наметить эти любопытнейшие связи, тем более что поэзия Летова, ориентированная на максимальную психическую интроспекцию, материал такого рода содержит в избытке.

Осевым понятием монографии стало понятие *модели мира*, под которым понимается *система личностных смыслов, воплощаемая на разных уровнях поэтического текста*. Личностные смыслы сопрягаются с двумя фундаментальными сферами: субъект и образ пространства. Субъект в этой паре является детерминирующей инстанцией, именно от него как бы «отстраивается» вселенная Летова. И как субъект Летова является нестабильным, «прерывистым», «мерцающим» – так и пространство оказывается «текучим» и лишенным определенности.

В работе показано, как эта уникальная миромодель реализуется на уровне сюжеттики и грамматики поэтического текста. Один из «основных» сюжетов лирики Летова видится нам следующим образом: субъект находится в замкнутом «мучительном» пространстве – субъект резко и одновременно пересекает границу замкнутого пространства – субъект оказывается в иномирном пространстве без границ и оппозиций.

Реализация этого сюжета в текстах сопровождается грамматическими нарушениями. Основную исследовательскую концепцию, которая многократно подчеркивается в монографии, можно сформулировать следующим образом: *грамматические сдвиги и смысловые деформации отмечают самые важные, лично значимые участки миромодели*. Говоря иначе, миромодель оказывается настолько оригинальной, что для выражения максимально индивидуальных значений, сопряженных с нею, слов «обыкновенного языка» не хватает. Языковая ткань начинает «рваться», возникают речевые неправильности и аграмматизмы. Такие стыки личностных смыслов и языка стали объектами нашего пристального внимания.

Сдвиги, нарушения, «поэтические ошибки» в лирике Летова – вовсе не случайное явление. В соответствующих главах доказана их системность и регулярность. Во-первых, большая часть этих деформаций соотносится со сферой субъекта и хронотопа, во-вторых, сюжет и грамматические сдвиги выражают одну и ту же систему смыслов, по-разному «оплотняемых» на разных поэтических ярусах. В результате этого формируются своеобразные вертикальные «стяжки» между семантическим и грамматическим уровнями. Так, семантика безличности во многих текстах регулярно сопровождается грамматическими деформациями персональности. Методологическим ключом к таким семантико-грамматическим соотношениям стал функционально-грамматический подход (А. В. Бондарко), позволяющий выявить систему семантико-грамматических связей.

Какие языковые модели позволяют адекватно выразить личностные смыслы? Важнейшей гипотезой исследования стала мысль о том, что *главным способом выражения глубинных личностных смыслов в лирике Летова становится внутренняя речь*, которая, как пишут психологи, обслуживает мыслительную деятельность человека. Именно естественная внутрен-

няя речь становится своеобразным прототипом для поэтического высказывания Летова: так, она, связываясь с предельной «личностью» поэзии Летова, обуславливает ее «беспредметность», неопределенность, смысловые зияния и систему грамматических деформаций.

Более того, именно внутренняя речь позволяет объяснить суггестивный потенциал летовской лирики. Стихотворение, моделирующее настоящий внутренний монолог, задает те самые «локусы неопределенности», которые слушатель наполняет своим смыслом. Фактически реципиент как бы «присваивает» летовский текст, заполняя его пустые места личным и предметным содержанием.

По-видимому, так «работает» любой поэтический текст, однако в сильной степени данный феномен выражен в поэзии, ориентированной на внутреннеречевой код. Это связано с тем, что поэзия такого рода максимально интенсивно использует «локусы неопределенности», которые являются неотъемлемой частью коммуникативной структуры внутренней речи.

Установка на «внутреннеречевой монолог» радикально меняет дейктическую перспективу летовских текстов. Местоимения и другие указательные слова в лирике Летова теряет свою предметную привязку: так, почти невозможно определить, какие сущности скрываются за тем или иным указательным словом. Тем не менее подход от модели мира позволяет интерпретировать содержание этих дейктик, встроив их в общий сюжет лирики Летова. И здесь перед нами открывается впечатляющий ландшафт, на фоне которого разыгрывается драма противостояния разных сил, действующих в летовском универсуме.

Отдельной смысловой линией работы стала высокая эмотивность текстов Летова. С этой эмоциональной насыщенностью, как кажется, связывается предельная телесность и физиологичность его лирики. При этом образ тела важен не сам по себе; он, как мы стараемся доказать, сопрягается с образом эмоционального переживания, а само тело становится метафорой аффекта.

Аффективное тело, как показывается в работе, встраивается в сюжет и метафорически отображает основные этапы протекания эмоции: от напряженного накопления через взрыв к нирваническому рассеиванию. «Дареные лошадки» из песни «Офелия» «разбрелись на заре», а лирический субъект «за горизонтом» обретает новое онтологическое состояние.

На структурном уровне эмотивная доминанта текста, с одной стороны, приводит к появлению сложных метафор, базирующихся на вторичных оценочных значениях и тесно связанных с моделью мира, с другой же стороны, – обуславливает своеобразие синтаксического строя песен и стихотворений Летова.

Так, мы полагаем, что основной сюжет лирики Летова разыгрывается и синтаксическими средствами. Во многих летовских текстах синтаксический «монотон» (цепочка изоритмических фраз) – пожалуй, самый важный прием в летовской поэзии – резко прерывается в финале. Схема «итерация – обрыв» семантизируется, она фактически моделирует основной сюжет, когда герой, безуспешно пытающийся выбраться из замкнутого пространства, в какой-то – неожиданный! – момент оказывается свободным. В работе выявлены и психологические основы синтаксического монотона, показана их связь с религиозно-мистическими практиками, которыми занимался автор.

Самой герметичной сферой лирики Летова является, пожалуй, сфера звуковой поэтики, которая также связывается с внутренней речью и эмотивностью. Этот поэтический ярус, кажется, скрыт от самого поэта, однако, думается, что мощная суггестия песен Летова соотносится в том числе и со звуком. Звуковые скопления (ср., например: «Под гербом – гербарий гроба грубеет грим»), складываясь в фонетические кластеры, сопрягаются с определенными смыслами. Семантическая функция звука «прячется» на самом глубинном поэтическом уровне, именно там расположена своеобразная «подсознательная лаборатория», где происходит поистине алхимическое сплавление звука со смыслом.

Поэзия Летова исключительно своеобразна, тем не менее она сложным образом включается в культурный контекст. Так, его лирика органично вписывается в поэтическую традицию XX столетия, «оживляя» в частности темы и структуры русского авангарда 1910-20-х гг. Мы полагаем, что Летов фактически создал версию «авангарда для народа», воплотив многие экспериментальные установки Крученых, Введенского, Маяковского и др. в текстах, заслуживших подлинно народную любовь.

Так, отдельные известные песни были написаны фактически по «авангардистским рецептам» с использованием техники «мгновенного письма», при которой моментально фиксируется образный поток – либо внешний, либо внутренний. Крученых использовал эту технологию в своей зауми, записывая случайные образы, появляющиеся на экране бессознательного, Летов же, прямо ориентируясь на опыт Крученых (см. об этом в последней части книги), обращается к «актуальной поэзии», которая предполагает запись случайно услышанных слов, фраз... Именно так была создана знаменитая песня «Все идет по плану...»: «я сидел, собственноручно говоря, и описывал все, что по телевизору происходит. То есть я вошел в это состояние»². Подобным образом пишется и «Реанимация»: «Был там один солдат, он перед смертью говорил нечто сродни великой поэзии: про раненых собак, про командира, про светящиеся тополя с пухом, которые летят до горизонта, про лошадок... Я сидел и записывал что успеваю, как Маяковский во сне записывал какой-то стих»³.

С авангардистами Летова роднит также и исключительный интерес к народной «наивной» культуре. И здесь к лирике Летова подключается еще один культурный код – фольклорно-обрядовый. В последней главе исследования было показано, как в отдельных текстах реанимируются древнейшие образные структуры и мотивы. Так, важнейшей формообразующей моделью многих песен Летова оказывается славянский заговор. В частности, жанровый прототип заговора выстраивает смысловое пространство знаменитой песни «Прыг-скок».

Обращение Летова к заговору диктуется не абстрактным желанием реконструировать «славянский текст», но сокровенной близостью его модели мира к миру народной культуры с ее эсхатологичностью, лиминальностью, утверждением магической силы слова и героем, преодолевающим границу между мирами. Говоря иначе, заговор дает жанровую форму для органичного выражения личностных смыслов.

Мы надеемся, что выработанный в книге подход может быть полезен не только при анализе поэзии Летова, но и при интерпретации иных поэтических практик. Поэзия – это неотъемлемая часть нашего бытия, и понимание работы поэтических механизмов может быть встроено в общее знание о символосфере человека.

² Цит. по: *Курпий С.* Что мы знаем о самых знаменитых песнях Егора Летова // ГрОб-хроники: сайт. URL: https://grob-hroniki.org/article/2011/art_2011-02-21a.html (дата обращения: 07.09.2023).

³ Трудно быть богом. Не умеешь – не берись // ГрОб-хроники: сайт. URL: https://grob-hroniki.org/article/2004/art_2004-09-16a.html (дата обращения: 07.09.2023). Подробный анализ авторского метатекста см. в содержательной статье А. Корчинского: *Корчинский А.* Комментарий к мифу: Егор Летов о своих текстах // Летовский семинар: Феномен Егора Летова в научном освещении. М.; Калуга; Венеция: Bull Terrier Records, 2018. С. 7–24.

Введение

Постановка проблемы

Современная лингвистика – антропоцентрична, ибо природа языка не может быть определена без учета того, как та или иная лингвистическая единица представлена в индивидуальной системе носителя языка⁴. В качестве подобной индивидуальной системы можно рассматривать не только внутренний лексикон говорящего, включающий в себя соответствующие лексические и грамматические средства, но и поэтическую семантику того или иного поэта.

«Изучение языка поэтов, – полагает Л. В. Зубова, – может сказать гораздо больше о содержании текстов, о картине мира поэтов, мировоззрении эпохи, чем исследования, не выходящие за рамки тематического литературоведения»⁵. Полностью принимая этот тезис, мы все же считаем, что имманентного лингвистического анализа поэтического текста явно недостаточно. Язык – в том числе и поэтический – всегда обусловлен прагматическим контекстом. Этот контекст в широком смысле включает в себя представления автора о реальности и месте в этой реальности субъекта поэтической речи.

Прагматика решительным образом влияет на особенности поэтического языка. Так, кажется, что отдельные поэтические смысловые системы с точки зрения усредненной языковой нормы построены на принципе случайности. И в самом деле, логикосемантическая связь между лексемами *метель*, *страсть*, *комета*, возникающими в зрелой лирике Блока, – с «позиции словаря» отсутствует. Да, читатель знает *языковые значения* этих слов, однако их *поэтический смысл* вне живого авторского контекста останется для него непонятным.

Однако эта «непонятность» оказывается мнимой – то, что видится не обоснованным на уровне словаря, является строго обусловленным в контексте отдельно взятой поэтики. Так, образы, стоящие за указанными словами, в проекции на сюжет Вечной Женственности и традицию классической литературы обретают вполне «ощутимые» смыслы: их объединяющим началом становится образ роковой «стихийной» женщины, который метафорически связывается с *метелью* («живое имя Девы Снежной...»⁶), *страстью* («... Я, как метель, звонка, / Иною жизнью жива, / Иным огнем ярка⁷) и беззаконным путем кометы («Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо / К созвездиям иным, не ведая орбит...»⁸).

Подобные индивидуальные системы образов (парадигмы) мотивируются «не логикой их иерархических <...> отношений, а восприятием вещей и идей, их перцепцией индивидуальным сознанием»⁹. В таком контексте центром парадигмы может стать *любой* элемент. «Любое

⁴ Русакова М.В. Элементы антропоцентрической грамматики русского языка. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 33.

⁵ Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: НЛЮ, 2010. С. 5.

⁶ Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М., Л.: Художественная литература, 1960. С. 282.

⁷ Там же. С. 131.

⁸ Блок А. А. Собр. соч. в 8 т. Т. 3. М., Л.: Художественная литература, 1960. С. 239

⁹ Чертейко Л. О. Как рождается смысл. Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования. М.: Гнозис, 2017. С. 22. Тезис об «индивидуальных структурах значения» давно подтвержден психологическими и лингвистическими данными. Так, уже Л. С. Выготский показал зависимость семантических структур от стадии развития мышления, а Дж. Лакофф с опорой на теорию прототипов Э. Рош выявил, что принципы категоризации в языке весьма далеки от чисто логических, они обусловлены структурой нашего опыта (см. Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи: что категории языка говорят нам о мышлении. М.: Языки славянской культуры, 2004). Т. В. Ахутина указывает на то, что «обнаруженные Э. Рош и ее коллегами факты и предложенные объяснения вполне согласуются с концепцией формирования понятий Л. С. Выготского» (см. Ахутина Т.В. Проблема строения индивидуального лексикона человека в свете идей Л. С. Выготского // Ахутина Т. В. Нейролингвистический анализ лексики, семантики и прагматики. М.: Языки славянской культуры, 2014. С. 238).

слово, – пишет Ф. де Соссюр, – может вызвать в памяти все, что способно тем или иным способом с ним ассоциироваться», именно поэтому «любой член группы можно рассматривать как своего рода центр созвездия, как точку созвездия, где сходятся другие, координируемые с ним члены группы, число которых безгранично»¹⁰.

Возникает вопрос: действительно ли число включаемых в группу/парадигму элементов может быть «безграничным»? Мы полагаем, что в художественном тексте существует определенный механизм, который не только ограничивает число элементов парадигмы, но и задает связи между ними. В роли такого механизма выступает модель мира.

¹⁰ Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 158. Ср. также мнение Б. М. Гаспарова, утверждающего, что в семантическом пространстве текста «происходит тотальная фузия смыслов, в результате которой каждый отдельный компонент вступает в такие связи, поворачивается такими сторонами, обнаруживает такие потенциалы значения и смысловых ассоциаций, которых он не имел вне и до этого процесса» {Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. М.: НЛО, 1996. С. 326}.

Модель мира: общие подходы

Идея об образе мира, стоящем за текстами, стала определяющей для современной науки о литературе. «Школьное литературоведение» постулирует прямую и непосредственную связь между биографическим событием/специфическими чертами авторского сознания и особенностями текста. Однако дело обстоит гораздо сложнее. «Нынешнее литературоведение, – пишет Ю.Д. Апресян, – уже не довольствуется непосредственным выводом художественного текста прямо из жизненного опыта его автора. Между этими двумя объектами оно ставит третий объект – инвариантный и неповторимый „поэтический“ мир автора, опосредующий его опыт и формирующий его тексты»¹¹. Говоря иначе, между суммой текстов и автором находится обширная, реализующаяся в модели мира, область значений, которая и является своеобразной «сценой с декорациями», где разворачивается художественное действие.

Умберто Эко в «Заметках на полях „Имени розы“», утверждая, что роман – это космологическая структура, отказывал лирике в праве «сотворения мира»: «задача сводится к сотворению мира. Слова придут сами собой. *Res tene, verba sequentur*. В противоположность тому, что, видимо, происходит в поэзии: *verba tene, res sequentur*»¹¹¹².

Однако примат слова над миром в поэзии вовсе не обозначает, что в поэзии нет космологических структур, из которых «произрастает» текст. *Модель мира «предваряет» любой художественный текст, только в поэзии она критически близка сознанию автора: она не творится, но уже наличествует до всякого текста, реализуясь в повторе тем, мотивов и образов, которые, по-видимому, выражают устойчивые индивидуальные особенности личности*. Такая постановка вопроса обуславливает и задачу исследователя художественного текста: она «состоит в том, чтобы смоделировать картину мира того или иного художника, и систему его ценностей, и ту иллюзорную „внеязыковую“ действительность, которая вырастает из самого текста»¹³.

¹¹ Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры». С. 629.

¹¹ Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Апресян Ю. Д. Избранные труды. Т. 2. Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры». С. 629.

¹² Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: Symposium, 2007. С. 28.

¹³ Чернейко Л. О. Указ. соч. С. 16.

Пространственно-динамическая модель

Следующий важный в методологическом отношении вопрос, требующий своего ответа: на каких участках художественного текста в первую очередь проявляется модель мира? Мы полагаем, что не все элементы художественного произведения одинаково сильно связаны с миромоделирующим уровнем. По-видимому, в тексте есть первичные структуры, которые *непосредственно* реализуют миромодель. Эти базовые структуры располагаются на границе между текстом и человеком: они, с одной стороны, психологически значимы *для человека* как биосоциального существа, а с другой стороны, *в тексте* они выполняют конструктивную системообразующую функцию. *Наиболее фундаментальные структуры такого рода – это образы пространства, человека (взятого в его материально-телесной инстансии) и способа (пере)движения в пространстве.*

Нам кажется, что именно эти элементы – пространство, человек и способ (пере)движения – являются «алфавитом» миромодели. Очевидно, что эти параметры не просто тесно связаны друг с другом, но *системно взаимозависимы*. Так, изменение образа человека влечет изменение типа пространства и способа передвижения в его пределах.

Скажем, в раннем творчестве Летова появляется образ «ограниченного» пространства (*тип пространства*), внутри которого находится страдающий лирический субъект (*образ субъекта*), пребывающий в вынужденной неподвижности либо «сталкивающийся» с границей (*способ (пере)движения*). В позднем творчестве эта модель реорганизуется: пространство становится безграничным, космическим и пустым (*тип пространства*), субъект теряет свою целостность и сливается с миром (*образ субъекта*), свободно выходит за все мыслимые пределы (*способ (пере)движения*).

Смешение этих моделей в поэтическом универсуме Летова невозможно, сферы их действия строго разделены: так, в текстах Летова мы *не найдем* сочетания свободно «текущего» субъекта в ограниченном и закрытом пространстве, и наоборот «беспредельное» пространство никогда не соплагается с образом неподвижного субъекта. Такое строгое распределение компонентов указывает на то, что мы имеем дело не просто с типом субъекта или типом пространства по отдельности – но с целостными пространственно-динамическими «шаблонами», все компоненты которых связаны и взаимозависимы. Такой шаблон в работе получил название пространственно-динамической модели.

Пространственно-динамическая модель (далее – ПДМ), будучи структурной основой модели мира, включает в себя субъекта в его связи с пространством, которая выражается в типе движения. Все элементы ПДМ одинаково важны, однако, кажется, что образ субъекта в этой модели имеет особенный статус. Так, с одной стороны, именно от субъекта «отстраивается» художественное пространство, а с другой стороны, – с субъектом связывается система «личностных» поэтических смыслов. Остановимся на последнем пункте подробнее.

Модель мира и личностные смыслы

В традиции отечественной психологии еще со времен Л. С. Выготского принято различать смысл и значение. «Под значением, – пишет А. Р. Лурия, – мы понимаем объективно сложившуюся в процессе истории систему связей, которые стоят за словом»¹⁴, смысл же в такой перспективе – это «индивидуальное значение слова, выделенное из этой объективной системы связей; оно состоит из тех связей, которые имеют отношение к данному моменту и к данной ситуации. Поэтому если значение слова является объективным отражением системы связей и отношений, то смысл – это привнесение субъективных аспектов значения соответственно данному моменту и ситуации»¹⁵. Таким образом, смысл – это «личностное» значение, связанное с коммуникативно-прагматическим и жизненным опытом человека¹⁶.

Модель мира сопрягается с системой личностных смыслов, а не языковых значений. А. А. Леонтьев, обосновывая понятие квазиобъекта искусства, пишет, что «квазиобъект» искусства – это чувственный образ, который всегда «перцептивно изоморфен отображаемой действительности»¹⁷. В этом смысле «квазиобъект искусства» может трактоваться как образ мира, который содержит «личностные смыслы», ибо «искусство есть личность, отображенная в квазиобъектной форме»¹⁸, оно соотносено «с целостной личностью человека, целостной системой его отношения к действительности»¹⁹.

Таким образом, строительным материалом для модели мира являются не только феномены внешней реальности, данной в ее предметном измерении²⁰, но и личностные смыслы, которые представляют собой кристаллизацию человеческого отношения к миру²¹.

Идея о ключевой роли личностно-субъективных смыслов в поэтической семантике кажется тривиальной, однако вопрос о том, как эти смыслы выявлять, до сих пор однозначно не решен. Здесь, по-видимому, существует две стратегии: первая стратегия связывается с констатирующе-описательным подходом, вторая – с системным. Мы полагаем, что *субъективно-авторские значения необходимо рассматривать только в рамках их внутренней системной соотношенности.* Поясним нашу позицию.

Модель мира, обладая деформирующей силой по отношению к «естественному» языку, детерминирует *все уровни* художественного произведения. При этом деформирующая сила миромодели действует не хаотично, а строго избирательно, вызывая ряд «синхронных сдвигов» на разных уровнях текста. Эти сдвиги по определению связаны друг с другом, ибо восходят к одному первичному фактору – миромодели. Отсюда и сверхзадача нашей работы: на материале лирики Летова, во-первых, показать, как эти деформации соотносятся друг с другом, во-вторых, выявить их генетическую связь с образом мира, спецификой которого они обусловлены.

¹⁴ Лурия А. Р. Язык и сознание. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. С. 53.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Структура этого опыта прототипически отражается в структуре «внутреннего лексикона»: «ассоциативный тезаурус, – пишет Н. В. Уфимцева, – является моделью сознания человека» (Уфимцева Н. В. Языковое сознание: Динамика и вариативность. М.: Институт языкознания РАН, 2011. С. 206).

¹⁷ Леонтьев А. А. Основы психолингвистики. М.: Смысл; СПб.: Лань, 2003. С. 200.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Ср. определение образа мира у А. А. Леонтьева: образ мира – «это отображение в психике человека предметного мира...» (Леонтьев А. А. Указ. соч. С. 269).

²¹ Там же. С. 279.

Методология работы

Подход *от модели мира к тексту* по своей сути является *подходом от содержания к форме*. Предполагается, что одно и то же содержание (детерминируемое моделью мира) воплощается на разных уровнях текста с помощью средств, специфичных для каждого такого уровня. Такой ракурс серьезно реформирует уровневый принцип анализа текста: *важны не столько сами уровни, сколько та единая система смыслов, которая одновременно воплощается в тексте на всех его «этажах» – от фоники до нарративов*.

Мысль о важности межуровневого анализа текста звучит как в работах психолингвистического спектра, так и в исследованиях, выполненных в рамках функциональной грамматики.

«Концепция лингвистических учений, – пишет Л. В. Сахарный, советский психолингвист, – вытекает из ориентации при анализе текстов на аспект „от формы к содержанию“»²², что приводит к многочисленным классификациям формальных структур языка и к доминированию уровневого принципа. Это в свою очередь ведет к «дробности» анализа и установке на «списочный подход»²³. «Списочный подход» не позволяет дать ответ на вопрос о механизмах смыслообразования в поэтическом тексте.

Выявить эти механизмы можно только при подходе «от семантики»: «при подходе „от содержания“ выявляется принципиальная общность содержательного аспекта любых двухплановых структур независимо от особенностей их формы», что позволяет «увидеть в природе единиц разных лингвистических уровней диалектику общего и специфического...»²⁴.

А. В. Бондарко, основатель петербургской школы функциональной грамматики, также подчеркивает необходимость межуровневого подхода к семантике, полагая, что только так можно показать семантику как единое системное целое, ср.: «На наш взгляд, именно осмысление взаимодействия различных аспектов и уровней изучаемого содержания является необходимым основанием для постановки вопроса о семантике как о целостной системе, имеющей определенную структуру»²⁵.

В рамках этих методологических установок ищутся разные *основания целостности* семантических систем. В семантике и функциональной грамматике таким основанием оказывается «прототипическая ситуация»²⁶, которая и обеспечивает внутреннюю соотнесенность разных лингвистических уровней, в психолингвистике функцию фундамента выполняет «коммуникативная ситуация», которая «определяет особенности структуры текстов разных типов»²⁷.

Мы полагаем, что в поэтических текстах в статусе общей базы, обеспечивающей глобальную связность разных уровней поэтической семантики, выступает модель мира. Именно модель мира – как будет показано ниже – задает как специфику индивидуальной *прототипической ситуации*, так и особенности *художественной коммуникативной ситуации*. Именно поэтому в работе при выявлении связей модели мира и текста используется *психолингвистический подход*, ориентированный на коммуникативный фактор и выявление личностных смыс-

²² Сахарный Л. В. Введение в психолингвистику. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1989. С. 118.

²³ Термин Г. И. Кустовой, см. Кустова Г. И. Типы производных значений и механизмы языкового расширения. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 9.

²⁴ Сахарный Л. В. Указ. соч. С. 118.

²⁵ Бондарко А. В. Теория значения в системе функциональной грамматики: на материале русского языка. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 99.

²⁶ По Г. И. Кустовой, прототипическая ситуация – это когнитивная модель ситуации, конструкция которой определяется структурой опыта (см. об этом: Кустова СИ. Указ. соч. С. 36–41).

²⁷ Сахарный Л. В. Указ. соч. С. 118.

лов, и метод *функциональной грамматики*, позволяющий определить лингвистические механизмы реализации общего содержания на разных уровнях текста.

Как проявляется ПДМ в тексте? Структура работы

Итак, ПДМ включает в себя человека, пространство и способ его (пере)движения в пространственном континууме.

Таким образом, очевидно, что в рамках художественного текста ПДМ проявляется прежде всего на нарративно-сюжетном уровне, ибо минимальным сюжетным событием является пересечение пространственной сюжетной границы²⁸.

В лирике Летова обнаруживаются две пространственно-динамические модели (ПДМ 1 и ПДМ 2), каждая из которых соотносена с определенными мотивно-образными системами. Эти модели тесно сопряжены друг с другом: они формируют один из магистральных сюжетов лирики Летова, который можно обозначить как «сюжет перехода».

Если быть более точным, то «сюжет перехода» – это определенный сюжетный тип, общая структурная модель, которая в отдельном произведении практически никогда полностью не реализуется: сюжетный тип как бы «распределен» по разным стихотворениям и реконструировать его в «полноформатном» виде можно только в случае привлечения максимального количества текстов. Эта ситуация чем-то напоминает ситуацию с фольклорными нарративами, где полная структурная модель сюжета встречается редко и «значительно чаще мы имеем дело с усеченными эллиптированными цепочками, в которых отсутствуют те или иные звенья»²⁹. И в фольклоре, и в литературе сюжетный тип подразумевает «инвариантный набор нескольких мотивов, связанных между собой по смыслу, своего рода матрицу, которая допускает значительно более широкое варьирование, чем сюжет как таковой»³⁰.

Однако мотивно-образные парадигмы, сюжетика и тематические комплексы представляют собой только первый, базовый уровень реализации модели мира. Мы полагаем, что модель мира материализуется в лексико-грамматическом пространстве поэтического языка. Анализ поэтического языка позволяет выявить как «осознанно-отрефлексируемую» структуру миромодели, так и бессознательные структуры, глубоко спрятанные даже от самого поэта. При этом чем более необычными и оригинальными являются структуры авторского языка, тем более ярко они выражают специфику авторской миромодели. По нашей идее, сдвиги в индивидуальной поэтике указывают на места «разрыва языковой ткани» личностными смыслами: язык в его узусном измерении не может выразить субъективные смыслы, в связи с чем он деформируется, что приводит к технике «поэтической ошибки» и обуславливает поэтику сдвига.

Таким образом, перед нами стоят следующие задачи: описать базовые пространственно-динамические модели и проанализировать сюжетные и образные структуры, связанные с ними. Решению этих задач посвящена *первая часть исследования*.

Во второй части работы выявляется система «поэтических сдвигов», которые, по нашей гипотезе, мотивированы пространственно-динамическими моделями. На протяжении всего

²⁸ Ср.: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» (Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 282). ПДМ как базовая структура модели мира предполагает повтор определенных сюжетных конструкций, которые реализуют важнейшие личностные смыслы. Так, выявляя новозаветный пласт в произведениях М. А. Булгакова, Б. М. Гаспаров пишет, что «понять функциональное значение данной темы в художественном мире Булгакова можно, лишь проследив основные этапы ее развертывания и кристаллизации в произведениях писателя. Вместе с тем такой анализ позволяет обнаружить связь между различными произведениями и лучше понять внутреннюю логику развития творчества Булгакова» (Гаспаров Б. М. Новый Завет в произведениях М. А. Булгакова // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе начала XX века. М.: Наука, 1993. С. 83). Анализ лейтмотивов, таким образом, выводит нас на уровень картины мира, кристаллизующейся в разных произведениях писателя.

²⁹ Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М.: Наука, 1982. С. 145.

³⁰ Агапкина Т. А. Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении. Сюжетика и образ мира. М.: Индрик, 2010. С. 33.

исследования мы будем подчеркивать системную связь мотивно-образных комплексов с лексико-грамматическими средствами их выражения, следуя главному принципу работы – от содержания к форме. Деформация пространства и субъекта часто сопровождается деформациями грамматических форм, что свидетельствует о теснейшем соотношении этих уровней друг с другом и задает систему вертикальных корреляций, когда нарушения на одном уровне сопровождаются «сбоями» на другом.

В *третьей части книги* рассматривается коммуникативная организация лирики Летова и ее речевая структура, которая, как мы полагаем, зависит от параметров моделируемой Летовым коммуникативной ситуации. Мы показываем, как логика «мира на одного» обуславливает специфику «уединенного» и самозамкнутого поэтического универсума Летова, который может быть адекватно отображен только через внутреннюю речь, являющуюся первичным звеном нашей речемыслительной деятельности.

Однако не все специфические особенности лирики Летова можно объяснить через обращение к модели мира и внутреннеречевому монологу. Огромное значение для летовской поэтики имеют экспрессивно-эмоциональные речевые структуры, которые тесно связаны с областью авторской эмоции. Высочайшая эмотивность поэзии Летова обуславливает сферы семантики, синтаксиса и звука, рассматриваемые в *четвертой части исследования*.

И наконец, *пятая часть работы* посвящена важнейшему вопросу «Летов и традиция». Здесь доказано, что поэзия Летова, с одной стороны, соотносится с русским историческим авангардом, а с другой стороны, связывается с архаической традицией народной культуры, которая влияет как на речевую структуру летовского текста (через жанр заговора/заклинания), так и на некоторые особенности авторского мировоззрения (через категорию магии, которая может быть понята как реализация авангардистского «акционизма»).

Часть 1
Онтология. Мир и человек в
поэтическом универсуме Егора Летова



Глава 1

«Инструкция по выживанию».

Закрытое пространство (ПДМ 1)

§ 1. ПДМ 1.1. «Меня держит земля...»

Итак, в основе магистрального сюжета лежит представление об образах пространства и субъекта, характеристики типа (пере)движения субъекта. Эти представления, будучи однородными в соответствующих группах текстов, где этот сюжет разворачивается, получили название пространственно-динамической модели (ПДМ).

Первая пространственно-динамическая модель (далее ПДМ 1) включает в себя: *закрытое ограничивающее пространство*, соотнесенное с агрессивными силами (тип пространства), *пассивного субъекта* (тип субъекта), который является *неподвижным* (способ (пере) движения).

ПДМ 1 – неоднородна. В главе выделено два подтипа первой пространственно-динамической модели: в ПДМ 1.1 ограничивающее пространство является *внешним* по отношению к субъекту, силы, воздействующие на субъекта, также *внешние*; в ПДМ 1.2 ограничивающее пространство является *внутренним* по отношению к субъекту, силы, воздействующие на субъекта, также *внутренние*. Внешние и внутренние силы в обоих случаях оказываются принципиально *неопределенными*.

Эти подтипы лежат в основе первых двух этапов развития сюжета, соответственно они являются логически связанными: в разворачивании сюжета первый подтип сменяется вторым. На это указывает последовательная смена этих моделей в пределах отдельного лирического сюжета в рамках некоторых текстов. В иных случаях эти подтипы функционируют разрозненно: в части текстов фиксируется либо ПДМ 1.1, либо ПДМ 1.2.

ПДМ 1.1 представлена следующим образом:

- **субъект:** страдающий, неактивный;
- **движение субъекта:** субъект неподвижен;
- **пространство:** внешнее закрытое, ограничивающее перемещение героя и соотнесенное с внешними деструктивными силами.

ПДМ 1.1. обнаруживается в следующих стихотворениях³¹:

«Ветер с гор» (1983), «Сон» («Трижды удостоенный...», 1983), «Он идет его не слышно...» (1984), «Смерть в казарме» (1984), «Я бесполезен» (1984), «Однажды утром» (1985), «Детский мир» (1985), «Там где иначе» (1985), «Я весь словно пластилиновая фигурка...» (1986), «Трамвай задавит его наверняка...» (1986), «У вас лица как гороховый суп...» (1986), «Дезертир» (1986), «Я иллюзорен» (1986), «Пласталин» (1986), «Желтая пресса» (1986), «Игра в бисер» (1986), «Приятного аппетита» (1987), «Попе» (1987), «Лето прошло» (1987), «Лес» (1987), «Трамвай» (1987), «Винтовка – это праздник...» (1988), «Новая правда» (1988), «Слава тебе Господи» (1993).

³¹ Так как вопросы синтетического текста не попадают в поле нашего зрения, ради сохранения единообразия мы в большинстве случаев будем пользоваться термином «стихотворение», а не «песня». Ср. также само название книги Летова, которая явилась основным источником работы, – «Стихи».

Пожалуй, впервые эта модель полностью проявляется в раннем стихотворении «Сон» (1983), где обнаруживаются все ее компоненты. Приведем текст стихотворения:

Трижды удостоенный
отзывчивой дубиной по граненой башке
Продолжал настойчиво
стучаться в ворота пока не задохнулся
От собственной дерзости
а птички застревали кусочками в горле
А в камере смертников
заключенным снился один и тот же сон³².

Субъект стихотворения подвергается воздействию внешних сил («отзывчивой дубиной по граненой башке»), эти силы принципиально безмянны и десубъективизированы, явлены только через «техническое средство» (дубина). Пространство, представленное в этом небольшом стихотворении, замкнуто, это пространство тюрьмы («камера смертников»); соответственно субъект неподвижен: он находится у закрытой границы, видимо, пытаясь ее преодолеть («продолжал настойчиво/стучаться в ворота»).

Стихотворение «Сон» содержит сразу все элементы ПДМ 1. В дальнейшем эта модель реализуется по-разному: так, в отдельных текстах представлены все ее компоненты, в других – фокус «настроен» на отдельные параметры (в статусе таковых обычно предстает субъект и силы, воздействующие на него). Рассмотрим составляющие ПДМ 1.1. по отдельности.

Внешнее ограничивающее пространство

Образные инкарнации закрытого пространства разнообразны: тюремная камера смертников; дом, переполненный вещами; земля-тюрьма, связанная с непреложным физическим законом притяжения. *Во всех случаях такое пространство соотносится с идеей плена.*

Так, земля интерпретируется как тюрьма, «держашая», «не выпускающая» героя. Ср. примеры: «Меня держит земля/Крошечные ножки/Завязли в тягучей/И руки по швам» (с. 36); «Всех нас зверей землей убаюкали/утрамбовали...» (с. 337); «Почти задушен/Почти закопан» (с. 79).

Бытовое пространство дома также соотносится с идеей неподвижности/пленения: в нем вязнут, оно опутывает и ограничивает. В стихотворении «Любо-дорого» мотив быта связывается с мотивом ограничения: «Дома все в порядке/<...> Полная чаша/Полная мера/Твердая память/Ни дыхнуть...» (с. 313). Следовательно, в универсуме Летова дом и тюрьма – образы семантически эквивалентные, они, наделяясь одинаковыми свойствами (предикатами), связываются с идеей жесткого ограничения героя. Функциональная близость этих образов приводит к возникновению странной метафоры «газовые камеры уютных жилищ» (с. 243); с точки зрения логики авторской ассоциативной логики появление этой метафоры в стихотворении 1988 года оказывается вполне закономерным, ибо в соответствии с законами мира Летова *дом* — это и есть *камера*.

³² Летов Е. Стихи. М.: Выргород, 2011. С. 23. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием страницы.

Агрессивные внешние силы

Частью ограничивающего пространства ПДМ 1.1 становятся образы внешних агрессивных сил, которые разрушают героя. Эти силы наделяются двумя семантическими характеристиками.

1. В подавляющем большинстве случаев они принципиально безымянны, поэтому трудно определить, *кто* или *что* осуществляет деструктивное воздействие на летовского субъекта. Приведем некоторые наиболее репрезентативные примеры:

Я весь обрушен
Насквозь задушен
Вконец закопан

(«Я бесполезен», с. 79)

А кто-то шагами вдаль
А кто-то руками вдоль
Но я еще собираю
И приклею отбитые части тела

(«Желтая пресса», с. 187)

Всех нас сварят вкрутую и слюной оболют
Всех нас сварят вкрутую и слюной оболют
Переварят в желудке

(«Приятного аппетита», с. 204)

2. «Десубъективизация» агрессивных внешних сил приводит к тому, что в текстах они предстают как средства воздействия на героя. В качестве таких средств могут выступать:

(а) **Орудия:** дубина («Трижды удостоенный/отзывчивой дубиной по граненой башке», с. 23), нож («Нас разрежут на части – и намажут на хлеб», с. 204), топор и ружье («Я весь расстрелян,/ Я весь изрублен», с. 79), молоток («Весь этот холодный ледяной/ Который меня молотком по голове...», с. 8).

(б) **Сложные технические средства:** трамвай («Трамвай задавит его наверняка», с. 140; «Трамвай задавит нас наверняка...», с. 231), каток, зонд («Мое горло расперло зондом газовых труб/Мои легкие трамбуют 100-пудовым катком», с. 220).

(в) **Части тела и некоторые предметы:** зубы («Коренными зубами разжуют...», с. 204), сапоги («Сапоги стучали в лицо», с. 54).

Безымянные внешние силы по своей функции могут быть соотнесены с отрицательно оцениваемым образом другого, которому всегда противопоставлен лирический субъект Летова. Другой – это человек толпы, он оценивается негативно и дается исключительно через телесные атрибуты, при этом телесность «бытового» героя деиндивидуализирована и безлика: он – «жадное мясо» (с. 258), «скользкое пятно» (с. 125), «гневная масса послушных мозгов» (с. 219), его лицо «как гороховый суп» (с. 146), в его мозгах «жиреет попе» (с. 218). Он представитель стаи, которая «любит жрать» (с. 190), и «людских масс», которые «безличны и бескрайни» (с. 127).

Безликость и амёбность «героя толпы» соотносится с безымянностью внешних агрессивных сил, воздействующих на субъекта Летова, что заставляет считать такого рода коллективного персонажа частью ПДМ 1.1.

Страдающий и неподвижный субъект

Таким образом, внешнее пространство, ассоциированное с ПДМ 1.1, оказывается «тюрьмой», а силы, соотнесенные с ним, являются агрессивными и безликими. Лирический субъект, связанный с этой пространственной моделью, вполне закономерно оказывается субъектом страдающим и неподвижным.

«Страдательность» лирического субъекта проявляется в том, что *он является не субъектом действия, а объектом воздействия*. Внешние силы разрушают его тело, которое в результате таких атак теряет свою целостность: оно разрывается, режется на куски, распадается.

Основные способы разрушения тела связаны со средствами воздействия на героя, обозначенными выше. Тело субъекта разрезается на части (ср. «нас разрежут на части», с. 204), раздавливается («трамвай задавит его наверняка», с. 140), сгибается пополам («слепые комплексы меня согнули пополам», с. 184) и проч. Весь арсенал технических средств, связанных с образом разрушаемой телесности, представлен в тексте «Я бесполезен», ср.:

Совсем оторван
Я весь оборван
Я весь обрушен
Насквозь задушен
Вконец закопан
<...>
Я весь расстрелян
Я весь изрублен
<...>
Я весь искусан

(с. 79)

Внешнее ограничивающее пространство исключает любое направленное движение. Единственная динамика субъекта связывается с изменением его телесных границ. Но здесь не субъект движется в пространстве, но как будто само пространство «нападает» на субъекта, меняя онтологические пределы его существования.

«Подвижность» телесных границ субъекта Летов осмысляет через метафору «тело – пластилин», в которую включается агрессивная внешняя сила, меняющая границу телесного. Ср.: «Прохожие лепят меня как хотят» («Словно после тяжелой и долгой болезни...», с. 101); «Я весь словно пластилиновая фигурка/Брошенная в костер/Черты мои медленно рассасываются плаваются» («Я весь словно пластилиновая фигурка...», с. 134).

Изменение границ субъекта в предельном случае связывается с их полным исчезновением, именно поэтому в отдельных текстах лирический субъект предстает как иллюзорная, «пустотная» сущность. Ср.: «Я иллюзорен со всех сторон» («Я иллюзорен...», с. 185); «Позади нас пустота – а впереди воцще ничё!» («Пластилин», с. 186); «Руки долой – нас больше нет» («Желтая пресса», с. 187). Обратим внимание, что все три текста написаны в один временной период (в книге они следуют друг за другом), что указывает на связь мотивов изменения границ тела и его пустотности.

Однако в отдельных стихотворениях агрессивное воздействие на субъекта внешних сил обуславливает и парадоксальную целостность героя: он собирает свое разорванное тело по частям, в противовес злым энергиям, которые его разрушают. В таких текстах возникает своеобразная отрицательная идентичность, связанная с тем, что свою целостность субъект обретает применительно к внешней точке воздействия. Именно эти достаточно тривиальные смыслы разыгрываются в раннем стихотворении «Желтая пресса», которое, по-видимому, строится на выражении «Соберись!», обычно адресуемом человеку, находящемуся в подавленном состоянии, ср. у Летова прямую реализацию этой стершейся метафорической конструкции: «Но я еще соберу / И приклею отбитые части тела» (с. 187).

Резюме

Итак, пространственно-динамическая модель, обнаруживаемая на первом этапе развития магистрального сюжета, обладает следующими характеристиками:

1. Лирический субъект, являясь неактивной субстанцией, испытывает воздействие агрессивных внешних сил, часто соотнесенных с закрытым и враждебным пространством.

2. Внешние силы – «анонимны» и трудноопределимы, они представлены метонимически преимущественно через средства воздействия на тело субъекта.

3. Телесность субъекта в результате этого воздействия деформируется, отсюда ключевым мотивом для ПДМ 1.1. является мотив распада тела, взятый в широком спектре – от его разрушения до полного исчезновения телесных границ.

4. Внешнее закрытое пространство, характерное для ПДМ 1.1, делает движение субъекта невозможным, именно поэтому субъект статичен, он находится внутри пространства, не пересекает его границу.

§ 2. ПДМ 1.2. «Из вулкана горячие брызги...»

Мы выяснили, что в основе первой части магистрального сюжета лежит специфическая пространственно-динамическая модель, связанная с образом страдающего неподвижного субъекта, внешнего закрытого пространства и агрессивных внешних сил. На второй стадии сюжетного развития параметры ПДМ трансформируются, в частности меняются характеристики пространства и сил, воздействующих на субъекта. Если на инициальном этапе сюжета пространство и воздействующие силы были внешними, то в ПДМ 1.2 и пространство, и агрессивные силы интеоризируются, становятся внутренними. При этом характеристики самого субъекта и тип движения остаются прежними: субъект пассивен и неподвижен. Таким образом ПДМ 1.2 принимает следующий вид:

субъект: страдающий, неактивный;

движение субъекта: субъект неподвижен;

пространство: внутреннее, закрытое, ограничивающее перемещение субъекта и соотнесенное с внутренними деструктивными силами.

Смена типа пространства – с внешнего на внутреннее – приводит к значимым мотивно-образным сдвигам по сравнению с начальной стадией сюжета. Теперь в статусе ограничивающего пространства предстают не внешние локусы («дом», «тюрьма», «земля», «камера»), а собственное *тело героя*, поэтому силы, негативно воздействующие на субъекта и разрушающие его телесную целостность, оказываются внутренними телесными импульсами.

ПДМ 1.2 реализуется в следующих текстах:

«Из вулкана горячие брызги...» (1984), «Осенняя песня» (1984), «Вечерняя сказка» (1984), «Когда я усну под спокойным деревом...» (1985), «Где-то во мне есть излишняя дырка...» (1986), «Я устал от тишины...» (1986), «Какое мне дело» (1986), «Тошнота» (1987), «Поезд ушел» (1988), «Каждому – свое» (1988), «Иваново детство» (1989), «Свобода» (1990), «Тело расцветает кишками на волю...» (1990), «Вечная весна» (1991), «Как-то утром на рассвете» (1992), «Поздно» (1993), «В теле моем дыра отворилась» (1994).

Мы полагаем, что ПДМ 1.2 по своей психологической сути является *реактивной*. Так, тексты, с ней связанные, демонстрируют непосредственный «отклик» субъекта на сильное внешнее давление, ассоциированное с натиском внешних сил. Эта реакция парадоксальна и необычна: тело, пытаясь выйти из узкого и ограниченного внешнего пространства, как будто бы стремится преодолеть и собственные внутренние границы, оно выворачивается наизнанку, «взрывается». *Подобная вывернутая, экстерииоризованная, телесность в поэтическом мире Летова присутствует в тесной связи с ПДМ 1.1 и всегда является своеобразным «ответом» на неразрешимое столкновение лирического героя и «тесного» мира.*

Сюжетное развитие, основанное на последовательной смене двух пространственно-динамических блоков, впервые появляется в стихотворении «Смерть в казарме». Первая часть стихотворения связывается с ПДМ 1.1. Здесь обнаруживается мотив агрессивного воздействия внешних сил на неподвижного страдающего субъекта, чье тело разрушается. Ср.:

Сапоги стучали в лицо
Виски лопнули пузыри
Нога выломилась углом
Ребра треснули как грибы

(с 54)

Во второй части текста эта модель уступает место ПДМ 1.2, которая реализуется в мотиве *взрыва тела*. Взрыв тела в «Смерти в казарме» – реактивен, он оказывается закономерным последствием «давления», вызванного внешними агрессивными силами. Ср.: «Наконец что-то с шипом взорвалось / В середине тщедушного тела» (с. 54).

В «Смерти в казарме» смена моделей дается в свернутом и редуцированном виде, что связано, как кажется, с попыткой Летова «сконцентрировать» сюжет в относительно небольшом лирическом тексте (позже этот сюжет будет развернут гораздо более подробно в лирико-фологическом и психоделическом «эпосе» «Прыг-скок», который в своих ключевых мотивно-образных деталях связывается со «Смертью в казарме», см. анализ этой связи в 3 главе). Тем не менее смысловая и сюжетная созависимость ПДМ 1.1 и ПДМ 1.2 в этом стихотворении очевидна, она проявляется в том, что мотиву давления (когда мир действует на тело) противопоставлен мотив взрыва (когда тело «отвечает» миру). Рассмотрим подробнее, в каких текстах реализуется каждый из параметров ПДМ 1.2.

Внутреннее ограничивающее пространство

Пространственно-динамическая модель, связанная со вторым этапом развития сюжета, предполагает смену пространственных координат: *внешнее пространство мира сменяется внутренним пространством тела*. Отметим, что внешнее пространство в рамках ПДМ 1.1 обычно не детализировано, в то время как внутреннее пространство тела в ПДМ 1.2 обрисовано гораздо более подробно.

Внутреннее и внешнее типы пространства функционально тождественны: и тесный мир, и тело выполняют ограничительную функцию по отношению к герою (именно поэтому оба пространственных подтипа возводятся нами к одному типу).

Тождественность функций внешнего и внутреннего пространства приводит к тому, что тело входит в тот же мотивно-образный ряд, что и тюрьма, газовая камера, земля и др. Смысловое пресечение этих образов в поэтическом мире Летова приводит к тому, что тюрьма может пониматься не только как метафора жилища (см. выше), но и как метафора тела. Так появляется образ одиночной камеры в стихотворении «Вечная весна», которая, как явствует из контекста, оказывается «тюрьмой тела».

Лирический субъект «Вечной весны» представлен не как монолитная целостность, но как психологически расщепленная личность. Его тело – «одиночная камера» для неких обитающих внутри этой «камеры» сущностей:

Воробьиная
кромешная
пронзительная
хищная
отчаянная стая голосит во мне

Вечная весна в одиночной камере

(с. 298)

Тело, заключающее в себе «чужеродные элементы», является «матрешечным телом», оно «включает» в себя неких иных существ, стремящихся вырваться наружу. *Такое тело всегда связано с ПДМ 1.2, ибо именно в рамках этой пространственной модели основным мотивом становится мотив преодоления внутренними силами границ телесного.*

Другой пример матрешечной телесности находим в стихотворении «Каждому – свое», где внутри лирического субъекта вздымается «лошаденка», стремящаяся вырваться наружу («Сырая лошаденка вздымается внутри меня», с. 262). Однако, судя по развитию лирического сюжета, прорыв не удастся, неумолимый порядок вещей, давящий на героя, остается прежним.

Любопытно, что неудавшийся прорыв телесной границы в стихотворении «Каждому – свое» связан с несостоявшимся актом поэтической речи. Ср. в тексте образ поэта, который «воняет в яме вблизи нас», тему «остатков неземного», так и нереализованных в слове и договаривающих «внутри нас». Мотив вынужденного молчания в соотнесении с образом сущности, запертой в границах телесного, появляется и в стихотворении «Какое мне дело»: «И кто-то тихонько заплачет внутри <...>/Какое мне дело – я буду молчать» (с. 181).

Связь невысказанного слова с образом «чего-то»/«кого-то», запертого в теле, выявляет психологический базис матрешечной телесности: *нечто, находящееся внутри тела, метафорически кодирует какой-либо внутренний психологический импульс (слово, эмоцию и проч.), который не находит своего внешнего «свободного» выражения.* В таком контексте образы лошаденки, воробьиной стаи и «кого-то», кто тихонько плачет внутри, являются телесными метафорами смутных, трудно обозначаемых внутренних импульсов³³.

³³ Подробно о связи эмоций с зоной телесного в лирике Летова и о психологическом базисе этой связи см. в третьей главе.

Внутренние силы

Органичной частью внутреннего пространства тела являются внутренние силы, которые разрушают субъекта. В стихотворениях, проанализированных выше, мы зафиксировали мотив тела-тюрьмы, внутри которой обитают чужеродные самому телу сущности, не способные прорваться через телесную границу. Однако в лирике Летова есть целый ряд текстов, где попытка выхода за пределы телесного осуществлена удачно. В этих текстах внутренние силы, обитающие в теле, разрушают его и выходят вовне.

Выход внутренних сил за телесные пределы обуславливает появление экстериоризированного тела с нарушенной границей. Экстериоризированная телесность – это вывернутая телесность: разрушенная граница тела приводит к тому, что внутреннее становится внешним. Образ экстериоризированного тела в лирике Летова представлен в двух вариантах: взрывающееся тело и тело «с дырой».

1. Взрыв тела. Мотив телесного взрыва – один из самых значимых мотивов лирики Летова. С семиотической точки зрения взрыв есть мгновенная и резкая отмена всех «сдерживающих границ», которые в мире Летова всегда связываются с идеей ограничения и давления. В этом смысле телесный взрыв, безусловно, противоположен рассмотренному ранее мотивному комплексу запертых внутри тела субличностей. Точнее говоря, этот мотив обозначает следующий этап развития ситуации, когда нечто, запертое внутри «камеры тела», больше не может там находиться – и пороговое состояние («стучаться в ворота пока не задохнулся») разрешается мгновенной и резкой отменой всех ограничений. В результате этого прорыва через границу телесного само тело экстериоризируется и то, что было внутри зоны телесного, оказывается снаружи.

Сюжетная связь мотивов внешнего давления и последующего взрыва запечатлена в некоторых текстах, где экстериоризация тела *логически предваряется* мотивом внешнего ограничения действий героя. Ср. пример из песни «Тошнота», где перед мотивом «выворачивания наизнанку» появляется образ губ, запечатанных гвоздем:

Благодарные губы запечатал гвоздь
Кабы что нечаянно не прорвалось
Обреченной рвоты непокорный пульс
Это небо рвется изнутри кишок

(с. 223)

Подобная «реактивная» логика возникает и в стихотворении «Смерч», где разразившемуся смерчу, который вырывается из желудка «с тропическим воплем», предшествует «дерьмовая майя», которую бесконечно месит герой. Ср.:

Ты месишь всю эту дерьмовую майю —
Слоновый навоз,
И смерч вырывается из желудка
С тропическим воплем.

(с. 44)

Результатом взрыва тела становится «освобождение» его внутренних субстанций. Отсюда в лирике Летова возникает комплекс крайне физиологичных образов, связанных с раздроблением телесной целостности.

На «волю» могут выходить *кровь* («Бежит кровь – все равно куда –/ Лишь бы прочь из плена», с. 296; «Буйная кровь просится наружу», с. 349; «кровушка веревочкой струится в дверь», с. 256), *кишки* («Тело расцветает кишками на волю / <...> Тело обучается кишками наружу»; с. 296; «Пускай все бурно расцветает кишками наружу», с. 294; «Разразиться бы, лопнуть/Чтоб с кишками наружу», с. 296), *легкие* («пока легкие не взорвались с красным звуком», с. 63), *мозги* («Что кишки и мозги разлетятся как мухи...», с. 59; «Раскинув мозги и перышки», с. 99). *Тошнота* также является частным случаем мотива экстерииоризации («Обреченной рвоты непокорный пульс», с. 223; «Выблевано все, что только может мозг», с. 256).

Мотив взрыва тела является ключевым для обозначения выхода за бытийные границы жизни. Именно поэтому граната, взрывающаяся внутри тела, дает герою последнюю свободу – свободу от своих собственных пределов:

Эх, распирает изнутри веселую гранату
Так чем всегда кончается вот такой стишок?

Это знает моя Свобода
Это знает моя Свобода
Это знает мое Поражение
Это знает мое Торжество.

(с. 285)

2. Тело с дырой. Следующий образ экстерииоризированной телесности – тело с дырой. Дыра в теле также указывает на разрушение постоянной границы телесного, при этом прохуdivшаяся граница проницаема с двух сторон: нечто может как выходить из тела, так и входить в него. Впервые образ проницаемого тела появляется в раннем стихотворении «Где-то во мне есть излишняя дырка...», ср.:

Где-то во мне есть излишняя дырка
Через которую из меня вылетают
и теряются разные нужные вещи
Через нее в меня забираются гусеницы

(с. 145)

В поздних текстах Летова мотив вхождения в зону телесного, связанный с комплексом одержимости разными силами, встречается довольно часто. Ср. контексты: «Он пытается пролезть / Сквозь дыру в моей голове...» (с. 211), «Лишь через мой веселый труп/Солнце/Звенит сияет так как оно есть.../А труп гуляет по земле» (с. 525), «Бог говорит со мной посредством меня» (с. 523).

Любопытно, что в некоторых случаях образ тела с дырой соотносится с семантикой мгновенного однократного действия, что косвенно связывает его со взорванным телом. Так, в стихотворении «В теле моем дыра отворилась...» глагольным предикатом дыры становятся глаголы

однократного способа действия «раскинуться», «развернуться», «распахнуться», обозначающие действия, совершенные один раз, мгновенно³⁴, ср.:

В теле моем дыра отворилась
Дыра разразилась
Раскинулась
<...>
Но где-то во мне дыра распахнулась
Разверзлась, оскалилась
Развернулась

(с. 383)

Семантическая однократность в мире Летова очень важна, так как она часто маркирует мотив резкого одномоментного нарушения границ, связанного со взорванным телом. Любопытно, что семантика взрыва также подспудно присутствует и в тексте «В теле моем дыра отворилась...», что указывает на генетическое сродство образов тела с дырой и взорванного тела. Ср.:

Этак взять бы да как пиздануть гробовым сапогом
по дощатым ее ипостасям
Чтобы щепки, замки, шпингалеты, засовы, шурупы, звонки
Так и брызнули гневной трухой в сволочное скуластое небо
Словно меткие звезды степные в печальные наши глаза

(с. 383)

Мотиву выхода тела за свои онтологические пределы родствен мотив разрушения проторенных дорог – общим для них является семантика преодоления границ, заданного ПДМ 1.1. На глубинное сродство мотивов разрушения тела и дороги указывает их *одновременное появление* в некоторых текстах. Так, например, в стихотворении «Я устал от тишины...» сход поезда с рельсов композиционно соседствует с экстериоризированным, разрушенным телом:

Бейте в черный барабан
Мозгами полейте обои на стенах
Ротовым отверстием издавайте протяжные звуки поезда
который устал от ржавого здравомыслия рельсов.
ПОЕЗД С МОСТА ПИЗДЫК!

(с. 150)

В стихотворении «Иваново детство» встречается то же смысловое стяжение: движение трамвайчика под откос соотносится с телесными деформациями и выходом наружу, за пределы плоти:

Просто трамвайчик взял да и поехал

³⁴ В РГ-80 указывается, что «глаголы *одноактного способа действия* выражают действие, совершаемое один раз, мгновенно. Такие глаголы образуются присоединением суф. – ну₂-» (Русская грамматика. Т. 1. М.: Наука, 1980. С. 597).

Под откос
<...>
Палка перегнулась – я буду жить долго
Муха отдирается от липкой бумаги
Обрывая при этом свою бесполезную плоть
Покидая при этом свою неказистую плоть.

(с. 273)

Думается, что эти семантические схождения детерминированы глубинной авторской установкой на преодоление границ любого типа – будь то граница телесная, проторенная колея, рельсы или универсальный физический закон притяжения. Цель такого преодоления – вечная динамика, отрицающая любое стационарное «застывшее» состояние. Поэтому выход за все пределы, несмотря на свою опасность, обычно интерпретируется как обретение *живого* взгляда на мир. Именно так и трактуется сход с проторенного пути в стихотворении «Без каких бы то ни было соотношений...»:

Без каких бы то ни было соотношений
Подобий, оглядок и соображений
Не такое как видно уж мы и дерьмо
Если воздух над полем дрожит раскаленный
Любая дорога летит под откос
И ворона крылами мохнатыми машет —
Живая.
Счастливая.
Самая.
Наша.

(с. 426)

Парадокс, однако, заключается в том, что обретение себя живого, сопрягаемое с выходом за все границы, парадоксальным образом приводит к смерти, ибо исчезновение всех границ – это растворение во вселенской пустоте... Поэтому если «как-то утром на рассвете поезд рельсы потеряет», то «не понадобятся больше припасенные харчи» (с. 316).

Субъект и тип движения

В ПДМ 1.2 структура субъекта усложняется. Это усложнение связывается с потерей внешней точки сборки: «линия фронта» теперь проходит не между внешним миром и человеком (когда можно было скомандовать самому себе «Соберись!» и «приклеить отбитые части тела»), а внутри самой личности, что метафорически выражается в образе матрешечного тела, включающего в себя «субтела»³⁵.

Однако усложнение субъекта вовсе не свидетельствует об обретении им целостности. Скорее наоборот, степень диссоциации летовского героя увеличивается. Субъект на этом этапе, как и в ПДМ 1.1, остается страдающим: его тело разрывается на части, только теперь

³⁵ В диссертации А. С. Бокарева такой тип телесности связывается с «эффектом матрешки», когда «один предмет (меньший) вложен в другой (большой)» (см.: Бокарев А. С. Поэтика русской лирики второй половины XX – начала XXI века: субъектная структура и образный язык. Дис... д. филол. н. Ярославль, 2021. С. 136).

«виновниками» этого телесного распада оказываются не внешние силы, а его собственные внутренние импульсы.

Любопытно, что внутренние силы, обитающие внутри субъекта, *противостоят* внешним силам, ассоциированным ПДМ 1.1. Если в случае с ПДМ 1.1 внешние силы связывались с бездушными материально-техническими инструментами, то внутренние энергии в ПДМ 1.2 – это живые, природные одушевленные сущности: животные (воробьиная стая, сырая лошаденка, антропоморфные существа), телесные органы и субстанции.

Главная особенность этих «органических» импульсов заключается в их независимости от координирующего центра. Именно поэтому в результате агрессивного воздействия внутренних сил происходит парадоксальное отчуждение субъекта от своего собственного тела, оно становится иным, пугающим, ибо заключает в себе нечто, что выходит за пределы контроля. И если в ПДМ 1.1 субъект все-таки мог обрести свою идентичность (пусть и отрицательную), отталкиваясь от сопротивления внешнему врагу, который вынуждал его собраться (в буквальном и переносном смысле), то в ПДМ 1.2 последняя онтологическая опора – собственное тело – становится неконтролируемым, и вместе с возможностью контроля исчезает и возможность целостности.

Обретение целостности за пределами тела связывается со следующим этапом сюжета и соответственно следующей ПДМ. Здесь же необходимо сказать несколько слов о движении субъекта, которое является важнейшей характеристикой образа летовского героя.

Отсутствие внутренней целостности субъекта приводит к амбивалентному типу движения. Так, с одной стороны, субъект как интеллектуально-волевая инстанция, как и в случае с ПДМ 1.1, остается неподвижным. А с другой стороны, мы видим, что эта ПДМ является гораздо более динамичной, чем предыдущая.

Выше было показано, что два этапа развертывания сюжета тематически противопоставлены. И в самом деле, если в начале сюжета субъект подвергается деструктивному внешнему воздействию, то на втором этапе, действуя реактивно, он как бы «дает ответ» на это воздействие. Кажется, что такой тип поведения субъекта предполагает изменения на шкале активности: если на инициальном этапе субъектность была страдающе-пассивной, то теперь субъект должен стать проактивным.

Однако ситуация сложнее. Действительно образ «субъекта как объекта» исчезает, на что указывают «активные» грамматические конструкции в соответствующих текстах. Ср., например: «Тело расцветает кишками на волю» (с. 296), «Буйная кровь просится на волю» (с. 349), «кишки и мозги разлетятся как мухи...» (с. 59) и др.

Однако активность в приведенных отрывках связана не с самим лирическим субъектом, а с субстанциями, «обитающими» в пространстве его телесности. Признак активности приписывается не субъекту как некому волевому центру, а «стихийно-бессознательному» телу. Сам же одушевленный, лирический субъект вновь оказывается страдающе-пассивным, однако теперь на него действуют не внешние силы, а свои собственные внутренние энергии.

Тело отчуждается от субъекта, не подчиняется ему. В этой связи обращает на себя внимание семантика неконтролируемости телесных действий, которая может объясняться сопряженностью этих действий с зоной инстинктивного. Ср.: «Обреченной рвоты непокорный пульс» (с. 223), «Эту дверцу мою ни прикрыть, ни захлопнуть / моим бестолковым дурацким рукам» (с. 383)³⁶. Фактически воздействие внутренних сил оказывается столь же фатальным, как и воздействие внешних сил, а сам субъект остается в той же страдательной ипостаси, что и в первой части сюжета.

³⁶ Апофеозом этой неконтролируемости стало тело, которое ходит «само по себе» в «Прыг-скак», см. анализ этого образа в третьей главе.

Таким образом, мотивы динамичности и активности связываются с внутренними составляющими тела. Обращает на себя внимание сам тип их движения: оно всегда осуществляется «наружу», «на волю» «все равно куда», «из плена» и др. Тип движения «наружу» является транслокальным, он связан с преодолением пространственной границы, которая в данном случае является границей тела.

Этот вид движения мы назвали центробежным, важность этого типа динамики в поэтическом мире Летова сложно переоценить, дальнейший анализ покажет, что именно этот тип движения оказывается доминантным в летовской поэтической вселенной. Так, третий этап развития сюжета, о котором речь будет идти далее, связывается с обретением подлинной свободы от любых границ, что всегда (!) сопровождается центробежным типом движения. Именно поэтому ПДМ 1.2 является пограничной, тексты, где она представлена, часто репрезентируют и третью пространственно-динамическую модель, которой посвящена вторая глава работы.

Резюме

Итак, пространственно-динамическая модель, обнаруживаемая на втором этапе развития сюжета, обладает следующими характеристиками:

1. ПДМ 1.2, являясь реактивной, оказывается своеобразным развитием ПДМ 1.1. Логика этого взаимодействия видится следующим образом: давление на лирического субъекта внешних сил приводит к его ответной реакции, которая связана с телесными трансформациями самого субъекта.

2. Именно поэтому основной пространственной структурой ПДМ 1.2 является внутреннее пространство тела. При этом тело в ПДМ 1.2 и внешнее пространство в ПДМ 1.1 – функционально тождественны: в обоих случаях по отношению к субъекту они выполняют ограничивающую функцию, что приводит к пересечению образных рядов, связанных с двумя ПДМ, и появлению образа тела-тюрьмы.

3. Тело-тюрьма, где замкнуты чужеродные субъекту сущности, «построено» по «матрешечному» принципу. Думается, что этот принцип является определяющим и применительно к организации мира Летова в целом. Как субъект, оказываясь внутри тесного мира, стремится вырваться за его пределы (ПДМ 1.1), так и субтелесные структуры, возникающие внутри тела, пытаются преодолеть границы, на этот раз телесные (ПДМ 1.2).

4. В результате перед нами предстает многоуровневая конструкция, некая онтологическая иерархия, своеобразная череда «отражений». Субъект последовательно преодолевает не только внешние границы мира, но и личные границы тела, как будто бы выходя за пределы всех возможных ограничений, как внешних социальных, кем-то заданных, так и внутренних, предопределенных самой природой.

5. Попытка героя преодолеть свои собственные телесные пределы приводит к появлению деформированной телесности с нарушенной границей, которая реализуется в образах взрывающегося тела и тела с дырой. На этот раз акторами разрушения тела оказываются не внешние, а внутренние силы, уничтожающие телесную целостность и стремящиеся вырваться наружу. При этом если в случае с ПДМ 1.1 внешние силы представляли в образе бездушных материально-технических инструментов, то внутренние силы в ПДМ 1.2 оказываются органическими сущностями (телесные субстанции и животные).

6. Субъект на этапе ПДМ 1.2 является амбивалентным. С одной стороны, он, как и в случае с ПДМ 1.1, оказывается неактивным, страдающим и неподвижным (только на этот раз он страдает от внутренних, буквально «раздирающих» его импульсов), а с другой стороны, с образом его тела связывается центробежная динамика, часто реализуемая в образе взрыва: внутренние телесные субстанции (прежде всего кровь), запертые в теле, могут выходить из тела «прочь», «вон», «на волю».

7. Центробежная модель движения является исключительно важной для художественного мира Летова, она ассоциируется не только с телом, но и с иными пространственными образами и мотивами (сходом с проторенных путей, дорогой под откос, сходом поезда/трамвая с рельс). Ее важность для поэтического мира Летова обусловлена авторской установкой на динамическое преодоление границ любого типа и декларацией жизни как процесса, не вписывающегося в рациональные рамки.

8. Таким образом, внешнее закрытое пространство, характерное для ПДМ 1.1, на этом этапе развития сюжета начинает постепенно разрушаться. Субъект как интеллектуальноволевая инстанция пока еще статичен и неподвижен, однако его телесные импульсы уже как будто «выходят из-под контроля» и преодолевают замкнутый контур тела.

9. Напоследок отметим, что в рамках ПДМ 1 у Летова нет действующего активного субъекта: в ПДМ 1.1 тело оказывается игрушкой внешних сил, а в ПДМ 1.2 – внутренних. В последнем случае признак активности приписывается не самому субъекту, а внутренним силам, которые как «разрывают» его изнутри и метафоризируются в образах внутренних органов и экстерииоризированной телесности.

Глава 2

«Семь шагов за горизонт».

Открытое пространство (ПДМ 2)

§ 1. ПДМ 2.1. «А там где иначе – так далеко...»

Столкновение лирического субъекта с миром, в статусе которого предстает либо внешнее пространство реальности (ПДМ 1.1), либо внутреннее пространство тела (ПДМ 1.2), ведет к разрушению субъекта внешними/внутренними силами соответственно. Однако на этом развитие темы «мир – человек» не останавливается. *Этот конфликт стоит у истоков формирования новой, принципиально иной пространственно-динамической модели, знаменующей финальный этап рассматриваемого магистрального сюжета.*

Рассмотрим оставляющие ПДМ 2. Субъект ПДМ 2 является неактивным. Пространство в этой модели однородное, находящееся «снаружи всех измерений». Граница в пространстве отсутствует. Силы, воздействующие на субъекта, – положительные, они приводят его в движение, способствуя обретению сверхцельности, слиянию с миром.

Основополагающая характеристика пространства ПДМ 2 в противоположность ПДМ 1, заключается в отмене-разрушении любых границ (как внешних, так и внутренних), которые сковывают героя.

В этой пространственно-динамической модели мы также выделяем два подтипа, в зависимости от положения субъекта относительно пространства, ассоциированного с ПДМ 2. Таким образом, данные подтипы зависят от того, *где именно находится субъект-наблюдатель* (говоря иначе, они являются дейктически ориентированными). В соответствии с дейктическим критерием выделяется две разновидности ПДМ 2, связанные с положением героя внутри/снаружи относительно рассматриваемого «спациума». Подчеркнем: речь в главе будет идти о *едином* образе пространства, которое, однако, предстает в *разных* ракурсах: либо с позиции внешнего наблюдателя, стремящегося его достичь (ПДМ 2.1), либо с позиции внутреннего наблюдателя, уже пребывающего там (ПДМ 2.2).

В некоторых текстах эти пространственно-динамические модели присутствуют одновременно, соответственно анализируемые тексты будут частично пересекаться.

ПДМ 2.1 состоит из следующих компонентов:

- **субъект:** неактивный;
- **движение субъекта:** векторное, центробежное, субъект движется от пространства ПДМ 1 к пространству ПДМ 2;
- **пространство:** без границ и оппозиций, находится «снаружи всех измерений»; силы, воздействующие на субъекта, – положительные, они приводят его в движение.

Контуры ПДМ 2.1. находим в следующих текстах:

«Сон» («В кустистый поезд...», 1983), «Ты» (1985), «Там где иначе» (1985), «Вспыхнуло в полночь...» (1985), «Я летаю снаружи всех измерений...» (1988), «Офелия» (1991), «Семь шагов за горизонт» (1991), «Простор открыт» (1992), «Как-то утром на рассвете...» (1992), «Царапал макушку бутылочный ноготь...» (1993), «Что означает...» (1993), «Невыносимая легкость бытия» (1996), «Без меня» (2002), «Вселенская Большая Любовь» (2002).

Иномирное пространство, к которому стремится герой

В перечисленных стихотворениях образ иного пространства выстраивается относительно наблюдателя, находящегося в рамках земного локуса, но при этом стремящегося выйти за его пределы и достичь некоего иного мира. Отсюда и важнейшая особенность безграничного пространства: оно, оказываясь за границами обыденности, становится *далеким* (именно это прилагательное часто используется при характеристике иной реальности). Далекое пространство, контуры которого возникают уже в ранних текстах, является недостижимым и отчетливо противопоставленным пространству, связанному с ПДМ 1. Ср.:

Уходит время – вокруг все так же
Все те же лица – все так же пусто
Все та же злоба – все та же срача
А там где иначе – так далеко...

(с. 127)

Это противопоставление земного бытия, где «все те же лица» и «все та же злоба», далекому краю обнаруживает внутреннюю смысловую связь двух пространственно-динамических моделей, которые, являясь ценностно противоположными, соотносятся тем не менее с разными этапами инвариантного сюжета: герой стремится выйти за пределы обыденности (первый этап) и начинает движение к иному миру (второй этап).

Позднее очертания далекого пространства возникают в стихотворении «Семь шагов за горизонт»: «Полетела весть в далекий край/Разразилась тальми кругами...» (с. 308). Именно туда, в *далекие края*, плывет уголек в тексте «Простор открыт», где образ просторного безграничного пространства соплагается с мотивом далекости, что указывает на глубинную родственность простора и далеких краев: далекие края – это просторное, свободное ничем не ограниченное пространство. Ср.:

Понесло
По воде
Уголек
Далеко-далеко

(с. 320)

В песне «Без меня» также возникает мотив далекости, реализующийся в настойчивом повторе наречия «далеко». На этот раз далекость сопрягается с мотивом смерти, и это соотношение позволяет сделать вывод о том, что далекое пространство – не только свободное и просторное, но и посмертное. Ср.:

Убегает земля
Бежит далеко-далеко
Куда-то далеко-далеко
И убегает мой мир
Убегает земля
Бежит далеко-далеко
Без оглядки далеко-далеко

(с. 479)

Туда, в *далекие* края, движется поезд без рельсов в раннем стихотворении «Сон»:

По полю без рельсов
И так далеко <...>

(с. 20)

И наконец, именно там, *далеко за горизонтом*, находится Вселенская Большая Любовь.
Ср.:

А вдруг все то, что ищем —
далеко за горизонтом
на смертельной истребительной дороге все на север

(с. 483)

Связка «далекость + простор + запредельное пространство» возникает и в черновиках к песне «Офелия», в которой особенно ярко представлен «модус» посмертного существования, соотношенный с текучим процессуальным миром без границ. Так, «*далекая* Офелия» соотносится с «*просторным* лифтом на *запредельный* этаж» (в этом и других примерах курсив наш. — О. Т.)³⁷.

Главная особенность далекого пространства заключается в том, что в нем не действуют ограничивающие законы земного притяжения, именно поэтому мотив далекости часто соотносится с мотивом полета: «Что означает / Что происходит / Когда прекращают работать Законы / Земного тяготения / Когда исчезает земное притяжение / <...> Он сказал поехали / И махнул рукой» (с. 352). То же соотношение возникает и в стихотворении «Семь шагов за горизонт», где весть летит в «далекий край».

Таким образом, во всех приведенных контекстах обнаруживаем контуры далекого пространства и систему связанных с ним лейтмотивов. Далекое пространство оказывается запредельным и безграничным, оно соотносится с образом простора. Однако просторное и свободное пространство дается с точки зрения наблюдателя, находящегося *пока еще* в рамках земного бытия, на что указывает сам предикат «далекий». Слово «далекий» включает в себя дейктическую семантику, ибо отдаленность объекта определяется местоположением субъекта. Пространство оказывается «далеким» относительно самого лирического героя, который только стремится к нему.

Субъект и тип движения

Образ далекого пространства обуславливает тип движения субъекта. Если в ПДМ 1 субъект был неподвижным, то теперь он движется, стремится к миру, который «так далеко», покидает душное пространство тюрьмы и тюремную камеру собственного тела.

Векторный тип движения. Такое движение является, во-первых, векторным (у него есть четкое направление), во-вторых, — центробежным (оно направлено вовне и связано с выхо-

³⁷ Летов Е. Автографы. Черновые и белые рукописи. Новосибирск: Фонд «Сияние», 2011. С. 77.

дом субъекта за пределы удушающих границ). Как было обозначено выше, границы в универсуме Летова бывают двух типов: внешние (тюрьма, земля), внутренние (собственное тело). Отсюда два подтипа векторного движения и соответственно две пространственных мотивно-образных парадигмы. Первая парадигма связана с преодолением *внешних границ* и покиданием земного пространства, она включает в себя мотивы полета и плавания. Вторая парадигма соотносится с преодолением *границ собственного тела*, она содержит мотив текучей телесности.

Преодоление внешних, земных границ – основа лирического сюжета стихотворения «Что означает...». Лирический субъект стихотворения покидает землю и выходит в бесконечный космос. Выход за пределы земного пространства в этом тексте контрапунктно соотносится с мотивом земного плена, ассоциированного с ПДМ 1. Так, если раньше лирического субъекта «держала земля» (ср. «Меня держит земля», с. 36), то в стихотворении «Что означает...», напротив, «земля не держит / Пинает изгоняет прочь / Толкает тебя вон» (с. 352).

Движение к внешним границам – центральный мотив стихотворения «Семь шагов за горизонт», где идея покидания ограничивавшего пространства воплощается в образе вольного кораблика, плывущего по послушному потоку за горизонт: «Вольный кораблик, послушный поток / Семь озорных шагов за горизонт <...>» (с. 308).

Мотив потока, плавания, ухода «далеко» и «прочь» также возникает в стихотворении «Простор открыт»: «Понесло / По воде / Уголек / Далеко-далеко» и «Широко шагает прочь безымянный» (с. 320).

В стихотворении «Невыносимая легкость бытия» модель движения к внешним границам представлена наиболее ярко. Так, в тексте стихотворения изображено центробежное движение *по* земле, которое в финале парадоксально оборачивается движением *от* земли.

Движение субъекта в горизонтальном измерении обозначается конструкциями с предложением «по» и наречием «мимо», ср.:

По пустым полям, по сухим морям
По родной грязи, по весенней живой воде
По земной глуши, по небесной лжи
<...>
Мимо злых ветров, золотых дождей
Ядовитых зорь и отравленных ручьев
Мимо пышных фраз, мимо лишних нас

(с. 452)

Однако в конце текста происходит резкая смена направления и горизонтальное измерение меняется на вертикальное, соответственно трансформируется и дейктическая привязка лирического наблюдателя – теперь он соотнесен не с земным, а с «иномерным» космическим пространством:

Солдат устал, солдат уснул, солдат остыл —
Горячий камешек
Багряный колышек
Кому – медаль, кому – костыль, кому – постель
Колеса вертятся
Колеса катятся, катятся, катятся прочь
<...>
На покинутой планете

Стынет колокольчик
А в обугленном небе зреет
НЕВЫНОСИМАЯ ЛЕГКОСТЬ БЫТИЯ

(с. 453)

Таким образом, движение прочь оказывается движением вверх. Резкая смена онтологической горизонтали на вертикаль вообще характерна для лирического субъекта Летова, который, как в «Боевом стимуле», «из влево или вправо выбирает – вверх!»³⁸. Важно отметить, что смена направления движения в «Невыносимой легкости бытия» соотносится с точкой смерти, движение вверх начинается после того, как «солдат уснул, солдат остыл».

Комплекс выявленных смыслов позволяет по-иному интерпретировать и отсылку к одноименному роману Кундеры. В контексте рассматриваемого сюжета цитата не столько «подключает» смыслы романа к стихотворению, сколько «концентрирует» личностную семантику самого Летова. Бытие оказывается *легким*, потому что – вспомним стихотворение «Что означает...» – земля не держит, «пинает изгоняет прочь». Это «легкое бытие» как будто прорастает семантикой полета от земли (мотива, исключительно характерного для ПДМ 2) и связывается с центробежным движением от любых пределов и ограничений. Что же происходит с самим субъектом в процессе этого векторного движения?

«Текущий» субъект. Центробежное движение в поэтическом мире Летова сопрягается с трансформацией субъекта и изменением границ телесного. При этом и выход за внешние пределы, и изменение границ телесного – соотносятся со смертью.

С трансформацией тела субъекта мы уже встречались в ПДМ 1, на первом этапе развития сюжета, где возникает мотив «взрыва тела». Центробежный путь движения субъекта в ПДМ 2 косвенно соотносен с экстерииоризированной телесностью в ПДМ 1. Так, в обоих случаях предполагается выход за «удушающие» границы, который сопровождается обстоятельными спецификаторами, типа *прочь, вон, вдаль/далеко, восвояси* и т. д. Ср. появление этих наречий в контексте экстерииоризированной телесности: «Когда я усну мудро и далеко/Раскинув мозги и перышки» (с. 99), «Тело распускается кишками восвояси» (с. 296), «Бежит кровь – все равно куда – /Лишь бы прочь из плена» (с. 296).

Однако между «взрывающимся субъектом» и субъектом, который движется к «далекому пространству», есть и принципиальная разница. Она заключается в том, что комплекс экстерииоризированной телесности предполагал движение «вон» собственно телесных субстанций, которые нельзя отождествить с интеллектуальноволевым героем, а центробежное движение в рамках ПДМ 2 осуществляет целостный субъект, который целенаправленно преодолевает границы тесного мира в попытке достичь иной реальности.

Фактор целеполагания – достижение иного мира – при различении этих двух типов движения имеет первостепенную значимость. Именно *цель* дает субъекту возможность обрести *целостность*. В связи с этим фиксируется четкая закономерность: в стихотворениях, содержащих центробежный сюжет, всегда проступают контуры иного бытия, а в текстах, где представлено тело, выворачивающееся наизнанку, – иной реальности никогда нет. Иными словами, телесная экстерииоризация сопровождает негативную программу отрицания давящих на субъекта границ, а векторное движение – кроме преодоления границ – включает в себя и позитивный «план», связанный с поиском запредельной реальности, к которой и стремится герой.

³⁸ Егор Летов. Стихи // ГрОб-хроники: сайт. URL: https://grob-hroniki.org/texts/go/t_el_b/boevoj_stimul.html (дата обращения: 16.03.2022).

Вернемся к субъекту. Каковы его характеристики на этом этапе сюжета? В текстах, включенных в центробежную парадигму, обнаруживается два типа субъекта.

Первый тип представлен в образе субъекта, который лишен «опознавательных знаков». Таким субъектом может быть некто «безымянный», кто «широко шагает прочь» («Простор открыт», с. 320), солдат (который, уснув-умерев, выходит за пределы мира – «Невыносимая легкость бытия», с. 453), «вольный кораблик», плывущий за горизонт («Семь шагов за горизонт», с. 308) и др.

Противопоставленность ПДМ 1 и ПДМ 2 заставляет предположить, что если в ПДМ 1 субъект был пассивный и неподвижный, то в ПДМ 2 – он должен стать активным и подвижным. Однако эта идея верна лишь отчасти. Действительно, в контексте центробежного сюжета субъект движется, однако – и это парадоксально! – он остается *неактивным*.

Если мы внимательно присмотримся к соответствующим текстам, то увидим, что движение лирического героя вызывается внешними факторами, *его движет нечто*. Так, в стихотворении «Что означает..» импульс к движению дает земля, которая «пинает / изгоняет прочь» (с. 352), в тексте «Невыносимая легкость бытия» путешествие осуществляется, видимо, в посмертном сне, что также исключает возможность прямого контроля процесса. Однако самый интересный вариант такого «неактивного» движения находим в стихотворениях «Простор открыт» и «Семь шагов за горизонт», где субъекта к границам бытия несет водный поток: «Понесло / по воде / уголек» (с. 320) и «Вольный кораблик, послушный поток» (с. 308).

Мотив движения с потоком обуславливает появление в поэтическом мире Летова уникального образа – образа текущего человеческого тела, которое представляет *второй тип субъекта*, включенного в сюжет центробежного движения. Этот образ появляется в стихотворениях «Царапал макушку бутылочный ноготь...» («И гневные прадеды славно сочались», с. 329), «Вспыхнуло в полночь...» («А дедушка мертвый, былинный, лукавый / Лежит коромыслом, течет восвояси», с. 128), «Офелия» («Нарядная Офелия текла через край», с. 299).

Рассмотрим семантическую этимологию этого причудливого образа. Возможно, что текущее тело является смысловой производной от *образа водного потока, несущего героя к иному пространству*. Любопытно, что в раннем манифесте венаходимости, песне «Я летаю снаружи всех измерений...», появляется образ «моей незастывшей реки». Иными словами, *на пути к иному миру происходит слияние потока и субъекта, вызывающее неразличение того, кто движется, и того, что движет*. Этот образный синкрет, в рамках которого не различаются субъект и сила, приводящая его в движение, и обуславливает появление текущего тела.

Итак, тело, включаясь в сюжет центробежного движения, либо плывет по течению (первый тип субъекта), либо само становится течением (второй тип субъекта). При этом во втором случае мотив центробежного движения осложняется мотивом свершившейся смерти. Безусловно, центробежное движение, связанное с субъектом первого типа, также содержит в себе «смертельные» коннотации (ср. мотив «посмертного сна» в стихотворении «Семь шагов за горизонт»), однако в случае с текущим телом эти смыслы выражены гораздо более сильно, как правило, они совершенно отчетливо лексикализуются.

Таким образом, центробежное движение, соотношенное с текущим телом, являет собой посмертное движение, а сами тела текут после смерти, которая в поэтическом мире Летова знаменует парадоксальную гармонию, связанную с нейтрализацией всех границ и снятием противопоставленности мира и человека. Именно поэтому корреляция смерти и текущего тела, есть во *всех* текстах, где встречается последний образ.

Впервые эта связка возникает в стихотворении «Вспыхнуло в полночь...» (1985), где умерший «дедушка» «течет восвояси». В стихотворении «Царапал макушку бутылочный ноготь...», написанном позже, в 1993 г., снова появляется образ «текущих» предков, которые на этот раз названы «прадедами». «Прадеды» «славно сочатся» и сопрягаются с ручьями и

реками («давали начала и прозвища рекам и ручьям», с. 329), что еще раз подчеркивает связь авторской семантики смерти с мотивом текущей воды.

Наиболее яркое и целостное воплощение мотив текучего тела получил в знаменитой «Офелии». Приведем стихотворение полностью.

Далекая Офелия смеялась во сне:
Пузатый дрозд, мохнатый олень
Привычно прошлогодний нарисованный снег
Легко светло и весело хрустит на зубах
Нарядная Офелия текла через край —
Змеиный мед, малиновый яд
Резиновый трамвайчик, оцинкованный май
Просроченный билетик на повторный сеанс

Влюбленная Офелия плыла себе вдаль
Сияла ночь, звенела земля
Стремительно спешили, никого не таясь
Часы в свою нелепую смешную страну
Послушная Офелия плыла на восток
Чудесный плен, гранитный восторг
Лимонная тропинка в апельсиновый лес
Невидимый лифт на запредельный этаж

Далекая Офелия смеялась во сне:
Усталый бес, ракиновый куст
Дареные лошадки разбрелись на заре
На все четыре стороны – попробуй поймай.

(с. 299)³⁹

«Офелия» – это уникальный текст, который во всей полноте репрезентирует семантический комплекс текучего тела. «Текущая» Офелия в первую очередь связывается с отсылкой к шекспировской прецедентной ситуации (Офелия, героиня трагедии «Гамлет», *утонула*). Однако мы убеждены, что дело здесь не столько в шекспировской трагедии, откуда берется имя героини, сколько в авторской семантике мотива течения / потока, о которой шла речь выше. Так, текучие тела, соотнесенные со смертью, встречаются в текстах, написанных до «Офелии» (см. выше), следовательно, семантическая связка – «текущее тело – смерть» появилась у Летова раньше самого имени. Шекспировский образ, давший название песне, в некотором роде вторичен, он просто удачно «лег» в уже существующие авторские смысловые координаты.

Эти координаты, соотнесенные в первую очередь со спецификой пространства, проявляются в нарушении семантической сочетаемости: Офелия, не только «текущая», она и еще и «далекая» («Далекая Офелия смеялась во сне», с. 299). Семантика далекости, сопряженная с Офелией, возникает и во второй строфе («влюбленная Офелия плыла себе вдаль», с. 299).

³⁹ Реминисцентным источником этого текста, по-видимому, послужило одноименное стихотворение А. Рембо в переводе Б. Лифшица, совпадающее с летовской песней в ключевых образных деталях: олень (в переводе: «В лесу далеком крик: олень замедлил ход», у Летова – «мохнатый олень»), птица (в переводе «Она вспугнет гнездо, где встрепадется птица», у Летова – дрозд), звенящая песнь вселенной (в переводе «Песнь золотых светил звенит над ней, вверху», у Летова – «Сияла ночь, звенела земля»). Любопытно, что в оригинале, у Рембо, *нет* образа оленя – этот факт определенно указывает на перевод Лифшица как на источник текста Летова.

Почему Офелия наделяется именно *этим предикатом*, а сам ее путь обозначен однокоренным обстоятельственным *спецификатором*?

Концепция далекого пространства, изложенная выше, позволяет дать ответ на этот вопрос. «Далекость» Офелии можно объяснить через возвращение к сюжету центробежного движения. Как правило, этот тип движения, связанный с резким выходом за все мыслимые пределы, обозначается наречиями, типа *прочь, вон, вдаль, отсюда, восвояси* и в подавляющем большинстве случаев маркирует путь к смерти. В таком контексте *далекий* — это *ушедший, иной, мертвый*.

Все это свидетельствует о том, что в «Офелии» развивается пространственный сюжет выхода за тесные границы пространства, соотнесенного с ПДМ 1. Таким образом, Офелия – далекая, так как она находится за всеми возможными пределами, в ином далеком – относительно точки зрения наблюдателя – пространстве.

Обозначенные смыслы поддерживает общая семантика концепта *далекости* в художественном мире Летова. Прилагательное «далекий» в лирике Летова приписывается целому ряду предметов и действий, часто имеющих непространственный характер. Расплывчатая семантика слова «далекий» указывает на то, что это прилагательное является *глубинным предикатом*.

Под глубинной предикацией в лингвистике художественного текста понимается «такое употребление прилагательных, когда они не привязаны синтаксически к определенному слову, не являются атрибутами, но служат предикатами к общему для текста предмету речи, некоторому общему представлению, когда они обозначают признак, существенный для целого образа, целой картины»⁴⁰

⁴⁰ Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М.: Наука, 1986. С. 164.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.