

МЕДИАЛЬНОСТЬ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ УСАДЬБЫ В ПОСТСОВЕТСКОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

DOI: 10.244411/2310-1679-2019-10206

Александр Викторович МАРКОВ,

доктор филологических наук, профессор кафедры кино
и современного искусства Российского государственного
гуманитарного университета, Москва, Россия

e-mail: markovius@gmail.com

В постсоветской русской поэзии усадьба и усадебный быт почти всегда изображаются не как часть истории или истории культуры, но как часть функционирования медиа: усадьба на фотографии, в кино, в телевизионной и радиопостановке. Такая медиализация усадьбы связана прежде всего с формальными поисками новейшей русской поэзии, необходимостью совместить наследие классической русской поэзии с новыми медийными возможностями существования текста, а также осмыслить сами эти возможности, опираясь на фундаментальный опыт знакомства с отечественной культурой. Внимательный анализ данного мотива позволяет понять, как именно современная поэзия обращается к медийному контексту и как интерес к культурным традициям способствует инновациям в области теории и практики медийных искусств.

Ключевые слова: усадьба, усадебный миф, новейшая русская поэзия, медийность, интермедийность, медийная поэзия, визуальные медиа, медиатеория

MANORIAL MEDIALITY AND INTERMEDIALITY IN THE POST-SOVIET RUSSIAN POETRY

Aleksandr V. Markov, Full Doctor of Philology, Professor
of the Department of Cinema and Contemporary Art,
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

e-mail: markovius@gmail.com

In the post-Soviet Russian poetry, manor and manor life are almost always depicted not as part of the history or the history of culture, but as part of the functioning of the media, as the manor on a photograph, in a movie, on a television or radio show. This mediation of the estate is primarily associated with the formal search for the newest Russian poetry, due to the need to combine the legacy of classical Russian poetry with the new media capabilities of the text, as well as to comprehend these possibilities as they are, taking the fundamental experience of familiarity with local culture. A careful analysis of the motive makes us to understand exactly how today poetry appeals to the media context, and how interest in cultural traditions contributes to innovations in the field of the theory and practice of media arts.

Keywords: manor, manor myth, new Russian poetry, media, intermedia, media poetry, visual media, media theory.

В нашей стране 1991 год стал концом самиздатского, машинописного или принтерного существования второй литературы, независимой русской поэзии, формально-тематически не вписывавшейся в общее литературное производство. В этом году авторы независимой поэзии стали публиковаться не только в кооперативных издательствах, легально действовавших с 1988 года, но и в государственных издательствах: расширение ассортимента публикуемой продукции и требование чаще публиковать молодых авторов позволили включить эти книги в издательские планы, нарушая прежние представления о квотах. Но особенности производства книг в этих издательствах, начиная от функций редактора и кончая возможностями типографий высокой или офсетной печати, заставили размышлять, все ли темы и соответствующие им формальные решения могут быть представлены без ущерба. В результате некоторые темы стали дополнительно акцентироваться, и среди них – усадебная тема, которая связывалась одновременно с русской классикой, в том числе школьной, и тем высоким уровнем редакторской и типографской культуры, который отличал предреволюционные годы (годы «ретроспективной утопии» в разработке усадебного мифа, по удачному выражению Ольги Богдановой [1, с. 199]), когда охрана памятников, в том числе усадеб, стала важной заботой литературы и журналистики. В данной статье уточняется методологически важный тезис Ильи Кукулина, выводившего интерес поэзии к мультимедийности из интуиции «открытого пограничья» [2, с. 264], – этот тезис выводится из литературоведения в теорию культуры.

Что это был именно акцент на темах, показывают уже базовые формальные решения авторов, решивших писать стихи об усадьбах¹. Так, если в советских изданиях часто по требованиям редакторов снимались даты или посвящения, или убирались слишком яркие формальные решения, вроде особого графического расположения текста (для особой графики требовалась особая тематическая мотивация, например, подражание Маяковскому), то в независимой поэзии графика, наличие дат, эпиграфов, посвящений, формальная изошрённость и разные формы эстетической игры стали необходимыми, как только речь заходила об усадьбах, как и о других экзотических для прежней печатной поэзии темах. Таким образом, медийность как ключ к усадебности в новейшей русской поэзии была предопределена тем, что сами эти стихи брались в некоторую рамку восприятия, в некий медиум, и ограниченность этого

¹ Все тексты цитируются по агрегаторам новейшей русской поэзии «Вавилон» www.vavilon.ru и «Новая литературная карта России» www.litkarta.ru, для работы с этими сайтами использовались возможности расширенного поиска современных поисковых систем.

медиума уже заставила брать в уже более яркую рамку разговора о визуальных медиа сам словесный образ усадьбы. В пределе такой рамкой была старая дореволюционная орфография, возможности воспроизведения которой в докомпьютерный период были различны в разных издательствах и типографиях, а значит, обнажение медийности этой рамки восприятия становилось почти навязчивым. Да и все 1990-е годы, из-за множественности и неконвертируемости кириллических кодировок компьютеров, существование текста, набранного в дореволюционной орфографии, оставалось проблемным, что вносило свой вклад в поддержание усадебной тематики в русской поэзии.

В 1991 году в Ивановском отделении Верхне-Волжского книжного издательства выходит книга Дмитрия Бушуева «Усадьбы», в которой мы находим все признаки такого и обращения с возможностями типографии, и преодоления привычек редакторов изымать стихи из ближайшего исторического контекста их создания. Разумеется, усадьба как своеобразное месторождение классической русской литературы и культуры воспринималась тогда как такой ближайший исторический контекст: если ты заставляешь редакторов сохранить все даты, ты пишешь об усадьбе. Дмитрий Бушуев и после этой книги постоянно обращался к усадебной тематике, обыгрывая её и расширяя возможности поэтической выразительности. Это происходило на фоне утверждения медийности как единственного достойного контекста разговора об усадебном наследии.

Просмотр корпуса профессиональной русской поэзии, созданной признанными авторами в 1990-е и 2000-е годы показывает, сколь важно было, заговорив об усадьбе, представить и фотографию, и кино, и даже компьютерные игры как необходимый контекст разговора. Так, Полина Барскова связывает появление викторианского усадебного мифа с распространением фотографии:

Поэзия зарождается в эпоху фотоаппарата.
Красотка сходит с мольберта, ёжится виновато.
Поездкой на материк завершается превращенье
простого владельца усадьбы в аристократа.
(из «Строф из романтической хрестоматии», 1993)

Большое путешествие, Grand Tour, осмысляется как фиксация окружающего мира, причём самоуверенная, в отличие от живописи, которая связывается со стыдливостью и чувством вины. В таком случае усадебный миф – это переход от вопроса о сословных привилегиях, привилегиях чести и стыда, к вопросу о принятии аристократизма всеми зрителями как неизбежной культурной данности.

У Александра Левина в стихотворении «Наклонительное повеление» (1998), наследующем поэтике Хлебникова, усадьба появляется как некоторый условный образ глубинки:

Спящерица, проснись!
Тьматьматьма, таракань!
Яблоко, падай ввысь!
Усадьба летом, рязань!

– но заканчивается всё опять фотографированием или киносъёмкой:

Будь ты зёл или бобр,
зубр или глуповат,
переведи кадр,
переверни взгляд.

Таким образом, усадьба может оказаться опять в центре русской культуры, создавая примеры или образцы аристократизма, но тоже, как и у Барсковой, благодаря фотографическому остранению. Конечно, из текста неясно, речь идёт о фотоаппарате или киноаппарате, но поэтика, отчасти подражающая зауми, только и смогла создать эту некоторую двусмысленность и неясность.

Другой медиум, связанный уже с передачей информации, появляется в стихотворении Леонида Шваба, которое приводим полностью:

По вечерам женщины плавали в озере.
Мужчины засиживались в беседке.
Звезд никогда не было.
Пахло крапивой.
Пахло купоросом, крапивой.
Телеграфные столбы огибали усадьбу.
Касаясь галечных насыпей.
Галька фосфоресцировала, шевелясь.
Шаги казались голосами.

Телеграфная или скорее телефонная связь – не визуальна, и основной темой стихотворения как раз является разрушение визуальных образов, которые обычно связываются с летним отдыхом. Провода огибают усадьбу, сам её образ не появится и не проявится, и не появляются и другие образы: звезд не было, навязчивый запах крапивы, о котором сказано даже два раза, не позволяет понять, о каких именно зарослях идёт речь, как и про гальку неясно, чем она освещена. В последней строке

слуховой кажимости зрение как медиум понимания ситуации окончательно отменяется.

Таким образом, где усадьба не слышна, а не просто не видна, там мы перебираем возможности сказать о неуместности картин летней жизни и отсутствии передачи звука, познаём границы уже слухового, а не зрительного медиа. В каком-то смысле такое уклонение можно сопоставить со сходным уклонением от больших дискурсов в среде технической интеллигенции, при котором страшное и пугающее, вроде ядерных испытаний, выступает в речи, но «малыми дозами», исходя из принятия мифологизированной картины частного взаимодействия с большими производственными процессами в культуре [3, с. 58–60], только перед нами не случай производственной речи, но, напротив, досуговой.

Примеры можно умножать, прибавив сюда и телевизионный или кинематографический репортаж в стихотворении «Мадригал коллекции Юсупова» (2001) Фаины Гринберг, и многие другие решения. Ограничимся только стихотворением Владимира Аристова «Шахматный игрок» из сборника «Месторождение» (2008). В этом стихотворении шахматист превращает шахматы в предмет медиатизации, отражения в различных медиа: на голове его шахматная косынка, в траве он вдруг видит морских коньков и другие гротескные фантазмагорические подобию шахматных фигур, так он видит и соседей по даче, и вообще всю советскую историю, чтобы потом ощутить себя не то внутри шахматной игры, не то внутри истории. Вроде бы, прообраз такого шахматиста ясен – патетический герой «Защиты Лужина» Вл. Набокова. Но герой Аристова – советский человек, ощущающий себя хозяином положения или по крайней мере желающий ощущать. Замечательно, что уже название поэтической книги «Месторождение» отсылает к пониманию усадьбы как месторождения классической русской культуры.

Герой стихотворения чувствует шахматные фигуры своими крепостными, а себя – хозяином усадьбы. При этом усадебность сводится к тому, что он может играть на траве или на голой земле.

Он хозяин усадьбы, своего положения и владыка морской и вообще всё, так ему кажется, должно совершаться здесь по движению пальца, как пред окошком компьютера

Нейтральность природы соответствует нейтральности компьютерного экрана – и то, и другое воспринимается как самый простой медиум, который и позволяет благодаря исходной простоте развернуть максимум изощёренных метафорических возможностей. Здесь уже проблематизируется метафорическая речь, и тоже важно её сохранить в компьютерную эпоху, эпоху алгоритмов, только уже не советского книжного производства,

а программного обеспечения. Такое сопротивление власти уже не редактора-человека, а редактора-компьютерной программы («текстовый редактор») позволяет Аристову ввести тему не просто усадебности как устойчивой изошрённой формы, но и хозяина усадьбы, который властен над своим положением и, значит, сам обеспечивает власть своей формы. Если усадебный миф поддерживали перед революцией изысканно набранные журналы, то здесь, уже в годы победившей сетевой поэзии, объём которой во много раз превысил объёмы типографской поэзии, этот миф поддерживает хозяин положения, нашедший программное обеспечение, способное делать всё «по движению пальца». Изошрённая журнальная телесность сменилось телесным чувством гаджета.

В поэтической книге Бушуева «Усадьба» усадебная жизнь представляла прежде всего предметом радиорепортажа. Это закономерно, если учитывать советскую функцию радиопостановок как главного, наравне с книгами, способа рассказать об аутентичной высокой русской культуре XIX века:

Наша редакция плачет на старой усадьбе,
у микрофонов цветёт сладострастный жасмин.
– Телепремьеру гранд-оперы «Русская свадьба»
завтра смотрите. – Сегодня приснится Пекин.

Близость радио массовой культуре, культуре романсов и опер, которая в 1991 году стремительно сменялась в медиа современной мировой массовой культурой и неловкими подражаниями ей в русской поп-культуре, оказывается и близостью к гротескным галантным образам, включая *шинуазри* (снявшийся Пекин), что сразу напоминает близкую Бушуеву поэтику Михаила Кузмина. Далее в этом же стихотворении почти хулиганское изображение усадьбы чуть ли не как нелегального притона, предвосхищающее медийные реалити-шоу, тоже напоминает о провокативных жестах М. Кузмина:

Служба знакомств выезжает с усадьбы осенней.
– ...и в юбилейной программе «Мальчик Андрей»
будет в эфире прямом золотое влечение,
и микрофоны мы спрячем во мраке аллей!

Но в последующих строфах Бушуева усадьба появляется внутри неофольклорной поэтике, напоминающей, скорее, о Есенине, хотя и пародийно данном, и одновременно как выяснение минимальных возможностей поэтики стихов, предназначенных уже для сетевого обращения. Так, в стихотворении «Бузина» анафоры и эпифоры первой строфы, напоминающие о песенной лирике, стилизующей фольклорную

поэтику, сменяется картиной усадьбы, превращённой в санаторий или больницу:

Говорю: «Усадьба – судьба».
Нет гриба, осталась грибница –
это осень уездной больницы,
монастырские погреба.

Не ходить мне здесь по грибы.
Бузины самоварное счастье
на отшибе растёт в ненастье –
кукушонок чужой судьбы.

Общая заброшенность усадьбы, подчёркиваемая до конца стихотворения сквозным образом грибницы как судьбы, иначе говоря, родных корней как в том числе подразумевающих бесприютность – противоречивая образность дома, только и позволяющая осмыслить постсоветский статус усадьбы как воспоминания лирического, но тем более необходимого для связи с прошлым. Усадьба оказывается надгробием самой себе, некоторым медиумом самой себя, уже не нуждаясь в фотографическом или кинематографическом медиуме, но только в постоянном циклическом, алгоритмическом повторении одного мотива:

Говорю: «Усадьба – судьба».
Нет гриба, осталась грибница.
Дай сквозь этот гранит пробиться
всею светлую мощью лба!

Конспективная поэтика, подводящая итоги сказанного, уместяющая «судьбу» и «грибницу» в очередной тесноте строк, противоречит песенному настрою начала стихотворения, выглядит как почти пародия, но необходима для того, чтобы показать, что для принятия позиции стихотворения надо принять некоторые алгоритмы построения высказывания, а не то настроение, из которого спонтанно развёртывается высказывание. Ещё сильнее эта алгоритмизация настроения происходит в стихотворении «Усадьба», которое приводим полностью. В первых строфах мы легко видим обычные черты усадебного быта: игра на фортепьяно, игра в секреты, общение соседней семьёй:

Усадьба. Где твоя усадьба,
воронье тёмное гнездо?
Тяжёлый сад и свадьба, свадьба
до-ре, фа-соль, фа-ми-ре-до...

Где детский сон в дождливый полдень –
не разбудить, не надышать,
монетку закопать под корень
и положить в дупло тетрадь.

Малина с тяжестью шмелиной
и тёплый дождь, и смерть легка,
кого позвать нам на крестины?
Летят в Саратов облака.

Но далее эти черты усадебного быта сводятся к простому называнию слова «усадьба», к каким-то странным медицинским и религиозным воспоминаниям детства:

Усадьба. Где твоя усадьба
аптечный шкафчик, верба, пост?
В каком оплаканном посаде
калиновый увижу мост?

В конце концов, оказывается, что умирающая усадьба уже оказывается кладбищем, одновременно местом переживания детского опыта смерти и уже происходящей смерти природы, так что обычные метафоры умирания природы или катастрофы потом оказываются признаком того, что к смерти лирический герой уже готов, что даже простое видение гробовой доски, как и чего-либо умирающего, подготовило и восприятие усадеб:

Чуланной теменью запуган
и длинным зонтиком кривым,
проказник был поставлен в угол,
и угол в сырости прогнил.

И детский сон температурил
сырой грибницей одеял,
звенел по кухонной посуде,
вишневой косточкой стрелял...

Укол крыжовника. Кровинка.
Испуг в расширенном зрачке.
И оставляет след улитка
на свежей гробовой доске.

Усадьба, где твой палисадник,
где георгины полыхнут?
Какой осенний безобразник
листвой засыпал жирный пруд?

Усадьба, где твои пределы
и заспанные облака,
и глушь скворечников горелых?
И с нами Бог, и смерть легка...

Хотя перед нами казалось бы перебор некоторых лирических штампов поэзии детства, от Майкова и Плещеева до Пастернака, таких как внимание к мелочам быта, переживание первых детских впечатлений от природы, противопоставление беспредельности неба и мечты пределам барского быта, организация высказывания здесь весьма тонкая. Оказывается, что детская болезнь имеет только слуховые впечатления, косвенные указания на время года, тогда как зрительные впечатления все связаны с переживанием смерти, что конечно, невозможно в живописи, но вполне возможно в визуальных медийных искусствах. Живопись не может даже в самом макаберном натюрморте передавать мёртвую природу, тогда как кинокамера может фиксировать эфемерность происходящего или уже отцветшее, увядшее, даже если большая часть цветов ещё цветёт.

В других усадебных стихах Бушуева мы видим, как стилизация, в том числе любая попытка нарисовать образ утраченной России, нового Китежа, оборачивается некоторой пародийной интонацией и одновременно репортажной фиксацией, превращающей любой предмет в предмет множественного числа:

ведь у нас хорошо – патриархи, усадьбы, сирень
и грибные места, и места, что не столь отдалённые,
и на дереве каждом прибиты кресты да иконы,
и румяные батюшки крестят солдатских детей

Множественное число здесь подчёркивает вовсе не обширность и обилие старой России, но, наоборот, некоторую странность соположения разных вещей, которые могут быть соположены разве что в репортаже блогера, но не в очерке или археологической реконструкции. Закономерным образом Бушуев стал поэтом-блогером, выступавшим на платформе «Живой Журнал» под именем listopad (причем с подзаголовком осенний ядъ), с отсылкой к известной книге-манифесту И. А. Бунина о красоте усадебной жизни, в которой как раз была достигнута не обобщающая, а репортажная уникальность [4, с. 140]. При этом главной темой этого блога

как раз стала мультимедийная трансформация старых искусств, например, метаморфозы китайской и японской гравюры в мире 3D кинематографа, а также удобства и неудобства новейших медиа, таких как Фейсбук и Твиттер. Тем самым в выступлениях уже 2010-х годов Бушуев вернулся к начальной теме: ограничения различных медиа и усадебность как тот механизм связной и множественной культурной памяти, который позволяет проверить и уточнить эти ограничения.

Внимательный анализ «усадебных» стихотворений новейшей русской поэзии позволяет увидеть, как именно осмысление старого условного лубочно-романсового медиа, существующего в культурной памяти, позволяет превратить фигуры памяти, например, повторения, в залог существования стихов в новой медийной реальности. Долгий путь от Бушуева до пародийных проектов наших дней, вроде «стихов прапорщика Пидоренко В. П.», яркой поэтической пародии 2019 года, оказывается более очевидным, чем нам казалось ранее.

Русские стихи, посвящённые усадьбам, опубликованные после 1990-го года, осмысляют одновременно классическую русскую культуру и формальные поиски начала XX века в контексте той революции форматов, которая происходит в 1990-е годы, и включает несколько сломов на невероятном пути от работы советского издательства к свободному функционированию текстов в Интернете. Усадьба как один из самых известных культурных мифов, с которым связываются определённые форматы высказывания о культуре, оказывается лучшей устойчивой призмой, позволяющей осмыслить эту смену форматов. Новейшие усадебные стихи оказываются необходимой частью самосознания русской поэзии и должны осмысляться как часть осмысления русской литературы и новой культурно-исторической ситуации, и новых медиа. Интерпретация этих стихов поможет понять и развитие усадебного образа в русской прозе этого же периода от «Романа» Вл. Сорокина до «Авиатора» Евг. Водолазкина. Но также изученный материал оказывается бесценен для понимания роли современных медиа в развитии литературы и функционирования медиасферы по отношению к литературе, что позволяет уточнить и вопрос об отношении литературности и медийности в современной культуре, и степень автономии медиа в культуре как необходимый вопрос новейшей медиатеории. Связь культурной памяти и диапазона медийного выражения оказывается не прямой, а всякий раз проблематизированной – и эти проблемы приходится решать уже усилиями нового читательского опыта.

Литература

1. *Богданова О. А.* Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии // Утопия и эсхатология в культуре русского модер-

- низма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. – Москва : Индрик, 2016. – С. 196–209. – (Серия «Вечные» сюжеты и образы». Вып. 3.).
2. Кукулин И. В. Фотография внутренностей кофейной чашки // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 2 (54). – С. 262–282.
 3. Орлова Г. А. Дискурсивное дозирование радиации // Laboratorium. Журнал социальных исследований. – 2019. – Том 11. – № 1. – С. 52–86.
 4. Разумовская А. Г. «И веет свежестью из сада...». Последние страницы усадебного «текста» в поэзии И. А. Бунина и В. В. Набокова // Вестник РГГУ. Серия: Филологические науки. Литературоведение и фольклористика. – 2010. – № 11 (54)/10. – С. 138–156.