

## НАРЦИССИЗМ КАК ПРИЕМ: ФОРМЫ ЛЕГИТИМАЦИИ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В ПОЭЗИИ Д. ВОДЕННИКОВА

© 2006 А.А. Житенев

Воронежский государственный университет

Одной из самых важных литературоведческих теорий, сориентированных на поиск интегрирующей смысловой основы текста, всегда являлась теория автора. Идея “смерти автора”, ретроспективно нацеленная на опыт тенденциозной литературы, не столько поставила эту теорию под сомнение, сколько побудила исследовать конкретные механизмы “присвоения авторской власти” [2, 12]. В модернизме проблема легитимации авторской “власти” изначально связана с ситуацией ценностного вакуума, “смерти Бога”, что обуславливает интерес к разнообразным формам опосредованной оценки и самому событию смыслопорождения. Вместе с тем, как показывает опыт современной литературы, образ автора как персонифицированного носителя оценки отнюдь не изъят из художественного арсенала [6, 181-182]. Показательным в этом плане является творчество Д. Воденникова (р. 1968), представителя “автобиографической школы” [3], поставившего во главу угла особый эстетический конструкт – маску непосредственности.

Бытие для Д. Воденникова – феномен сугубо эстетический, выстроенный по законам гармонии и не нуждающийся в каком-либо оправдании. Причастность мировому целому возможна только через переживание совершенного согласия с самим собой: “*О если бы только спросили меня, <...> какой должна быть в натуре / наша привычная жизнь <...> я бы ответил тогда – ни секунды не медля <...> счастливой, счастливой, счастливой*” [4, 40]. Счастье, в истолковании Д. Воденникова, есть способность к отчуждению от внеэстетического, дар переводить все, нарушающее гармонию, в разряд не-сущего: “А я вот все живу – как будто там внутри /<...>/ не этот смерти пухнувший комочек, / не костный мозг и не подкожный жир, / а так, как будто там какой-то жар цветочный, / цветочный жар, подтаявший пломбир” [4, 41]. Единственный конфликт поэзии Д. Воденникова есть в этой связи конфликт бытия, понимаемого как прекрасное, и ничто,

тождественного всему, что в эту категорию не укладывается: “И мне не нужно знать / (но за какие муки, но за какие муки и слова!) – / *откуда* – этот свет, летящий прямо в руки, / *весь этот свет* – летящий прямо в руки, / вся эта яблоня, вся эта – синева...” [5, 18].

Наслаждение прекрасным помогает преодолеть отчуждение от мира, но одновременно утверждает неадекватность экзистенции любым конкретным условиям существования: “Так неудобно жизнь – во мне лежала, / что до сих пор – *все невпопад* лежит: / все трогали меня – она дрожала, / *уже не трогают* – она еще дрожит” [5, 33]. Жизнь художника изначально страдательна, страдательна диктатом не-сущего, торжествующего вопреки творческой воле: “Все начиналось – зябко и проточно, / а продолжалось – грубо и наглядно, / а кончилось – так *яростно*, так *мощно*, так *беспощадно*” [5, 25]. Вместе с тем она принципиально не трагична, поскольку любое несчастье расценивается как необходимое, включенное в особую хаокосмическую гармонию: “*Жизнь*, ты – которая так часто пахнет кровью, / жизнь, ты, которая со мной спала украдкой, / *ну, не было* – с тобой нам – больно, больно, / а было нам с тобой – так сладко, сладко” [5, 25].

Эстетизм мирозерцания особым образом трансформирует нравственное сознание. Для героя Д. Воденникова отношение к “другому” изначально определяется тем, что этот “другой” – возможный объект эстетического созерцания: “*За нестерпимый блеск чужого бытия, / за кость мою, не ставшую сиренью, / из силы – славы – / слабости – забвенья, / за вас за всех – я голосую: за*” [5, 12]. Признания равноценной личности в “другом” здесь нет, и манифестация соперничества является не более чем художественным жестом: “Нас не для этого – просили не орать, / кормили сахаром, а накормили – солью: / ни *унижать* людей, / ни *бить*, ни *убивать* – / я не позволю” [5, 39]. Ценностный статус “другого” проблематичен и определяется причастностью/

непричастностью его к красоте бытия: *“Но ты имей в виду: когда пожар в крови, / когда вокруг — такая благодать, / а листопад — такой, что аж в глазах темно, / с кем быть (а с кем не быть), / кому принадлежать — мне все равно”* [5, 25]. Человек расценивается поэтом как величина переменная, что обуславливает принципиально отчужденный взгляд на все “слишком человеческое”: *“Так пахнет ливнем летняя земля, / что не пойму, чего боялся я: / ну я умру, ну вы умрете, / ну отвернетесь от меня — какая разница. // Ведь как подумаешь, как непрерывна жизнь...”* [4, 27].

Взаимоотношения Творца и творения Д. Воденников соотносит со структурой художественной деятельности, неотъемлемой чертой которой является стремление к совершенствованию артефакта: *“Цветочным грузом — в чьих-нибудь руках, / отягощенный нежностью и силой, / я утром просыпался в синяках, / но это бог — жевал меня впотьмах, / но это просто жизнь меня любила”* [5, 14]. Такое специфическое восприятие Промысла обуславливает возникновение творческой ревности и допускает возможность эстетической оценки деятельности Демиурга: *“Стихотворение кончается — как счастье / (...как убедительно меня устроил ты, / из мелких роз, из позвонков хрустящих, / из жирных хризантем, молочной кислоты. / Я — бело-красная поленица живая, / там, на морозе, ты сложил — меня, / а мне — без разницы, я пальцы — разжимаю: / хреновая! — поленица Твоя!)”* [5, 50]. В этой связи предсказуемым оказывается стремление даже неустроенность личной судьбы объяснять особым художественным замыслом, намерением Творца создать своего рода “открытое произведение”: *“Так вот зачем / меня ты, боже, lupишь: / ему приспичило, ему приятней, / когда я сам, как голая скворечня, / как будто муравейник раскурочен, / иль как жевачка липну к утюгу”* [4, 15].

В первом приближении художественный мир Д. Воденникова можно было бы определить как мир осуществившегося идеала, однако это было бы не вполне верно — прежде всего потому, что формирование эстетического отношения к действительности есть процесс. Эстетическая непосредственность не равна природной, что обуславливает интерес поэта к феномену имени, по сути — к условиям эстетической изоляции объекта: *“Вот так и мне — в моем блаженстве / (когда — живот и жизнь поют) — / какая разница — как в детстве — / тебя называли — и зовут. // Но эта гибель — без названья — имеет множество причин, / чтоб мы — в конце концов — назвали / всех наших женщин и мужчин”* [5, 32]. Вместе с тем любой артефакт есть запечатление некоторого опыта, он ценностно значим, что делает не-

обходимой рефлексией также и над феноменом памяти: *“Вот так и я уйду (и на здоровье), / и ты уйдешь — провалишься к цветам, / но все равно всей невозможной кожей / услышу я (и ты услышишь тоже): / я тебя никогда не забуду, о боже, боже. / Я тебя все равно никогда никому не отдам”* [5, 6]. Однако рефлексия над параметрами художественности не является самоцелью, выступая лишь предварительным условием творческой самореализации поэта: *“Но если это так (а это точно так), / из этого всего: из этой жизни мелкой [а может быть, из этой жизни крупной], / из языка, запачканного ложью, ну и, конечно, из меня, меня — / я постараюсь сделать все, что можно, / но большего не требуй от меня”* [4, 27].

Особое видение этой самореализации является самой яркой индивидуальной чертой Д. Воденникова-поэта. Дело в том, что художник в его поэтическом мире не только субъект творческой деятельности, но и ее непосредственный объект. Эмпирическое “я” Д. Воденникову неинтересно: *“Чего уж там напихали в наш внутренний мешок при рождении — / не наше дело. / Ни развязать его, ни вытряхнуть — мы не можем”* [4, 16]. Значительно большей привлекательностью обладают отдельно взятые личностные черты, с которыми можно работать, как с материалом: поэту важен прежде всего “тот человеческий тип, куда его затолкали насильно, наделав ссадин и рытвин” [4, 33]. Такой интерес обуславливается намерением, пересоздав данное, сотворить совершенное “я”, в котором личностная уникальность была бы тождественна уникальности артефакта: *“О, дай же мне — таким же светлым днем / всей этой сладостью и горечью напиться, / стать этой гущей ягод — а потом / перевалиться на твою страницу / цветочным ливнем, ягодным дождем. // И больше — никогда — не повториться. / Нигде — ни с кем — никак — не повториться, / ни там, ни здесь, / ни дальше — ни потом”* [4, 15].

Сама по себе установка на творчество жизни отнюдь не нова. Еще А. Белый связывал с ней перспективы развития нового искусства: *“Искусство окрыляется там, где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни”* [1, 144]. Однако позиция Д. Воденникова тем не менее не лишена своеобразия. Если в предшествующей модернистской традиции житнетворчество означало проецирование тех или иных культурных моделей на факты биографии, то в поэзии Д. Воденникова оно знаменует соотнесение этих моделей с явленным в тексте образом автора. Творить жизнь означает, таким образом, для поэта мифологизировать своего лирического героя, но не свое авторское поведение. Герой Д. Воденникова — Нарцисс, но предопределено это не личностными особенностями автора, а логикой раз-

вития его художественной системы. Примечательно, что, являясь продуктом внутритекстовых связей, нарциссизм оказывается одновременно формой структурирования художественного смысла и формой его легитимации.

Манифестация способности к метаморфозам является необходимой частью самоописания лирического героя: “И то, что о себе не знаешь, / и то, что вглубь себя глядишь, / и то, чем никогда не станешь, — / *все перепрыгнешь, / все оставишь, / все — победишь*” [5, 20]. Мотив отчуждения и самоотчуждения, соотносимый с намерением коренным образом изменить себя, обретает значение доминантного: “Я падаю в объятия, словно плод, / в котором через кожу белеет / тупая косточка — / *но как она поет, / но как зудит она, / о как болит, / болеет, / теряет речь, / не хочет жить, твердеет / и больше — никого — не узнает*” [5, 21]. Поэту важно нащупать собственные личностные границы и узнать, возможно ли за них преступить; его провиденциальный собеседник — тот, кто способен воспринять бесконечность личностных проявлений как замкнутое целое и скорректировать ее: “О, как бы я хотел, / чтоб кто-нибудь / все это мог себе, себе присвоить — / а самого меня перечеркнуть, перебелить, преодолеть, / удвоить, / как долг — забыть, / как шов, как жизнь, как шкаф — перевернуть...” [5, 22].

Художническое “я” Д. Воденникова — это не данность, а декларация, в тексте оно явлено только как обещание. Его неизменно окружает аура трансцендентного, оно непостижимо даже для своего обладателя: “... я никогда быть не хотел отважным, / но я хотел — / смешить и ужасать, / смешить и ужасать, / вплоть до могилы. // Но, видно, есть — во мне такая [vs] меня сильнее — сила. / И мне ее придется испытать” [4, 29]. Сущностными для этого образа являются только черты, указывающие на неограниченный потенциал мобильности. Это инфантильность, соотносимая с подверженностью стихийному наитию: “О, как тужатся почки в своем воспаленном гробу, / как бесстыже они напряглись, как набухли в мохнатых могилах — чтобы сделать все то, чего я — *не хочу, не могу, / не желаю, не буду, / не стану, не должен, не в силах*” [5, 9]. Это способность к самопротиворечию как указание на возможность обладать знанием, находящимся по ту сторону рациональных ограничений: “Так пусть — гудящий шар до полного распада / в который раз качнется на краю... / Кто здесь сказал, что здесь стоять не надо? / я — здесь сказал, что здесь стоять не надо? / ну да, сказал — а все еще стою” [4, 42]. Наконец, это демонизм, понятый как способность быть выше любых социальных и эстетических условностей: “Когда мои стихи осыпятся во прах / (а это будет непременно, / и я хочу,

чтоб вы об этом знали), / тогда, / на гениальных их костях / (*вам это тоже неприятно?*) / я встану сам, / своими же ногами, / но встану я — / на собственных ногах” [4, 24]. Рационалистическая выстроенность образа автора обретает свою окончательную завершенность в “театральном” понимании его эмоциональных реакций, жестов, любых форм самообъективации: “Я не кормил — с руки — литературу, / ее бесстыжих и стыдливых птиц. / Я расписал себя — как партитуру / желез, ушибов, запахов, ресниц” [5, 35].

Вымышленный лирический герой — не идеализированный автопортрет автора, но модель мироотношения, позволяющего “снимать” любые противоречия: “Так дымно здесь / и свет невыносимый, / что даже рук своих не различить — / *кто хочет жить так, чтобы быть любимым? / Я — жить хочу так, чтобы быть любимым! / Ну так как ты — вообще не стоит — жить*” [4, 41]. Очерчивая универсальные способы самоутверждения в социуме, этот образ обнаруживает их связь с мифологизацией, понимаемой как отождествление желаемого и действительного. В соответствии с этой логикой претензия на творческую исключительность расценивается как неотъемлемый атрибут талантливости: “Большое сборище народа. Я на сцене. Все сидят. / Почему-то я читаю Нобелевскую лекцию, хотя меня / об этом никто не просит” [4, 14]. Гиперболизация собственной значимости мыслится как доказательство особого статуса — статуса средоточия всеобщего внимания: “...как написала тебе на e-mail одна идиотка / ты живешь как мечта, как игрушка, которой никто / не подарит, и которую надо украсть, украсть непременно” [4, 35]. Мистифицирование собственной желанности рассматривается как действенный способ на деле превратить себя в эротический фетиш: “Да, были безобразны — эти роды, / но я горжусь, что сексуальный голос мой / был утешеньем *моего* народа / (а мой народ — за *синюю горой!*)” [5, 48].

Миф как пространство реализации социальной значимости по сути снимает вопрос об обеспеченности — экзистенциальной или метафизической — авторского высказывания: оно обладает безусловным авторитетом уже потому, что исходит от такого лирического героя: “Я отдаю себе отчет в том, что все нижеприведенное, / может быть, и не обладает большой художественной ценностью. / Но условия моей духовной жизни таковы, / что если бы я все это не написал, я бы / перестал себя уважать. / А этого я никак не могу допустить” [4, 9]. Сам статус мифотворца уже предполагает содержательность авторского слова, равным образом как и благоговейное восприятие читателем всего сказанного: “Так — постепенно — / выкарабкиваясь — из-под завалов — /

упорно, угрюмо — я повторяю: / Искусство принадлежит народу. / Жизнь священна. / Стихи должны помогать людям жить. / Катарсис — неизбежен. / Нас так учили. / А я всегда был первым учеником” [5, 35].

Особая значимость субъекта лирического высказывания делает необходимым максимально адекватное запечатление его речи. Сегментирование спонтанного переживания, апелляция к многоуровневой рефлексии над ним, монтажная организация объединенных различными точками зрения сегментов составляет основной арсенал утверждаемой поэтом “новой искренности”. Непосредственность лирического героя, таким образом, совершенно исключает какую-либо открытость автора, устанавливает между ним и читателем непреодолимую дистанцию.

На уровне содержания “новая искренность” соотносима с неконвенциональностью переживания. Эмоции, которые, будучи выражены в слове, способны разрушить любые человеческие связи, являются предметом преимущественного интереса. Раздражение, в малых долях сопровождающее нежность; презрение, неотделимое от искреннего восхищения — наложение разных чувств, относимых к разным уровням человеческого “я”, — вот что существенно для лирического героя Д. Воденникова. Важно для него и другое: взаимопереход публичной и интимной сторон жизни человека. Табуированных тем и ситуаций здесь нет и не может быть в принципе. Предметом художественного освоения может быть все, что способно вызвать сильное переживание — в том числе то, что традиционно рассматривается как эстетически сомнительное: перверсивные формы проявления либидо. Кроме того, “новая искренность” соотносима с вариативностью становящейся оценки, с моделированием ценностного выбора. Оговорки, самоуточнения, разного рода пояснения являются необходимой частью поэтической речи, преподносимой читателю в качестве спонтанной.

Много внимания в поэзии Д. Воденникова уделено формам запечатления авторской интонации. Стремление сымитировать естественность речи обуславливает подвижность границы между стихом и прозой. Традиционные стихотворные формы на равных сосуществуют с верлибром и стихотворениями в прозе, маркируя отсутствие четкого критерия поэтического. Особым образом организуются смысловые связи внутри стиха: соотносимость и соизмеримость рифмующихся строк осложняется параллелизмом выделенных в отдельные строки синтагм и структурой некоторых фраз, с помощью тире разделенных на микрофрагменты. Дифференциации подлежат не только различные единства внутри текстового целого, но и указание на степень важности сообщаемого.

То, что отмечено логическим ударением или может быть рассмотрено как конспективное изложение обширного фрагмента речи, выделяется курсивом. Строчными буквами оформляется то, что соотносится с максимальным эмоциональным напряжением либо расценивается как семантически наиболее существенное.

В известной мере “новая искренность” определяет также и общий вид стихотворения, его превращение в иерархию текстовых структур. Название традиционно соотносимо либо с обозначением содержания, либо с манифестацией авторских намерений. У Д. Воденникова название стремится стать самостоятельным текстом, в тенденции частично или полностью равнозначным стихотворению. Эпиграф обычно является собой либо смысловой “ключ” к тексту, либо выражение авторской оценки того, чему он посвящен. Для Д. Воденникова (авто) эпиграф — это всегда (авто) комментарий, отрефлексированное инобытие основного текста, в пределе — его вариант. В том случае, если основное содержание уже раскрыто в развернутом названии или эпиграфе (посвящении), текст может быть редуцирован к следу самого себя. С другой стороны, если эпиграфа нет, а название является собой традиционное “имя”, стихотворение может вновь и вновь варьировать собственную мотивику, не повторяя сказанное, а обнаруживая новые уровни рефлексии над переживанием. В обоих случаях инвариант поэтического текста представляет собой систему взаимоотраженных текстовых плоскостей, своего рода “зеркальный лабиринт” для лирического героя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Будущее искусство / А. Белый // Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 142-145.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 352 с.
3. Воденников Д. Единственное эссе / Д. Воденников. — ([http://vodennikov.ru/essay/o\\_poezii.html](http://vodennikov.ru/essay/o_poezii.html))
4. Воденников Д. Как надо жить — чтоб быть любимым / Д. Воденников. — М.: ОГИ, 2001. — 48 с.
5. Воденников Д. Мужчины тоже могут имитировать оргазм / Д. Воденников. — М.: ОГИ, 2002. — 60 с.
6. Кузнецова И. Поэт и лирический герой: дуэль на карандашах / И. Кузнецова // Октябрь. — 2004. — №3. — С. 181-189.

Рецензент — Т. А. Никонова.