

*доктор филологических наук,
профессор, профессор кафедры
зарубежной литературы и теории
обучения литературе
Новосибирского государственного
педагогического университета*

**"КОРОТКОГО, ГОРЬКОГО СЧАСТЬЯ ВСПЛЕСК..." Р. ИВНЕВА:
ПРИНЦИПЫ ОЗНАЧИВАНИЯ И МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕАКЦИИ**

Е. А. Баратынский

Болящий дух врачует песнопенье.
Гармонии таинственная власть
Тяжелое искупит заблужденье
И укротит бунтующую страсть.
Душа певца, согласно излитая,
Разрешена от всех своих скорбей;
И чистоту поэзия святая
И мир отдаст причастнице своей. 1835

Р. Ивнев

А. Мариенгофу

Короткого, горького счастья всплеск.
Скрип эшафота.
Пьяных и жестких глаз воровской блеск.
Запах крови и пота.

Что ж ты не душишь меня?
Медлишь напрасно?
Или же Судного дня
Ждешь ты, о друг мой несчастный?

Горек и страшен плод
Нашей недолгой любви.
Песня, что бритва – весь рот
От этих песен в крови. 1921

1. Принципы означивания

1. "Песня" как врачевание и как травма. "Форма и сила"

Известное стихотворение Е.А. Баратынского "Болящий дух врачует песнопенье"¹ образует с приведенным текстом Р. Ивнева антонимичную пару. В одном случае – страдание "выпеваётся", - объективируется и дистанцируется, превращаясь в эстетический знак, в другом – принципы означивания подвергаются трансформации, и текст становится "орудием травмы".

Как отмечает О. Аронсон: "Когда мы говорим (пишем) о любви у нас есть готовый набор формул – мы знаем, как об этом нужно писать, и как следует чувствовать – набор готовых представлений".² Ситуация, ставшая темой лирики Ивнева, вырывается за рамки готового дискурса: преступная страсть не имеет права на существование в рамках христианства (Ивнев, будучи христианином, терзался своей греховностью, в отличие от М. Кузмина, который выстроил свою апологию "избранности" и создал "непротиворечивую" религиозную концепцию).³

Все влекущее, греховное, ужасное не уместается в рамки известных этических норм и языковых формул. Эта запретная страсть требует своего выражения, - такой формы, где читатель мог бы одновременно ощутить силу, трепет, неотвратимость желания, ужас преступления и – саму невозможность найти адекватные слова для того, что в принципе не может быть вербализовано.

Реальность телесности выламывается за рамки любой формы: "Форма в принципе противостоит мимесису, который руководствуется не принципом формальной упорядоченности или гармонии, но принципом прямого отражения реальности, которая может быть хаотичной и безобразной".⁴

В данном случае автор "гармонизирует" то, что противится гармонизации по своей природе, - телесный аффект, переживание которого может быть охарактеризовано лишь как "невыразимое". Контраст содержательного и формального уровней очевиден, при этом автору удается создать текст, запечатлевший следы этого "невыразимого" как энергетического поля.

Теоретический аспект этой проблемы сформулирован М. Ямпольским: "Репрезентация же дается нам в основном как пространственное образование, в котором деятельность подавлена, вытеснена и представлена в виде некоей завершенной и относительно неподвижной структуры, которую легче всего можно описывать в категориях формы. Сила и действие, заключенные в языке, трансформируются в форму, которая лучше всего описывается как картина. Деррида пишет о "нейтрализации" силы "посредством формы": "Благодаря схематизму и более или менее явному привнесению пространственного измерения, мы обзираем на плоскости и с большей свободой лишившиеся своих сил поле".

... Форма вытесняет силу.

*Преодоление же фикции репрезентативного присутствия предполагает обнаружение в репрезентации следов ее конструирования, иначе говоря, деятельности (здесь и далее курсив мой – Е.Т.)*⁵

2. Авторская деятельность и "следы конструирования". "Готовый дискурс" и семиотизация телесности

Метафора "Короткого, горького счастья всплеск" - включает механизмы привычных ассоциаций, это пример типичного языкового штампа (короткое счастье/горькое счастье). Языковой штамп – пример пустотного знака. С его помощью строится языковая общность всех носителей, автора и читателей, штамп принадлежит всем. Он прочитывается одинаково, это метка застывшей, "мертвой формы". Язык как готовая данность, задает соответствующую инерцию, но затем автор "переключает регистр" и погружает читателя уже в миметическую реальность: "*скрип эшафота*", "... *глаз воровской блеск*", "*запах крови и пота*" (слух, зрение, обоняние) - предельно скупое и прямолинейное. Референция трактуется однозначно – ситуация моделируется за счет отсылки к физиологическому опыту, который в данном случае у всех один и тот же (запахи, осязательные ощущения не поддаются полной семиотической переработке).⁶ Происходит переход в некую *безличную общность* за счет *разнонаправленных, но объединяющих стратегий*, где ключевую роль играют: 1) знаки, стремящиеся "сжаться" до сигнификата, автоматически формирующие единое языковое поле и 2) знаки с "прозрачной" референциальностью, активизирующие нервно-телесный опыт читателя на его базовом, физиологическом уровне.

Но особый эффект достигается в том случае, когда указанные противоположные принципы означивания используются на уровне единой конструкции, что наблюдается в третьей строфе, являющую собой сложно построенную метафору.

Первая ее часть "горек и страшен плод нашей недолгой любви" - это трансформированный "сплав" двух традиционных метафор 1) горький плод и 2) плод любви. "Горький плод" ассоциируется со знанием как вкушением (поедание "плода"); "плод любви" связывается с эротическими коннотациями (влечение/рождение плода). Однако сочетание этих штампов "растормаживается" с помощью слова "страшный". Инерция устойчивых языковых и культурных ассоциаций нарушается. Референция страшного здесь весьма неопределенна. "Страшный плод любви" эксплицирует эротическое как монструозное – называемое, но не представимое. Страшное здесь не может быть адекватно семиотизировано, не поддается окончательному переводу в эстетический знак, и произведение искусства продолжает нести в себе следы "заражения" чуждым "иным".

Сталкиваются две противоположные сферы – чисто умозрительная, "схватываемая" традиционным дискурсом, и та, что выламывается за рамки культуры и за рамки природы; на стыке рождается новый смысл – тревожно-неуловимый, пока следующая строка не актуализирует парадоксальное приращение смысла: "горьким и страшным плодом любви" является "песня". "Песня", в данном случае, - это то, что "рождается", "вкушается" и ... калечит. "Песня" сравнивается с бритвой (предельное опредмечивание и реализация дискурса "ранящего/убивающего слова").

Структура сложной метафоры последней строфы негомогенна: первая ее часть "Горек и страшен плод / Нашей недолгой любви" функционирует на уровне символических механизмов, вторая "Песня, что бритва. Весь рот / От этих песен в крови" тяготеет к иконическим – к изображению словом. "Стихи, растущие из сора" в данном случае не преодолевают и не преобразуют окончательно телесно-душевный хаос в космос искусства. Если обратиться к корпусу стихотворений конца 1910-х – начала 1920-х гг.⁷, то становится очевидным, что для лирического субъекта Р. Ивнева "преступная страсть" - это встреча с собой-иным, где я не тождественно самому себе. Эта встреча – встреча с собой-монстром, она одновременно и манит, и ужасает. И.П. Смирнов отмечает: "Христианство, в отличие от античности, сделало чудовищное полностью устраняемым из нашего бытия, окончательно побеждаемым. Апокалипсис обещает всеистребление монструозности."⁸ Ивнев, будучи христианином, страшится своего чудовищного "Другого", однако, вдохновение подпитывается энергией травмы - в результате встречи с "Другим". На формальном уровне след монструозности запечатлевается как некое "повреждение", деструкция – и с точки зрения означивания, и с точки зрения читательского восприятия.

3. Символическое, гаптическое, визуальное

Метафора "Песня, что бритва, весь рот от этих песен в крови" не держит равновесия: иносказательность отходит на второй план, а на первый выдвигается первичное значение слова "бритва" и все поле значений, связанных с ним. Изрезанный бритвой, окровавленный рот как результат "пения", перевешивает все ассоциации, относящиеся к слову "песня" (произведение искусства, стихи, звук, мелодия, музыка): *"Все что ни есть первосуть органического бытия воспринимается нами с особой интенсивностью, но в то же время вызывает реакцию отвращения.* Оно соприкасается с пределом восприятия и отторгается. <...> Красный – это один из самых интенсивных цветов, он обладает повышенными сигнальными свойствами, он оказывает "шоковое" воздействие на нашу психофизиологическую конституцию. Каждый раз, когда наносится рана, когда жизнь повергается риску, - появляется кровь интенсивно-красного цвета. Может быть, красный – цвет крови – и воспринимается нами столь прекрасным и интенсивным, что он связан с агрессией и угрозой существования. <...> Страх быть убитыми и тайная жажда убийства столь в нас сильны, что парализуют, как только мы видим нечто липкое-влажное. Мы всеми

силами пытаемся избежать зрительного зрительного контакта с влажным-органическим-телесным. *Липкое-влажное из нашей утробы переносит нас в царство смерти.*"⁹

"Бритва" и "рот... в крови" - указывают именно в этом направлении, а "песня" - в противоположном: творчество и искусство есть область вечного, нетленного, бессмертного, прекрасной гармонии. Высшая точка напряжения/разрыва – переход от предпоследней строки к последней, где метафора "рассыпается", и финальный "пуант" основан на зрелищной доминанте, на изображении кромсаемой кровотокающей плоти. Визуальные и гаптические эффекты "взламывают" символическую структуру.

*Семиотическая "обработка" эмоций, в данном случае, страдания, в художественном творчестве, как правило, приводит к тому, что эмоция интериоризируется в мир культуры, чтобы в дальнейшем, уже как знаковая реальность, в результате катартических переживаний, стать достоянием духовного мира читателя (а эстетическое потрясение становится в таком случае и телесным переживанием), обеспечивая выход читателю в пространство универсальных ценностей. Именно в этом случае "страдание выпевается", - то, что имел в виду Баратынский в своем известном стихотворении, и о чем он писал Плетневу "...Мне жаль, что ты оставил искусство, которое лучше всякой философии утешает нас в печалах жизни. Выразить чувство, значить разрешить его, значит овладеть им. Вот почему самые мрачные поэты могут сохранять бодрость духа".*¹⁰

Однако возможна и другая, противоположная стратегия, экстериоризация эмоции, "перевод" душевных переживаний в план чисто физических, травматических ощущений, не поддающихся окончательной эстетической переработке, в результате чего, знак "травмы" продолжает оставаться непереводаемым полностью из сферы природы в сферу культуры. Именно такую стратегию избирает Р. Ивнев в противоположность классической традиции.

Налицо прием "переключения регистров" <термин М. Ямпольского> - "арабесочное" качание между различными принципами означивания, с целью "впрыскивания жизни" в "готовый" дискурс. Но "впрыскивание жизни" здесь особого рода, - жизни, уже чреватой распадом, трепещущей в объятиях смерти.

Эта "осцилляция" демонстрирует как бессилие языковых структур, так и силу деформированной, химерической структуры, где на "стыках" возникают "зияния", - именно эти "зияния" являются "значимой пустотой", "ранами" текста, схваченными за края, стянутыми - не до конца, именно эти пустоты, невидимые знаки означают/указывают на "невыразимое" (невербализуемые аффекты запретной страсти, героика трансцендирования). *"Следы конструирования" запечатлены в разрывах, в напряжении преодолеть эти разрывы.*

II. Формирование читательской реакции

1. Границы текста

После первой строфы, настраивающей читателя на включение в некое безличностное поле единения, но за счет контрастных приемов означивания, вторая строфа представляет собой диалог героя с конкретным персонажем.

Лирический субъект обращается к тому, кто был соучастником любви-преступления. "Несчастному другу" отводится роль судии, имеющему право вершить наказание. Но "несчастливым" он назван не случайно: в отличие от лирического субъекта, сознающего свою вину и готового к добровольному наказанию/казни и роли жертвы, "друг" не способен увидеть истину – ужас своего положения как соучастника преступления, которому надлежит выполнить функции палача. Текст дает возможность для двоякого толкования – бывший любовник дарует и счастье, и гибель; или же – палач – его профессия, на что косвенно указывает первая строфа (девиантность и порочность маркирована словами "пьяных и жестких глаз воровской блеск", хотя здесь использована бессубъектная конструкция).

В развитии лирической ситуации "любви-убийства" нет ничего специфического. Но посвящение "А. Мариенгофу" вносит новые смысловые оттенки, актуализируя не только эстетическую составляющую "разыгранности", но и этическую составляющую

"подлинности". Подобные посвящения типичны и в дружеских, и в любовных посланиях. Но в данном случае специфической является шокирующая откровенность. "Прорыв к действительности" осуществляется за счет приема "реплики в сторону".

Текст размыкается, эстетические границы оказываются проницаемы, читатель становится "соглядатаем". Ему оказывается высшая степень доверия, граничащая с бесстыдством. Если читатель придерживается традиционной морали и, тем более, верующий, то реакция его предсказуема, она может быть только негативной. Но это не единственная идентификационная позиция, которая ему уготована.

Лирический субъект – грешник и сакральная жертва в одном лице; "зрячий" – в противовес "слепому" - "несчастному другу". И читатель автоматически попадает уже не в "бытовую" ситуацию "соглядатайства", - он становится участником ритуала жертвоприношения, где можно испытать (в дополнение к праведному негодованию) сострадание и трепет возвышенного.

"Ударный" - "новеллистический" финал демонстрирует опять-таки бессилие готовых языковых структур и невозможность оценить ситуацию с позиции привычных этических норм.

2. Архетипы и мифологемы

В стихотворении Р. Ивнева ситуация "запретной" любви проигрывается на уровне архетипического сюжета: преступление, за которым неотвратимо следует наказание, прасюжетный слой отсылает к мифологеме Страшного Суда. Привычные моральные оценки в свете христианской традиции (безусловная греховность лирического героя) входят в противоречие с эмоциональной реакцией читателя, перед которым герой предстает не только преступником, но и жертвой, самоистязанию которой не видно конца. Самоуничжаясь, герой самовозвышается. Преступник – и существо высшего порядка. Преступление ставит лирического субъекта на место изгоя и героя одновременно. Героическая миссия проявляется и в нарушении/дерзновении нарушить миропорядок, и в добровольном принесении себя в жертву ради его восстановления. Жертвенная роль подсвечивается контекстом всего сборника, куда входит это стихотворение, - истязаемое, кромсаемое тело – это, прежде всего, тело Христа: "Сущность жертвы — в предельной искренности, в святости, в абсолютной достоверности трансцендентной реальности для жертвы и участников ритуального жертвоприношения, в ее значимости в качестве самого эффективного способа как стабилизации и сохранения существующего порядка и устройства жизни, так и в плане ее преобразования."¹¹

Но жертва эта напрасна. Здесь обнажается фатальная невозможность восстановить мир в прежних границах даже ценой жертвы. Это трагизм без просветления.

3. Идентификационные позиции

Читатель испытывает противоречивые чувства – жалость, сострадание, отвращение (связанное как с неприятием этического плана – нарушение героем общепринятой морали, так и с чисто физиологическими реакциями – "запах крови и пота", "бритва", "рот в крови". Настоячивое напоминание об участии страдающей плоти автоматически объединяет и лирического субъекта, столь близкого эмпирическому автору, и читателя. Эта позиция уравнивания "в страдании". И здесь не может быть ни судящих, ни судимых. Последний пуант текста намеренно провокативен - зрелище физической травмы исключает морализирование.

Такая натуралистичность отталкивает читателя, но он испытывает не только отвращение, но и притягательность страшного, и чувство возвышенного – некий трепет преклонения перед тем, чему нет названия. Читатель в своих реакциях находится где-то *между* определенными идентификационными позициями, в состоянии напряжения - между отвращением и состраданием, влечением к страшному/запретному и переживанием трепета встречи с запредельным, не поддающимся вербализации.

Можно отметить несколько особенностей восприятия возвышенного/страшного: невозможность членораздельного речевого реагирования, противоречивость, разнонаправленность реакций - возвышенное восхищает и ужасает; страшное отталкивает и манит, "приводя чувства в смятение". Амбивалентность в ее внутренней неразрешимости не позволяет остановиться, удостовериться, обрести покой, не позволяет редуцировать некое состояние к уже-бывшему, тому-же-самому.¹²

В такой ситуации неминуем разрыв в ходе мыслей, "резкая приостановка семиотизации окружающей среды". Для такого состояния нет ни понятий, ни слов. Картина мира рассыпается, границы размыкаются, длительность и целостность бытия нарушается. Восстановление его в прежних границах уже невозможно, оно пугает своей травмирующей реальностью.¹³

"Крушение" этических и эстетических норм - совершенно необходимый этап с точки зрения формирования катарсиса, но в данном случае структура классического катарсиса подвергается деформации.

4. Катарсис: его виды, функции, структура

Нужно развести понятия эстетического катарсиса, даруемого встречей с искусством, и катарсиса как психической реакции облегчения и разрядки в бытовой ситуации. Однако в обоих случаях неминуема хотя бы кратковременная "смерть субъекта" в ситуации размыкания границ миропорядка, разрывов его целостности и длительности.

Выходы из этих разрывов разные, противоположные по своему направлению. Из физиологического неприятия – выйти можно только путем физического дистанцирования, чтобы вернуться к себе, уже-бывшему.

Реальность тела вне готовых символических структур, вне морали, вне культуры вызывает желание отвернуться, отбросив художественный текст, вызывающий неприятные ассоциации и настойчиво напоминающий о том, что не поддается эстетической "возгонке". Текст провоцирует такую реакцию, т.е. "бытовой" катарсис, но ею не исчерпывается.

Если проанализировать читательскую реакцию с точки зрения формирования эстетического катарсиса, то необходимо выявить, в чем проявляются структурные деформации.

Е.В. Улыбина, развивая теорию Л.С. Выготского, понимает катарсис как совокупность следующих характеристик:

1. "Призрачность чувств при катарсисе – их *избыточность* по отношению к контексту обыденной жизни обеспечивает их *безопасность*, нейтрализует содержащийся в них регулятивный компонент, предотвращая поведенческую реакцию."

2. Эстетическое переживание позволяет "построить дополнительную реальность, значимую, но безопасную. Такое "бескорыстное" переживание совершает внутреннюю работу, преобразуя эти чувства <...> *чтобы обобщенный опыт был присвоен и пережит как интимно-личный*".

3. "Катарсис позволяет сделать личным отраженный в искусстве общественный опыт, *расширяя* способность человека переживать глубокие и сильные чувства".¹⁴

Однако в данном случае автор создает *дополнительную реальность, в которой читателю неуютно*. Она, конечно, безопасна до известной степени, но нельзя сбрасывать со счетов намеренную травматичность текста, индивидуальный душевный опыт здесь транспонируется в опыт физической боли, - возможно ли культурное "расширение" такого опыта? Или же происходит "*сужение горизонта*" до физиологического, природного уровня?

4. "Произведение искусства, вызывая эстетический катарсис, производит двойную работу – *создает переживание* и одновременно *обеспечивает возможность понимания*...".¹⁵ Переживание создается, однако процедура понимания затруднена. Все, что связано с травмированием тела (даже в "отзеркаленном" литературном варианте) инстинктивно отталкивает адресата, - *чтобы понять, нужно присвоить, но читатель не может не*

сопротивляться в этом случае "присвоению".¹⁶ Страшное/отвратительное (и возвышенное!) парализует наши способности к рефлексии, но тем самым создается почва для общности всех и каждого, это отсылка к довербальности.¹⁷

5. "Важнейшим элементом, обеспечивающим возможность преобразования, является *несовпадение эмоций читателя (зрителя) и эмоций персонажей, построение дистанции* по отношению к тому, о чем говорится в художественном тексте. <...> Не имея в самом себе точки, с которой может быть узнано переживание, (зритель) читатель находит эту точку вовне, в пространстве текста. <...> Сохранение дистанции является обязательным условием катартического эффекта. Дистанция должна быть не только между автором и зрителем (читателем), но и между чувствами героев и чувствами зрителя (читателя)... Искусство и позволяет получить представление о себе, наделенное значением и смыслом, связанными, но не совпадающими между собой, оставляющими зазор для размещения субъекта."¹⁸

Наблюдается двойственный эффект: чувства читателя и героя различны, но они сближены, почти едины в финале текста, *дистанция очень сокращается* в конце стихотворения.

6. "Процесс взаимодействия личности с искусством, проявляющийся в эффекте катарсиса, рассматривался Выготским как вариант процесса *интериоризации культурно-исторического опыта*, приводящего к *преобразованию природного, натурального уровня психики и построению высшего, культурного*".¹⁹

Тенденция к *экстериоризации эмоций налицо*, здесь *природное окончательное не изгоняется, скорее, актуализируется. Природный уровень психики не преобразуется, а соседствует с культурным опытом.*

Деформация катартической структуры очевидна. В результате, нанесение эмоционального ущерба сочетается с эстетическим приращением при полярной разнонаправленности этих векторов.

5. Парадоксальная коммуникация

Разнонаправленные аффекты – сочувствия/жалости и отталкивания/отвращения создают горизонталь "человеческой, слишком человеческой" близости автора/лирического субъекта и читателя; трепет преклонения, переживание трансцензуса – образуют вертикаль, где читатель будет занимать нижнюю позицию, а лирический субъект – верхнюю, недостижимую. В финале стихотворения все эти аффекты накладываются друг на друга, и читатель оказывается в состоянии напряжения между противоположными позициями, испытывая кризис идентификации. *Читателю уготована встреча с "Я-себе-не-тождественным" - без указаний "механизмов сборки"*.

Интенция автора очевидна: чтобы переадресовать травму несовершенного бытия, нужно вызвать сильную ответную реакцию у читателя, создать общность всеми средствами. Люди – страдающие существа, из плоти и крови, обреченные страданиям и смерти, виновные и невинные одновременно. И лирический субъект, чья близость к эмпирическому автору откровенно маркируется, – один из них. Таким образом, формируется единство, которого читателю хотелось бы избежать. Когда читатель пытается провести границу между собой и текстом, негодуя по этическим соображениям, ему показывают терзаемую плоть, которая есть и он сам, и здесь уже автоматически формируется самая плотная общность – общность довербальности. Эта коммуникация отторжения/втягивания носит насильственный характер, но вырваться из этого круга невозможно. Символическая кровь не только склеивает и цементирует это единство, но и разделяет автора и читателя, ведь текст – это жест удара-пореза, незаживающая рана и шрам-индекс, указующий на нее.

Произведение искусства рождается как результат "преступления" – восприятие строится на механизмах "общей вины": и лирический субъект и читатель совершают "преступление поневоле", первый – являясь жертвой рока, второй - сострадая "монстру" и/или преклоняясь перед ним. Создается парадоксальное коммуникационное поле, где

силовые линии притяжения-отталкивания, скрещиваясь, вызывают эффект "короткого замыкания": "Восприимчивость имеет отношение к тому, что мы не в состоянии присвоить, к шоку, к аффекту, вместе с которыми в "наш" мир входит *другой*...".²⁰ Адресату уготована коммуникативная ловушка: следуя по пути, указанному автором, он оказывается в топосе "разрыва", приходится и себя поневоле ощутить *Другим*, выброшенным за привычные границы и рамки ("экзистенциальная драма" с открытым финалом).

III. Искусство как "реанимация реальности"

Восприятие произведения искусства подразумевает баланс присутствия-отстранения: испытываются сильные чувства, но осознается конвенциональность созданной знаковой реальности. В данном случае этот баланс "реального-символического" нарушается, на что работают такие приемы, как: сама фигура субъекта художественного высказывания, мимикрирующая под биографического автора, риторика страдания и шокирования, вовлекающая читателя в плотную парадоксальную коммуникацию (неоцельняемый эстетическими средствами эмоциональный "остаток", осцилляция идентификационных позиций), в результате чего мы имеем эффект "вибрации" восприятия на границе этического/эстетического; наконец, динамизация формы, где ощутимы "следы конструирования", и, как следствие, усилена иллюзия "присутствия" автора.

Творчество Р. Ивнева конца 1910-х – начала 1920-х годов формально определяется как имажинистское. В первой статье, посвященной анализу лирики Р. Ивнева, мне уже приходилось писать об эклектичной природе этого направления, и о том, что "травматический опыт, питающий авторскую креативность, во многом роднит Ивнева со старшими символистами, а дискурсивная стратегия, предполагающая особого рода взаимодействие с адресатом (разрушение границ конвенциональности, лавирование между реальностью эстетической и вне-эстетической) – с авангардистами".²¹

Описанная выше стратегия означивания и коммуникации подтверждает этот тезис и напрямую работает на основную задачу авангардиста: "Творчество по Маяковскому – *реанимация* истончившейся в интеллектуальных потугах *реальности*, восстановление ее полнокровия, полновесности, многокрасочности".²² И для Маяковского, и для Ивнева реальность – это, прежде всего, жизнь тела. Однако, если для первого тело – это чаще всего "радостная физиология"²³, то для второго – добыча смерти. Самое сильное переживание – боль как знак содрогания на границе. Ивнев эксплуатирует мнемонический потенциал боли. В декадансе боль и страдание – инструментарий для вхождения в инобытие²⁴, а "развоплощенная", "прозрачная" форма предполагает "возгонку" всего материального (тело выносится за скобки), у Ивнева сохраняется тот же механизм трансцендирования, но при этом форма несет на себе печать телесности.

Однако реальность "реанимируется" не только на уровне формы (эффект напряжения в результате различных приемов означивания). Особого рода коммуникационное поле, сопрягая границы этического/эстетического, порождает становящуюся "реальность/фантом". И лозунг Вяч. Иванова "A realibus ad realiora" обретает свое новое воплощение.

Примечания:

1. Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. – М.: Наука, 1982. – С.115.
2. Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). – М.: НЛЮ, 2007. – С.286.
3. Тырышкина Е.В. "Синайский патерик" в "Крыльях" М. Кузмина (христианский текст в нехристианском контексте) // Евангельский текст в русской литературе XVIII - XX вв. Петрозаводск: изд-во Петрозаводского гос. ун-та, 1994. - С.300-307.
4. Ямпольский М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: НЛЮ, 2007. – С.373.

5. Там же. С. 370-371.
6. Баак Ван Й. О поэтике тела как локуса в мире (на материале произведений Бунина)//Wiener Slawistischer Almanach. Band 54. – 2004. – С.287.
7. Ивнев Р. Солнце во гробе. М.: Имажинисты, 1921 (анализируемое стихотворение опубликовано в этом сборнике); Ивнев Р. Золото смерти. – М.: изд-во "Центрифуга", 1916; Ивнев Р. Самосожжение. – СПб.: изд-во "Фелана", 1916; из современных изданий см.: Поэзия русского футуризма. СПб.: Академический проект, 1999. – С.432-435; Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания/ Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. – М.: Наследие, 2000. – С.185-187; Поэты-имажинисты. –СПб.: Петербургский писатель, – М.: Аграф, 1997. – С.291-305.
8. Смирнов И.П. Эволюция чудовищности (Мамлеев и др.) // Новое литературное обозрение. – №3. – 1993. – С.303.
9. Нитч Герман. Визуальное чувство театра О.М. // Художественный журнал. – 1998. – №19-20. – С. 27.
10. Баратынский Е.А. Указ.соч. – С.615-616.
11. Савчук В. Жертва //http:anthropology.ru/ru/texts/savchuk/offer.html
12. Мазин В.А. Между жутким и возвышенным // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей / Под ред. А.В. Демичева, М.С. Уварова. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. – С.172.
13. Там же. С. 176.
14. Улыбина Е.В. Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского // Русская антропологическая школа. Труды. – Вып. 2. – М.: РГГУ, 2004. – С.254-255.
15. Там же. С. 258.
16. "Отталкивает то, что никак не поддается апроприированию..." См.: Смирнов И.П. Роман: сома и сема // Wiener Slawistischer Almanach. Band 54. – 2004. – С.326.
17. Мастерская визуальной антропологии. 1993-1994. – М.: Художественный журнал, 2000. – С.75.
18. Улыбина Е.В. Указ. соч. С.260.
19. Там же. С. 263.
20. Аронсон О. Указ. соч. С.113.
21. Тырышкина Елена. "Шерстяные иглы смерти..." Р. Ивнева: дискурсивная стратегия (между текстом и телом) // Russian Literature. Vol. 62. Issue 2. 2007. P. 230. В этой связи см. также: Тырышкина Е. Мотив травмированного тела в поэзии русского авангарда 1910 – начала 1920 годов // Literatura rosyjska XVIII-XXI w. Dialog idei i poetik. Pod redakcja Olgi Glowko. – Lodz, Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 2008. – С. 263-270; Тырышкина Елена. Эстетика шока: формирование читательской реакции в ранней лирике Маяковского // Вильнюсский университет. – 2009. 51 (5). Научные труды. Л и т е р а т у р а. О р и с # 4~5. Нобелевская лекция. чтение. – Вильнюс: Изд-во Вильнюсского ун-та, 2009. – С.129-140.
22. Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. – Самара: изд-во Самарского гос. ун-та, 2004. – С.154.
23. Это утверждение носит самый общий характер, влияние старшего символизма на творчество В. Маяковского – предмет отдельного исследования.
24. Об эстетике декаданса (старшего символизма) см.: Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х - начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2002. – С.20-32.

Анотація

**Е. ТИРИШКИНА. "КОРОТКОГО, ГОРЬКОГО СЧАСТЬЯ ВСПЛЕСК..." Р. ИВНЕВА:
ПРИНЦИПИ ОЗНАЧУВАННЯ Й МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ЧИТАЦЬКОЇ
РЕАКЦІЇ**

У статті досліджуються принципи означування й механізми формування читачької реакції у вірші Р. Івнева "Короткого, горького счастья всплеск..." (1921). Художня форма являє собою "химерну" структуру, де в "готовий дискурс" вторгається фізіологічна реальність, що не піддається остаточній семіотичній переробці. Катартична структура деформується, читач, випробовуючи суперечливі почуття, не може зайняти тверду ідентифікаційну позицію й виявляється в комунікативній "пастці". Мистецтво такого роду моделює "прикордонну ситуацію", створюючи ефект "реанімації реальності": особливого роду комунікаційне поле, у якому сполучаються межі етичного/естетичного, породжує "реальність, що стає./фантом".

Ключові слова: читачька реакція, катартична структура, "прикордонна ситуація", естетична, "реанімація реальності".

Аннотация

**Е. ТЫРЫШКИНА. "КОРОТКОГО, ГОРЬКОГО СЧАСТЬЯ ВСПЛЕСК..." Р. ИВНЕВА:
ПРИНЦИПЫ ОЗНАЧИВАНИЯ И МЕХАНИЗМЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ЧИТАТЕЛЬСКОЙ РЕАКЦИИ**

В статье исследуются принципы означивания и механизмы формирования читательской реакции в стихотворении Р. Ивнева "Короткого, горького счастья всплеск..." (1921). Художественная форма представляет собой "химерическую" структуру, где в "готовый дискурс" вторгается физиологическая реальность, не поддающаяся окончательной семиотической переработке. Катартическая структура деформируется, читатель, испытывая противоречивые чувства, не может занять твердую идентификационную позицию и оказывается в коммуникативной "ловушке". Искусство такого рода моделирует "пограничную ситуацию", создавая эффект "реанимации реальности": особого рода коммуникационное поле, сопрягая границы этического/эстетического, порождает становящуюся "реальность/фантом".

Ключевые слова: читательская реакция, катартическая структура, "пограничная ситуация", эстетическое, "реанимация реальности".

Summary

**E. TYRISHKINA. "SHORT AND BITTER SPLASH OF HAPPINESS..." BY R. YVNEV:
SIGNIFYING PRINCIPLES AND MECHANISMS OF FORMATION OF THE READER'S
REACTION**

In the article signifying principles and mechanisms of formation of the reader's reaction are explored in the poem "Short and bitter splash of happiness..." (1921) by R. Yvnev. Artistic form represents "chimerical" structure where physiological reality which is beyond final semiotic remaking intrudes into final discourse. Cathartic structure is deformed, the reader having experienced discrepant emotions cannot take up a firm identification position and finds himself in a communicative "trap". Art of such type models "borderline situation" creating an effect of "reality reanimation": peculiar type of communicative field linking the borders of ethic/aesthetic which results in "reality/fanthom".

Key words: reader's reaction., cathartic structure, "borderline situation", aesthetic, "reality reanimation".