

ФЕНОМЕН ГРАНИЦЫ В ПОЭТИКЕ МИХАИЛА ГРОБМАНА

THE PHENOMENON OF THE BORDER IN THE POETICS OF MICHAIL GROBMAN

Предлагается рассмотрение поэтики М. Гробмана в ракурсе авторской рецепции «границы», моделирующей трансцендентный или трансгрессивный поворот в эволюции поэта и соответствующее изменение стилистики. Что в свою очередь дает возможность вписать поэтическую практику Гробмана в литературный контекст XX–XXI веков.

Ключевые слова: Михаил Гробман, трансценденция, трансгрессия, граница.

The article proposes an examination of the poetics of M. Grobman from the perspective of the author's reception of the "border", which models a transcendental or transgressive turn within the framework of the poet's evolution and leads to a corresponding change in the stylistics. This makes it possible to fit Grobman's poetic practice into the literary context of the 20th and 21st centuries.

Key words: Michail Grobman, transcendence, transgression, border.

Размышления о феномене границы закономерны в разговоре о Михаиле Гробмане – инициаторе «второго русского авангарда» и теоретике «магического символизма», нон-конформисте, идеологе нового еврейского искусства, сознательно преодолевшем границы и в 1971 году оказавшемся в Израиле; создавшем ряд манифестов и творческую группу-проект, получившую имя амбивалентного мифологического существа – «Левиафан», а также журнал с трансгрессивным названием «Зеркало»; всю жизнь балансировавшем между поэзией и живописью, теорией и практикой, организационно-редакторской работой и свободным художественным прорывом. Именно концепт «границы», аккумулировавший синонимические и коннотативные варианты, связанные с обозначением рубежности, лиминальности, пре(раз)рывности, преграды-преодоления и т.п., позволит нам описать специфику гробмановской поэтики и ее эволюцию. А последняя, как представляется, состоит в движении от трансценденции к трансгрессии и – на новом витке – к новой трансценденции, что отчасти воспроизводит в целом движение гуманитарного мышления в XX–XXI вв.

Итак, два ключевых трансфеномена – трансценденция и трансгрессия – исходят из полагания границы как генерирующего движение источника. При этом трансценденция фиксирует границу в качестве центра, на котором сосредоточена репрезентация и замкнута ее возможность и перспектива. А потому граница-центр непреодолима и порой находится под запретом преодоления. Трансгрессия начинается с нарушения и перехода

границы, а соответственно, сопровождается децентрацией, разрывами в репрезентации, обнаружением не востребуемых ранее зон и вариаций. В обоих случаях граница остается в сфере повышенного внимания и формирует поэтику.

Так, художественный мир Гробмана московского и отчасти иерусалимского периодов, то есть 1960–70-х годов, строится у границы трансценденции. Собственно, манифест «Магический символизм» (1967) фиксирует эту установку: «Сквозь предметы и действия просвечивает некоторая сущность, максимально приближенная к Вечному. <...> Мы в состоянии прикоснуться только к одной ниточке трансцендентной вуали, этого Абсолютного покрывала, и, прикоснувшись, остановиться перед самой оптимистической тайной, которая нас когда-либо поражала. И наш универсальный метод – это взгляд внутрь феномена, дарованный нам Вечностью» [4, 155–156]. К этому времени Гробман отказывается от неофутуристической стилистики, в которой успел попрактиковаться и в поэзии, и в живописи, в пользу символического воплощения магического опыта, разрабатываемого в первом сборнике «Белые деревни» (1959–1977) [2]. Здесь начинают формироваться координаты гробмановского мира, устремленного к созданию условий для искомого прозрения. Наиболее удобным форматом становится мифологический хронотоп первотворенья:

Безумные сады полны хмельных стволов
Биенье и борьба тягучих ароматов
Переключанье ласточек и слов
И каждый шар плода зеленым цветом матов [2, Утренний сонет].

Мир на стадии космогенеза демонстрирует результат органического формотворчества, а потому наполнен растительными и биологическими объектами («Косицы луковые и грибные бусы», «Отбился лист ягненком стада», «Стынут сонные рыбы», «лиловых зверей неба», «мух противные животики»), насыщен фактурами («земля ваша – чешуйчатая рыба», «В белой раковине реки», «кристаллические берега») и овеществленными природными состояниями («стук костей и ветра стук», «Воздушные белые волки / Кружатся над стадом овец», «Вишневый свет струится на растенья», «дождь сплошной на слух»).

Как правило, объектный уровень находится в параллели с эффектами состояний или вызывает их, как это происходит в стандартной ситуации образного параллелизма. Однако у Гробмана этого периода практически отсутствует субъект, а потому состояния природы здесь выполняют двойную функцию: демонстрируют мифологическое неразличение

объекта и стихии (и шире – конкретного и абстрактного), а также замещают человеческие состояния и чувства:

Здесь день пройдет как мамонт или Бог
Замеченный одними облаками
И вечером опустится на камень
И станет воздух темен и глубок [2, Утренний сонет].

Гармоничный мир слитности и тождества позволяет сопоставлять образы, осуществлять переносы и транспонировать формы и фактуры. Это делает Гробман в живописи, превращая абстрактное и биоморфное в вещественное и геометрическое, в том же направлении движется и Гробман-поэт: «Материален взлет слоится в нем слюда» [2, Клубится день лиловой днел лиловых]. Кстати, и отсутствие знаков препинания, постоянное у Гробмана, поддерживает мифопоэтическую сплошность и неразличение.

Здесь стоит оговорить два момента, проясняющие формирование эстетики Гробмана. Они оба подробно рассмотрены Л. Кантор-Казовской в монографическом исследовании творчества М. Гробмана [8], поэтому кратко резюмируем. Речь идет о влиянии иудаистского контекста с решающей для еврейского искусства в целом ролью второй заповеди, предписывающей отказ от производства изображений и послужившей катализатором абстрактного искусства и авангарда [8, 49–56] – с одной стороны, и теории К. Малевича о форме живых созданий как высшей ступени геометрии и, соответственно, геометричности художественного творчества [8, 63] – с другой. Вследствие этих воздействий гробмановский мир лишается субъекта и начинает оперировать символами и знаками.

Добавим, что на этом рубеже осуществляется сдвиг, определяющий направление развития поэтики Гробмана. Здесь в моменте разрыва и обнаружения нецелостности мира включаются механизмы замещающей генерации, или в терминологии Б.М. Гаспарова – аналогической интеграции [1, 214], активно действующие как в мифологической, так и в трансцендентной перспективе. Возникший недостаток нейтрализуется, как правило, с избытком, серией заместителей. А собственно процедура замещения субъекта и ее механизмы становятся одним из приоритетных направлений текстового движения. Замещение множится и осуществляется сразу в нескольких вариантах:

= антропоморфизация природных объектов, в том числе и неодушевленных («Душа серебряного неба», «день идет на ощупь», «ставит на ступень / Зима холодные котурны») и выведение их в качестве действующих «персонажей»;

- = метонимическая подмена частями человеческого тела (глаза, бельмы глаз; грудь, живот, кости, изгиб руки, ступни) или атрибутами человеческого существования (виды деятельности – битва, охота, игра, хоровод; элементы строений – крест, купола, чердак, «жилплощадь»; продукты, домашняя утварь, гроб; в максимуме – слово, книга);
- = введение сюжета-истории о 3-м лице, как правило, мифологическом/легендарном (славянский князь, древний воин, вестник, охотник, монах) или абстрактном (земляны, люди, жиличка, пай-мальчик, пенсионеры);
- = от противного – выведение субъекта из текста через описание его смерти (напр., «Памяти Ильи Цырлина», «На другой день после смерти Велимира» и др.) или расчеловечивания – лишения человеческих атрибутов («Лишённый головы и каблуков») или здоровья («Упрямый инвалид-уродец»);
- = выведение из текста всех типов наррации, связанных с субъектным дискурсом, и замена их перечнями/списками (первые опыты концептуализации).

В целом, как видим, замещение субъекта идет по пути нивелировки и абстрактизации. Не вступает в противоречие с этим механизмом и то небольшое количество текстов, в которых действует лирический герой, говорящий от первого лица. Все они имеют ярко выраженную романтическую интонацию, обостренную рефлексивность и часто сопровождаются иронией, что в текстах следующего, условно «трансгрессивного», периода будет служить источником деконструкции, а сейчас может рассматриваться как своеобразная риторизация, формулизация и манифестационность, что по-своему также замещает подлинную субъективность и служит вербальным ключом к трансценденции. Подобный риторический эффект возникает и в тексте без лирического героя, с максимально обобщенным «МЫ»:

И вдруг в угаре узнаванья
 В угаре боли и беды
 В своем замедленном сознаньи
 Мы видим Божии следы [2, В больших гробах тела растений].

Поэзия для Гробмана – средство достижения трансценденции. Потому она представлена знаками дочеловеческого, мифологического бытия, в котором явлены символы магического. И действует она скорее не содержательно, а подобно музыке или живописи. Поэтому познающий субъект выведен за пределы, он не явлен в мире, его роль – наблюдательная и зреющая. Он тот самый слушатель, зритель, задача которого – узнать

символы, постигнуть неописанные, не проявленные, не разделенные с лирическим героем переживания и прорваться к пределу. Чтобы переживания не оказались случайными, а предстали эйдетически очевидными, необходима тематическая устойчивость. И Гробман обеспечивает это читателю многократными повторениями темы, нивелируя различия и делая ставку на интеграцию и тождество элементов поэтического мира. Уже первые строки текстов, умножаясь, но не варьируясь, а отсылая к исходному инварианту, работают на закрепление тематики: «И там где ветер промышляет...», «Холмы окружены бездушной бузиной...», «Безумные сады полны хмельных стволов...», «Осенний город наг и тих...», «Клубится день лиловой дней лиловых...», «Дождь проходит пасмурный и бражный...», «Так тихо и спокойно на земле...», «Тропой Козла подходит день высокий...», «Плывут седые облака...», «Индюков головки спичечные / Озираются в цветах...», «Воздушные белые волки / Кружатся над стадом овец...», «Молочные прозрачны купола – / Вишневый свет струится на растенья», «За окном шуршат деревья / Словно мыши-великаны...», «Серебристые крылья плывут в золотой глубине...», «В упругой влаге сентября – / Очарованье чернолесья...», «В белой раковине реки / Стынут сонные рыбы...», «В смертельной истоме так медленно дышит река» и т.д. Неслучайна и устойчивость характеристики «медленный»/«медленно» – в 35 текстах из 120 сборника «Белые деревни» («белая лошадь так медленно ставит копыта», «Медленно качаются / Тихие весы...», «жизнь моя на медленном экране», «Кличет медленного друга», «Здесь медленные солнечные боги», «Над медленным небом стоит несгораемый шар» и др.) – это медленный мир, в нем никогда не завершается один процесс – устремленность к границе, ставшей центром. Интересно, что и цвет поэтического мира Гробмана по-своему медленный – гармонизирующий и творящий: голубой, лиловый, зеленый, золотой, серебряный.

Поэтому вновь и вновь в тексте возникает локус границы и миротворения на ней: коридор (По дереву коридора), ночь (По дереву коридора, Утренний сонет), левада/канал, чердак, зеркало (Солью случайные слова), баррикады тайги (За баррикадами тайги), осень, туманы (Исходит туманами осень, Осень 1961 года, Осень в горах, Молочное солнце в тумане едва золотится), октябрь, пожарище (Октябрь запрокидывал головы пьяным), болота (Самострелы серых часовен), охота (Преследуем Созвездьем Антилопы), порог (На темные пороги утешенья), мост (Автомобили вылетев за мост), комната, занавеска (Выход из комнаты), галлюцинации (Он лег и просмотрел свои галлюцинации), зима (Зима упала белым голубем) и др.

Повторение темы вместе с абстрактизацией объектов и ситуаций создает единый образ-иероглиф, который должен не столько переживаться,

сколько интеллектуально прозреваться, структурироваться и встраиваться в систему (к слову, заявленную в Манифесте, а потому уже как бы предпосланную читателю). Так, в живописи, преодолевая пространственность и сюжетику, Гробман начинает использовать текст (в том числе полностью текст своих стихотворений) вместо изображения или в качестве фона для изображения, воздействуя не семантически, а визуально-фактурно. Сходным образом в поэзии тематически тавтологичный текст становится своеобразной текстурой – иероглифичным, мантрическим, символическим механизмом, запускающим трансценденцию. Ведь задача Гробмана – «поместить зрителя внутрь процесса творения, на грань бытия и небытия» [8, 73].

Таким образом, автор, освобожденный от заботы о лирическом герое и внешне выведенный за пределы текста, становится действенным руководителем и проводником читателя. Своеобразное насилие, которое всегда сопровождает стабильность и единство трансцендентного дискурса, у Гробмана внешне нивелируется максимальной непрявностью и даже игнорированием любых форм давления, агрессии или жесткости / жестокости, равно как физиологии, обценной лексики, так или иначе отождествленных с насилием в сознании реципиента. Даже смерть сейчас рассматривается как изначальный и непреложный элемент бытия, возможно, элегичный, но чаще катарсический, и совсем не отвратительный или безысходный.

Собственно обнажение и демонстрация насилия в текстах следующего сборника «Военные тетради» (1978–1992) и более поздних стихах становится знаком перехода Гробмана к новой поэтике и «трансгрессивному» периоду. Насилие, реализуемое типичными авангардными техниками гипертрофированного брутализма, провокации, карнавализации, травестирования, гротеска и т.п., впитавшее в себя модернистский опыт XX века¹, фиксирует свойственный эпохе кризис репрезентации, а в эстетике Гробмана – смерть поэзии (искусства), исчерпавшей себя как проект, и поиск нового типа производства – «нужного людям», бьющего «прямой наводкой». И хотя тематически большая часть стихов из «Военных тетрадей» инициируется реальным биографическим событием – службой Гробмана в израильской армии, концептуально война становится знаком разрыва, зияния, пустоты, ощущающихся на всех уровнях, как мировоззренческом, так и поэтологическом.

¹ Д.Г. Иоффе отмечает здесь коды «макабрической эстетики европейского провокационного искусства эпохи символизма (Бодлер и Рембо) и воинственную революционную матрицу политически и клинически радикального авангарда Бретона и Арто» [7].

В этом контексте совершенно иной предстает смерть. По существу происходит деконструирование прежнего мифологического представления о ней: смерть финальна, бессмысленна, не определяется волей человека, это единственная его перспектива, непреодолимое и отвратительное разрушение тела. Поэтому она подается в ироничном или сатирическом – острабяющем ключе:

Утром иду охотиться на людей –
В руках у меня винтовка М-16 – карманы полны патронов
<...>
На сегодня хватит –
Вешаю винтовку на плечо и тихо напевая
Медленно бреду домой [3, Утром иду охотиться на людей].

Не случайно практически исчезают такие частотные для прежнего Гробмана образы границы и пограничного пространства, собственно рубеж уже не значим – интерес представляет его пересечение, преодоление, нарушение. Поэтому из прежних остаются актуальными скорее образы нестабильности: например, туман, в котором граница размыта, ориентиры сбиты, движение хаотично («Белое семя Бога – / Синайский туман», «В чёрном-чёрном тумане», «Ответа нет и путь назад / В туманной области петляет»).

Или возникает новый символ – закрытых дверей, трансгрессивные трактовки которого направлены уже не на открывание дверей (как занавесок, открывающих выход из комнаты в «трансцендентном» периоде), а на обнаружение и вскрывание других ракурсов. Так, в 1981 году Гробман создает ряд арт-объектов «Могила Михаила Гробмана»: это старые фотографии закрытых дверей в разных городах мира, на которых лишь бледный след желтой краски, символизирующей «скрытый смысл», и шестиконечная звезда [8, 126]. А в 1984 г. появляются поэтические тексты «на смерть» художников ближнего круга (И. Кабакова, В. Янкилевского, Э. Штейнберга), моделирующие стилистический типаж каждого из них. Закрытая дверь попадает также в карнавальное контекст серии поэтических портретов (Автопортрет, Холин, Ленин, Яковлев, Пушкин), воспроизводящей принцип детской страшилки про черную руку: «(твёрдо, приглушённо) / В чёрной-чёрной стране / В чёрном-чёрном городе / <...> За чёрной-чёрной дверью / <...> Сидит чёрный-чёрный Михаил Гробман / Пьёт из чёрного-чёрного чайника / Пьёт чёрные-чёрные чернила / (громко, вдруг) / Отдай мою деревянную ногу!» [3, Автопортрет]. Наконец, абсолютное травестирование идеи выхода и последующего перехода на новый уровень достигается сдвигом ситуационной перспективы: «Откроется

дверь – / Войдёт их говённый Санта Клаус / И скажет – / Гробман с этого дня ты распределяешь нобелевские премии...» [3, Откроется дверь]. Как художник, Гробман очень хорошо ощущает необходимость работы над сменой ракурса, в котором происходит событие или его восприятие: так начинается децентрирование, смещение и путаница бытийных и бытовых акцентов, наконец – насилие обращается на самое себя, обеспечивая слом сначала сакральных, а потом любых устойчивых структур.

Деконструкции подвергаются краеугольные символы прежнего гробмановского мира (в первую очередь – бог, искусство, поэзия), универсальные и культурологические основания (традиция, status quo, бинарность, аксиология, индивидуальность), но этот метод оказывается очень удобным и для актуальных реакций – на советский, западный или иудаистский дискурс, в которые одновременно оказался погруженным Гробман. Здесь он во многом сближается с московскими концептуалистами. И хотя Гробман гораздо более сатиричен и гротесков в своем тяготении к открытому высказыванию, концептуалистские механизмы на этом этапе ему вполне подходят. Его личный переход за границу, ставший следствием индивидуально пережитой смерти бога и искусства, совпадает с культурологической ситуацией смерти автора и субъекта. Поэтому уже разработанные Гробманом механизмы замещения субъекта сейчас легко модифицируются и порождают новый актуальный вариант – симулятивный персонаж:

С душой бессмертной данной свыше
И с сердцем преданным людям
Стою с винтовкою на крыше
Подвержен ночи и дождям
<...>
Хотя без ласки и сортира
Страдаю в ветренной ночи
Зато для будущего мира
Куем мы счастья ключи [3, С душой бессмертной данной свыше].

Реализуя характерный для андеграундной практики компонентный набор (острающая сниженность, физиологичность, даже дегенеративность, нарочитая обыденность, сиюминутность, смеховая деконструкция героического, языковая клишированность, игра стилистическими и интертекстуальными кодами, речевой слом и далее – дискурсивный сдвиг), персонаж Гробмана осуществляет важную для автора задачу – обнажение языка, тела текста (как в живописи – фактуры), который в эпоху кризиса

наррации или, по-гробмановски, смерти поэзии, является единственным сообщением. Так персонаж-дурак (внешне опустошенный образ/знак) становится источником новой коммуникации. Для утверждения и закрепления этой идеи вновь используется умножение вариаций темы. И здесь по трансгрессивной логике, в отличие от предыдущего «трансцендентного» периода, осуществляется и движение самой темы, и развитие побочных тематических и мотивных линий. Вместе с тем и не пропавшая тематическая тавтологизация, как и развивающаяся концептуалистская списочность, теперь приобретают другое значение – их функция не в утверждении незыблемости стабильного центра, а в достижении его избытка и последующего взрыва-преодоления-переструктуриации.

Здесь в новом свете предстают и живописные проекты Гробмана, максимально используя возможности креолизованного текста и становясь все более специфической «изобразительной речью» художника. Так слово становится элементом изображения или его формой/фактурой; появляются надписи на картинах, иногда занимающие большую часть полотна и подающиеся как образ-высказывание («Голубой цвет самый опасный ибо у людей он ассоциируется с глубиной», «Здравствуйте, товарищ Леви-тан!», «Дурак», «Никогда не прощу!» и др.); поэтический текст вписывается в человеческий или биоморфный силуэт, часто профиль, или помещается на сфотографированный объект. Создаются «визуальные стихотворения», склеенные в виде коллажа из заголовков старых журналов. Или структурно более сложные, вписанные в виде характеризующих эпитетов или нарративных конструкций в текст обложек советских книг, дополняя паратекстуальные элементы (имя автора, название книги, издательства и т.п.), порождая языковую сплошность и деконструируя саму модель репрезентации. В первую очередь репрезентации, соотнесенной с советским или шире – идеологическим дискурсом, а потому при всей сложности механизма средства используются самые простые и максимально сниженные: грубая, физиологическая и obscene лексика.

Однако внешнее совпадение с концептуалистской практикой чем дальше, тем больше входит в противоречие с активной авторской позицией Гробмана в организационной и манифестационной деятельности, что заставляет и поэтические тексты прочитывать без острающего воздействия смещенного ракурса или чужой речи, различая в них голос как минимум лирического героя. Да и сам Гробман дает к этому повод, утверждая в последних манифестах «Левиафана» и интервью свой отказ от постмодернизма, ориентацию на социально активное, политическое искусство, а также возводя свою художественную родословную к культуре

скоморохов с ее открытым жестом и высказыванием и, соответственно, издевкой, осуждением, а не иронией, которую усматривают в его текстах [6]. В последние годы настаивает он и на тождестве со своими героями: «Я осмеливаюсь сказать, что все то, что говорят мои герои – не важно, кто они, дураки ли с длинными носами или кто-то еще, – все это я. Мне никто не может поверить» [5]. Так или иначе, Гробман начинает встраиваться в эпоху новой трансцендентности, актуализируя всегда близкое ему функциональное и этическое значение искусства. А его герой-дурак грубостью, насилием и гиперболизированной телесностью вновь воссоздает инициационное пространство и обеспечивает читателю возвращение ощущения сакрального, а границе – статус незыблемого центра.

1. Гаспаров Б.М. *Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования*. М., 1996.
2. Гробман М. *Белые деревни*. URL: <https://magazines.gorky.media/km/zer/avt/gr/bd.html> (дата обращения: 27.07.2019).
3. Гробман М. *Военные тетради*. URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=7067> (дата обращения: 7.08.2019).
4. Гробман М. *Тексты* // Кантор-Казовская Л. *Гробман Grobman*. М., 2014. С. 154–214.
5. Интервью В. Леденева с М. Гробманом. *Михаил Гробман: «Человечество – это один большой дурак»*. URL: <http://aroundart.org/2013/12/19/mihail-grobman-chelovechestvo-e-to-odin-bol-shoj-durak/> (дата обращения: 7.08.2019).
6. Интервью М. Гробмана «Я создаю иконографию политических убийц» // *Частный корреспондент*. 26.09.2009. URL: http://chaskor.ru/article/mihail_grobman_ya_sozdayu_ikonografiyu_politicheskikh_ubijts_10699 (дата обращения: 7.08.2019).
7. Иоффе Д.Г. *К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда. Поэтика Михаила Гробмана: живопись, эстетическое творчество и кинический террор*. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/140_nlo_4_2016/article/12078/ (дата обращения: 7.08.2019).
8. Кантор-Казовская Л. *Гробман Grobman*. М., 2014.

Т.П. Дудина / T.P. Dudina

Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, Елец, Россия

Bunin Elets State University, Elets, Russia

«ПОХОЖИЕ НА ЛЬВА»: КРИЗИС САМООПРЕДЕЛЕНИЯ ЛИЧНОСТИ В ДРАМАТУРГИИ Р. ИБРАГИМБЕКОВА 70-Х ГОДОВ

"LOOKING LIKE a LION": the CRISIS of self-DETERMINATION IN R. IBRAGIMBEKOV's DRAMA of the 70s

Автор на примере пьесы в трех действиях «Женщина за зеленой дверью» (1971 г.) и мелодрамы в трех эпизодах «Похожий на льва» (1972 г.) рассматривает драматургию Р. Ибрагимбекова 70-х годов и выделяет два типа драматических текстов. В пьесах первого типа сохраняется характерное для романтической эстетики обоснование нравственной