

ЛОКУС СУБЪЕКТА В «БАРАЧНОЙ» ПОЭЗИИ ИГОРЯ ХОЛИНА THE LOCUS OF THE SUBJECT IN IGOR KHOLIN'S «BARRACK» POETRY

Аннотация: Статья посвящена исследованию феномена локуса субъекта в «барачной» лирике Игоря Холина. В работе анализируются стихотворения московского поэта-лианозовца, включённые в сборник «Жители барака», описываются принципы взаимоотношений субъектного «я» и художественного «другого», а также демонстрируются пространственные границы субъекта в контексте художественного произведения.

Ключевые слова: локус; субъект; «барачная» поэзия; Игорь Холин.

Abstract: The article is devoted to the study of the phenomenon of the subject's locus in Igor Kholin's «barrack» lyrics. The work analyzes the poems of the Moscow Lianoz poet included in the collection «Inhabitants of the barracks», describes the principles of the relationship between the subjective «I» and the artistic «other», and also demonstrates the spatial boundaries of the subject in the context of a work of art.

Keywords: locus; subject; «barrack» poetry; Igor Kholin.

Человек, характеризующийся своей творческой функцией, эстетической функцией, функцией коммуникативной, нравственной и др., в первую очередь реализуется в непосредственной связи с языком, для которого он существует как создатель, носитель и пользователь. Актуализация индивидуального начала (автор-личность) в пространстве поэтического текста связана с присваиванием, частичным или полным использованием этих самых функций новым субъектом (автор текста) в предоставленных обстоятельствах.

Можно сказать, что поэтическое выражение является фиксацией той или иной степени человеческого переживания, для которого характерна корреляция категории «я», естественное мыслительное «остранение», позволяющее зафиксировать явление или предмет с позиции «до конца не объективируемого "другого"», неопределенного субъекта, отделенного от носителя.

В этом плане текстологический субъект середины XX века очевидно переживает кризис идентичности, потерю актуального инструментария для аутентичной рефлексии. Экзистенциальные катастрофы начала XX века, усилившиеся национальными историческими событиями 1917 года, репрессивным периодом 30-х годов и Второй мировой войной, сформировали тип «потерянного» человека – человека, лишённого почвы и персональных перспектив. Безусловно, эти явления оказали огромное влияние и на определение собственного «я» в искусстве.

А. С. Бокарёв, выделяя концептуальные особенности форм художественной репрезентации в неклассической литературе второй половины XX века, отмечает следующее: «Во-первых, энтелехия индивидуального "я" реализуется через систему сложных, часто "конфликтных" отношений с "другим". Налицо затрудненность самоидентификации, и познание собственной личности сопровождается самоотстранением, попыткой преодолеть границы субъективности, чтобы стать для себя полноценным объектом и тем самым получить "истинное" знание о себе и своем месте в мире. Во-вторых, отчетливо обозначается тенденция к "заземлению" индивидуальности, степень которого может варьироваться от едва заметной деперсонализации "я" до абсолютного вытеснения его "другим". В-третьих, приоритет "ты" нередко оборачивается интенсификацией интерсубъектного и надсубъектного начал и предполагает разные формы синкретизма "я" и "другого" – от их нераздельно-неслиянного бытия до полного неразличения» [2].

Такие фундаментальные культурные изменения всегда сопровождаются не только внутренними этико-эстетическими трансформациями тех, кто в них участвует, но и чисто внешними социально-культурными преобразованиями, то есть в данном случае можно говорить о процессах взаимозависящих. Вторая половина XX века сформировала, помимо нового типа художественного субъекта, новое социальное явление, сконструированный тип – «человек барачный».

В. А. Банчин указывает на то, что «"человек барачный" – это низший подвид типа "homo soveticus". Он стоит даже ниже мещанина, ошельмованного советской пропагандой. У этого последнего есть хотя бы свой дом, его "крепость" с налаженным бытом, геранью на подоконнике, слониками на комод, а зачастую и оставшиеся от родителей иконки, спрятанные в том же комод под кипами выстиранного и выглаженного постельного белья. У обитателя "барачного подполья" отнято всё – Бог, свобода, смысл жизни, достоинство, право на человеческое существование» [1]. Политика социалистической дифференциации на «свой–чужой», идеологическое движение всенародного «окультуривания» с принципиальным отказом от религиозной догматичности и церкви как институции этической ориентации способствовали конструированию человека, концептуально не вписывающегося в новоустановленные мировоззренческие границы нового «homo soveticus». «Подобно тому, как "барачная цивилизация" – это социальный "антимир", так и "барачная поэзия" – это, по сути, "антипоэзия", состоящая из "антистихов", строящихся на основе принципов "антиэстетики" и стилизованного косноязычия» [1] – а «человек барачный» в этой цивилизации – это антипод коммунистической формации, социальный маргинализированный субъект, проживающий преимущественно на окраинах рабочих посёлков. Этот социальный тип начинает изображаться в неоавангардной русской поэзии не как изучаемый художественно объект, а как непосредственный автор и генератор-субъект нового «барачного мироустройства» – пространства, существующего параллельно с орнаментированным советским бытом, в котором и существовала значительная часть деятелей неподцензурного искусства.

Так, например, Игорь Холин – участник «лианозовского» кружка и один из важнейших неподцензурных поэтов второй половины XX века – смог на ос-

нове окружавшей его действительности сформировать собственный художественный «барачный миф». Репрезентация барака как социального топоса и всех сопутствующих ему атрибутов у лианозовского поэта выходит за рамки частной описываемой ситуации, точнее: трансляция «барачности» как культурного феномена завуалированно масштабируется Холиным до макрокосмических границ. Наверное, такое явление не могло возникнуть ни при каких других историко-литературных обстоятельствах, кроме как в поствоенный период, для которого характерен принципиальный отказ от идеологической игры с этимологической многозначностью.

Совокупность всех указанных параметров сформировала в поэтике сборника Игоря Холина специфическую позицию – локус лирического героя, детерминированный тотальной дезорганизованностью и потерей инструментария самоидентификации.

Стоит указать, что в современном литературоведении до сих пор ведутся споры насчёт очень похожих друг на друга явлений: «топос» и «локус». Отличия же заключаются, по мнению филологов Ю. М. Лотмана и А. Г. Масловой, в том, что «локус» всегда обозначает закрытые пространственные образы, в то время как «топос» – открытые [4].

Игорь Холин, существуя как автор биографический в пространстве «барака», старается благодаря художественному «остранению» осмыслить феномен советскости и советской действительности, включающей в себя как официальный идеологический, так и её «теневой» маргинализированный регистры. Уже название сборника стихотворений «Жители барака» очерчивает границы художественного топоса произведений, включённых в него, а также предвещает их тематическую и языковую «девиантность». Одним из важнейших текстов сборника в этом аспекте является, по нашему мнению, стихотворение «У меня соседи, словно звери», которое в присущей Холину поэтике лайфлоггинга, кинометражной документальности, демонстрирует природу существования и субъекта в парадигме барака, и самого барака как автономной и цельной социосферы:

*У меня соседи словно звери,
Изъясняются со мной обычно так:
«Черт, куда тебя несёт, седой дурак,
Закрывай живей на кухне двери!»
У меня соседи словно звери,
Наше место жительства барак.*

Лирический герой текстуально обозначается в стихотворении формой личного местоимения «я», тем самым детерминируя лексико-концептуально пространственные границы «своего» и «другого». Важно отметить, что феномены, которые не сопряжены с образом субъекта, имеют отрицательную коннотацию, например: «соседи ... звери», а интегрированная в стихотворение авторская речь «соседа» наполнена жаргонизмами, в принципе сниженной лексикой («чёрт», «дурак», «живей»).

С точки зрения композиционного построения стихотворение циклизуется благодаря повторению строки «У меня соседи словно звери», что, во-первых, позволяет Холину сделать необходимый концептуально-ритмический акцент на

животной природе своих «барачных» соседей и отделить их тем самым от феномена «я», а во-вторых, визуальным образом будто бы детерминирует топосную ограниченность барака, то есть её формальную завершённость. Неслучайно завершает текст строка «Наше место жительство барак», являющаяся своего рода констатацией, или номинацией, пространственного активного поля, в котором действует субъект. Важно также и то, что субъект, хоть и дифференцируется с явлениями «другого» в хронотопе произведения, однако остаётся принадлежащим к самому «бараку». На отсутствие инородности между лирическим «я» и «бараком» как социокультурным топосом указывает использование притяжательного местоимения «наше», наоборот, указывающего на присваивающие, связывающие отношения, при которых субъект текста воспринимает «барачность» и «барак» как компоненты собственной пространственно-культурной сферы бытия.

С другим форматом существования лирического субъекта читатель может столкнуться в стихотворении «В метро не пустили: заметили – пьян»:

*В метро не пустили: заметили – пьян.
На улице быстро сгущался туман.
Он лёг на асфальт у кирпичной стены.
А ночью с него были сняты штаны.*

В данном случае лирический герой не является активным участником художественного действия, его задачей является фиксация окружающих событий и явлений. Документальная природа интенции субъектной речи формируется благодаря эффекту «остранения», позволяющего рассматривать феноменологичность мира с его контрастами через дуалистические (те же контрастные, конфликтующие) взаимоотношения «я» и «другого». Лирический герой выступает в этом тексте больше как журналист, нежели непосредственно художник-творец, поэтому сфера пространственного влияния, «присвоенный» локус субъекта находятся за границами топоса описываемых явлений: демонстративная отграниченность, субъектное не-участие, выражающееся в использовании личного местоимения «он» (то есть не-«я»), словоформы «него», а также неопределённо-личных предложений («в метро не пустили», «заметили – пьян»), позволяет с необходимой Холину дистанции зафиксировать «объективизированный мир», насколько это возможно в контексте субъективной оптики письма.

Так, в тексте «Умерла в бараке 47 лет» обозначается, наверное, один из главных элементов, характеризующих «барачный» быт и бытование в нём, и принципов локусной организации – тотальная деперсонализация:

*Умерла в бараке 47 лет.
Детей нет.
Работала в мужском туалете.
Для чего жила на свете?*

Частная жизнь в локусе барака, по Холину, предельно стандартизирована и универсальна, что вызвано не идеологизированным «советским» письмом, провозглашающим равенство всех, а природой самого художественного пространства, легитимизирующего девиантность и маргинальность.

Формально это четверостишие стилизуется под бюрократический протокол или некролог, написанный в отделении милиции или похоронном бюро, поскольку читатель, как и лирический субъект, не обладает какой-либо значимой информацией об умершей: её биологический пол мы узнаём через грамматическую выраженность глагола («умерла в бараке», «...жила на свете?»); а её биография в принципе лишена знаково-индивидуальных периодов, особенностей.

Стихотворение «Умерла в бараке 47 лет» можно разделить на следующие структурные компоненты:

1. Пол («умерла» – женское окончание глагола).
2. Фактическое место жительства – в данном случае смерти («в бараке»).
3. Биологический возраст («... 47 лет»).
4. Наличие детей («детей нет»).
5. Сфера деятельности / работа («работала в мужском туалете»).

Очевидно, что каждый структурный элемент, указанный нами, имитирует элементы делового, официального письма. Всё это вкупе позволяет Игорю Холину выйти за рамки описания и конспектирования жизни конкретного человека, который является даже, скорее всего, фиктивным в рамках художественного произведения, и создать универсальный «паспорт» барачного жителя.

Лирический герой «остранённо» наблюдает за окружающими его событиями, как журналист-документалист он беспристрастно фиксирует наблюдаемые им факты, пытаясь сконструировать в собственном мировоззрении картину действительности, стремящейся обозначиться как «объективная». Однако и он не остаётся пассивным по отношению к «другому». В данном произведении различие между субъектом, художественным «я», и тем, чем это «я» не является, находится не только в грамматическом и синтаксическом, но также и в экстралингвистическом пласте текста. Помимо поэтической спаянности созвучий парных строк, завершающая синтаксическая единица стихотворения, тождественная в данном случае, что важно, и предложению, позволяет Игорю Холину сделать важный авторский акцент – выстроить границу между «собственным» и «чужеродным», «моим» и «своим» благодаря субъектной авторефлексии. По нашему мнению, вопрос субъекта «Для чего жила на свете?» – кстати, неслучайно лингвистически эксплицированного именно в конце текста – не стоит обозначать как риторический, поскольку лирическому герою в своём статусе документалиста, чья позиция по отношению к «другому» сугубо дистанцирована, доступен лишь инструмент визуально-языковой фиксации. Предлагаемая экзистенциальная ситуация взаимодействия с феноменом смерти заставляет субъекта деконструировать самого себя, запускает неотвратимую реакцию самопознания, то есть узнавания «я»-подлинного в том, что до нынешнего момента лишь казалось «я». Именно поэтому, как нам кажется, финальная строка стихотворения структурно и логически завершает текст, но метафизически разворачивает его в абсолютно другом модусе.

Таким образом, можно утверждать, что поэзия Игоря Холина является уникальным литературоведческим прецедентом с точки зрения субъектной организации текста. Лирический герой в каждом из стихотворений сборника «Жители барака» находится в специфических отношениях с окружающим миром: Холин

использует журналистскую стратегию фиксации, при которой субъект стремится объективно описать барачное мироустройство. Уже сам принцип таких взаимоотношений обуславливает наличие определённой дистанцированности в художественном тексте между феноменом лирического «я» и явлениями, с ним несопряжёнными.

Эти явления характерны для периода инкарнация русского авангарда в национальной поэзии, который ознаменовался трансформацией субъектной организации поэтического текста. Игорь Холин как художественный экспериментатор и эстетический конкретист сыграл значительную роль в формировании поствоенного литературного процесса, постепенно переживающего переход из авангардистской традиции в постмодернистскую, в рамках которой автор-творец перестанет существовать в принципе, оставив место языковой игре и игре языка – одному из ключевых компонентов текстов Игоря Холина.

Библиографический список

1. Бачинин, В. А. «Человек барачный» в поэтической девиантографии Игоря Холина. Андерграундная социография советских нравов / В. А. Бачинин // HPSY. – URL: <http://hpsy.ru/public/x5044.htm> (дата обращения: 16.03.2023).
2. Бокарев, А. С. Формы репрезентации «я» и «Другого» в лирике неотрадиционализма и второго русского авангарда / А. С. Бокарев // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 2. – С. 203–207.
3. Лобков, Е. «Страшный мир» Игоря Холина / Е. Лобков // Зеркало. – 2004. – № 23.
4. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
5. От авангарда к неоавангарду: язык, субъективность, культурные переносы. – М. : Культурная революция, 2019. – 294 с.
6. Холин, И. С. Избранное. Стихи и поэмы / И. С. Холин. – М. : Новое литературное обозрение, 1999. – 320 с.