

Пролетарский аристократизм

DOI: 10.53953/08696365_2023_181_3_288

Поэзия Дмитрия Голынка с начала 1990-х годов отвечает на несколько вызовов. Возвращение в Россию капитализма, связанная с этим девальвация статуса Большой Культуры, истощение литературных стратегий авторитетных признанных современников (прежде всего речь идет о петербургской неподцензурной поэзии) и, наконец, пришествие товаризации, когда весь сенсоориум, психологический ассамбляж ожиданий и оценок, с которым человек встречается объекты внешнего мира, перестраивается под рыночные отношения, основной игрок которых — товар. Работа по разотождествлению поэзии с этой новой формой отношений — товарной — видится наиболее точным обобщением приемов и намерений поэзии Голынка по крайней мере с 1993 года. О том, как товарная форма проникает в ту область восприятия, которая имеет дело с эстетическими объектами, и что происходит с этим восприятием при встрече с поэзией Дмитрия Голынка, пойдет речь ниже.

Прежде следует прояснить, с какими эксклюзивными открытиями, с какой синтаксической, стилистической походкой вошел Голынок в постсоветскую эпоху. В конце 1980-х он пишет в русле тенденции, начинающейся с 1970-х годов и апостериори определенной Сергеем Завьяловым¹ как ретромоде́рнизм. Его авторы отстраивали себя от выражено социального и рассудочного концептуализма, от формалистских экспериментов авангарда, от юродствующего опрощения лианозовцев и от того, что заполняло официальные советские толстые журналы. В основном ретромоде́рнизм стремился обновить стих через обращение к Серебряному веку, через причащение его иррациональным энергиям (вибрирующая чародейская строка Елены Шварц и героический спиритуализм Виктора Кривулина — наиболее яркие примеры). Голынок тоже обращается к поэтическим формам прошлого, но к античным, совершенно мимо спиритуальных мировоззренческих вчувствований ретромоде́рнизма:

Я днесь наострился в Павловск,
пройти в парниковое стойло вокзала,
где до первой войны, если верить книгам,
лопасти музыки дальнобойной
буравили нёбо налетом окисленным —
самолетными скважинами ангины.
<...>

(«Испытание воды», 1989²)

По размеру это сильно модернизированный гекзаметр; амфибрахии нерегулярно перемежаются с дактилями, парящая иррациональность и заколдовывание

-
- 1 Подробнее см.: Завьялов С. Ретромоде́рнизм в ленинградской поэзии 1970-х годов // «Вторая культура». Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970—1980-е годы. СПб.: Росток, 2013. С. 30—52.
 - 2 См. персональный сайт Дмитрия Голынка, где поэтические тексты структурированы по годам: <http://dmitrygolynko.narod.ru/poetry.htm>. Здесь и далее стихи приводятся по этому сайту.

отсутствуют. (Фетишистская, то есть иррациональная, сторона товара, о которой писал Маркс в первом томе «Капитала», синонимична иррациональности Серебряного века. Без преувеличения можно сказать, что дореволюционный период литературы выражает сознание господствующих классов в дореволюционной России: в конце XIX века производственные силы помещают в товар нечто по ту сторону полезности, то есть фетиш, объект иррационального интереса; почти одновременно в России появляется символизм — поэзия, обращенная по ту сторону чувственного мира, она занимается новой модальностью иррациональности, которая порывает с каноническим христианством, произвольно обращается с мистическими значениями из разных традиций и не обеспечивается ничем внешним. Это новый вид иррациональности, являющейся основой для себя самое, схож с иррациональностью товара, чья фетишистская сторона тоже не имеет никаких внешних авторитетных инстанций.)

В этих стихах Голышко присутствуют черты, которые сохраняются в дальнейшем, например отсутствие привычного для русской поэзии окончания строки с ударением на последний слог. У Голышко почти всегда слова прострелены ударениями где-то посередине. В такой метрике сквозит дух имманентности. Ударение на последнем слоге дает семантику звуковой точки, уверенности и завершенности; отсутствие такого ударения, напротив, коннотирует неустанное движение — и среди вещей, и по траекториям ассоциаций, и среди характерных голышковских метафор, как бы не попадающих на зуб. Музыка как «скважины ангины» — типичная для него структура метафоры, когда бестелесное отождествляется с телесным и последнее утрировано каким-то подчеркивающим акцентом, делающим образ неприятно-странным и контринтуитивным. «Парниковое стойло» — сравнение со схожими качествами, тут еще констатация собственного присутствия в непристойно-материальной действительности, чья истина сохраняется в ее остроте и вместе с тем облагораживается литературной виртуозностью выражения. Что тоже в дальнейшем будет повторяться.

Псевдогекзаметр Голышко понижает художественный эффект удачных находок, ибо в отсутствие фонетической точки все оказывается как бы промежуточным, а значит, не необходимым, в силу ненаработанности в русской поэзии не дает автору подсказок, затрудняет запоминание, тушит мелькающие замахы спекулятивности. Вместе с тем метрика Голышко стремится держать вещи, собственную телесную фактичность, память и мировую культуру вплотную к строке, в единой плоскости исполнения, сохраняя исключительную рафинированность выражения и не давая читателю от нее отдохнуть ни на сему. Это садистическое отношение к читателю в дальнейшем разовьется и станет едва ли не основной особенностью его поэзии. Особенностью, работающей на разотождествление приятного с хорошим, соединение чего является характерным для общества товаризированной сенсорики.

У Джорджо Агамбена есть текст о Шарле Бодлере, который, побывав на Всемирной выставке в Париже, стал свидетелем прихода новой формы отношения людей с вещами и понял, что поэзия оказалась в мире индустриального капитализма и вынуждена теперь конкурировать с той экзотической причудливой формой, которую принял товар³. А именно с его фетишистскими каче-

3 Агамбен Дж. Станцы. Слово и фантазм в культуре Запада / Пер. с итал. Б. Дубина // Искусство кино. 1998. № 11. С. 145—155.

ствами, находящимися по ту сторону от потребительской стоимости, от всего того, что в товаре отличается от его полезности. Это то, что прежде было закреплено за религией и искусством, — иррациональность, то, что невозможно использовать и, значит, нельзя в полной мере присвоить, непостижимая и притягивающая аура товара, который на новом этапе капиталистического способа производства, по выражению Маркса, вдруг «встает с ног на голову». В глазах Бодлера поэзия должна была разорвать с традиционной понятностью, то есть с тем, что в мире твердых вещей эквивалентно потребительской стоимости, и столкнуть читателя с тем, к чему он не готов, к чему не приспособлена его сенсорика, вызвать у него шок. Это эскалация поэзией иррациональной фетишизации; вы хотите чего-то особенного и волнующего? — спрашивает у публики Бодлер, — так пусть же оно будет усилено в десятикратном размере и протрясет вашу эстетическую потребность.

Голынько тоже сталкивается с необходимостью разорвать с традиционной понятностью, с теми структурами потребительской стоимости в области эстетического, которые позволяют обменять удовлетворение полезностью чтения на признание. Чтение и неподцензурной поэзии, и традиции Большой Культуры находилось внутри культурной политики СССР, предписывавшей человеку этос Просвещения, в сталинские времена сформулированный так: гражданин СССР должен открыть для себя лучшие достижения мировой культуры. У этого долженствования нет утилитарных задач, его результаты не на что обменять. В школьном образовании и в официальном языке он сохранялся вплоть до конца существования СССР. Частные задачи чтения поэзии — от эскапизма и амортизации социальных стрессов до более общих, как, например, продление памяти о страданиях людей или о прервавшихся поэтических традициях, — существовали в контексте вышеупомянутого этоса. В 1990-е годы ситуация принципиально изменилась, Большая Культура лишилась социального места, этос Просвещения ушел в прошлое, и в чтении поэзии стало возможно установить параметры потребительской стоимости, полезности: радость узнавания, формулирование за читателя того, что он и так знает, но не мог высказать, остранение христианских смыслов и сюжетов, наслаждение виртуозностью и красотой, создание у читателя чувства самоуважения, преподнесение исторического материала в близких читателю идеологических формах, предоставление ему чувства непрерывности культурной традиции... на фоне краха СССР и гуманистических ценностей. Все эти аффекты приятности, вызываемые поэзией, читатель обменивает на признание им автора, и в результате поэзия встраивается в товарную логику обмена и производит свое основное общественное последствие: социальный капитал. Если в конце XIX века Бодлер сработал на опережение, осознав, что новый строй чувственности требует чего-то курьезного, странного, иррационального, и ответил на это требование инъекцией шока, заимствовав у товара иррациональный фетишизм, и в поэзии, усилив его, по сути превратил в боль, через виртуозность заставив читателя миметически ею заразиться, то через сто лет в России, ввиду пережитых человечеством катастроф, шок стал привычным эстетическим эффектом, от него отлетела аура иррациональности, он превратился в часть потребительской стоимости. Поэзия Голынько отвечает на пришествие капитализма не шоком, но отказом от потребительской стоимости, она проскакивает мимо абсолютного большинства возможных запросов и, подобно поэзии Бодлера, причиняет читателю боль посредством констелляции весьма рафинированных, изогну-

тых, фигурных инструментов. Стихи Голынка с начала 1990-х годов несут в себе ощущение, что поэзия — это не вполне для людей, его тексты теснятся от избытка вроде бы знакомых вещей, но ими как будто невозможно пользоваться, они избавлены от всех форм эстетической утилитарности, только-только появившиеся блики удовольствия сразу меркнут в строчках, которые идут как будто против самого соматического акта чтения.

Если в стихах конца 1980-х присутствуют черты лирики, то есть психологического субъекта, то в начале 1990-х Голынка депсихологизирует содержание, строит из постгекзаметра такие звуковые конструкции, что даже чтение их про себя становится опытом негации анатомии гортани. Множество культурных отсылок присутствует неопознаваемым образом: через сокращения, почти штрих-коды, явно отсылающие к архаике имена вроде «Шу», «Нут», почти в каждой строчке присутствует музейно-антикварное слово («прессированное», «журфикс», «майорат...»), гораздо реже просторечья («шобла», «гортип...»). Голынка будто спасает на Ноевом ковчеге царственной неприменимости целые племена сем, исключенные из языка за ненужность, создается ощущение, что он сопротивляется наступившей редукции мира, линейным соответствиям, тупой парности слов и вещей, сужению языка до утилитарных задач — всему тому, что соответствует миру эквивалентных обменов и просчитываемых параметров полезности. Если так, то поэзия Голынка знаменует автономию поэзии, ее свободу *par excellence* и вместе с тем — ее скитальчество и сиротство.

Все это могло бы обладать ореолом героизма и сойти за аристократичную отделенность поэзии от жизни, однако Голынка следует вышеупомянутой имманентности: множество вспыхивающих аспектов конкретной материальности, индексация собственного телесного присутствия. Более того, когда в его поэзии семантически возникает место действия, это почти всегда место публичное, чаще всего в нем случается эротическое впечатление, которое потом втягивается в сети и лабиринты разнообразного символического материала, нанизанного, как правило, на неудачу, невстречу, например в строфе, открывающей поэму 1994 года «Сашенька, или Дневник эфемерной смерти»:

В ночном такси — блюз флюоресцентного Зообурга! —
 в обнимку с моим кузено и ди-джеем найт-клуба «Бункер»
 мы неслись курцгалопом по Венскому проспекту
 из казино «Еннци», где с везения сняли пенку.
 Мое кузено — запястья в нефритовых браслетах —
 перстеньками глаз а la Бердсли красавцев клеил.
 Сколь не метал бисер греха — никого не закадрил...
 Не беда, для таких каналов, как мы, везде кабинет заказан.

Поездка в такси в обнимку — регистрация имманентности, телесного сопребывания, Зообург — вероятно, город Ленина, ставший городом зверей, тут настукивается социальный дарвинизм; антикварное слово «курцгалопа», любовная неудача «кузено» сочленяется с собственной неудачливостью, все это высказывается в бодрости тона, строфа как бы пролетает с ветерком, раздуваемая в ударах в середине слов.

Начиная с этой поэмы появляется принцип повторения, регулярно используемый в дальнейшем. Голынка выстраивает из размеров с трехстопной архитектурой, из дактиля, амфибрахия и анапеста фонетические паттерны со-

вершенно новаторские и пишет ими большие композиции, повторяя раз за разом один и тот же рефрен. Семантически текст движется, в то время как повторяющаяся форма это движение закликает, и таких повторений одной и той же формы или формулы можно насчитать в тексте до 15—20 раз. Повторение бесстрастно и неотвратно, как монотонные действия сади́ста. Чтение такого текста в какой-то момент вызывает едва ли не вестибулярный кризис, соматическое страдание от столкновения теснящих друг друга сем, возникающих внутри зацикленной формы длинного посттекстаметра с одной и той же фонетической структурой. Работа понимания, истолкования не вознаграждается. Возникает ощущение китайской пытки. Гипотетически можно предположить, что этот метод несет в себе скрытый смысл: повторение — это настаивание на некотором аскетическом принципе в области формы, форма, возможно, соответствует непосредственному существованию, а значения слов — существованию опосредованному, внутри символического, внутри культуры. Существование литераторов в 1990-е годы было в высшей степени аскетичным, чтобы не сказать пролетарским, поэтому, возможно, принцип повторения формы при культурном избытии содержания соответствует фактическому строю бытия автора.

Другая гипотеза происхождения повторения — это преодоление запроса на приятное в рамках радикального сопротивления традиционной понятности. Кант в «Критике способности суждения» пишет о том, что исток эстетического импульса той же природы, что и исток, порождающий разнообразие природы. В природе мы не увидим ничего одинакового. Тогда в поэзии, как в виде искусства, в котором, по мысли Канта, присутствует стихийность природы, многократное повторение одинакового, одного и того же, выступает как жест против- или антиэстетический. Голышко 1990-х атакует наиболее онтологические, органические области восприятия эстетического, активно задействованные в сенсориуме товарной чувственности.

В 2002 году появляется цикл «Элементарные вещи», знаменующий некоторое примирение с конвенциональной понятностью. Принцип повторения строф сохранился, однако теперь они состоят из приблизительно схожих ритмически верлибрических строчек. Цикл аналитичен, дескриптивен, формула «элементарная вещь» запускает разнонаправленные траектории интуиций, причем сама эта формула семантически двойственна: это и мельчайшая деталь, из которой состоит нечто более крупное (и тогда это можно понимать как воображаемый план внутри объекта, который не высказываем, скрывается под псевдонимом «элементарная вещь», и от этого делается волнительным и притягательным); вместе с тем это нечто предельно простое и непосредственное и потому анархически свободное, номадическое, неуловимое, заряженное детской спесью, неуязвимостью и беспечностью. «Элементарная вещь» как формула, как пароль указывает на нечто между фетишем и свободой, между незначительностью и ангелической беспечностью.

элементарные вещи
 много места не занимают
 видно, это формула современности
 занимать места немного
 если место причинное оно
 соприкоснется с чем-нибудь посторонним

если место задымлено без огня без причины
 ему сподручней с ничем соприкоснуться
 потому-то элементарная вещь такая дурында
 будто ее полжизни держали в дурдоме
 окончательно сбили с панталыку
 но элементарные вещи не так-то просто
 сбавить с рук и упечь в кутузку
 они меняют места проживания
 прежде, чем место себя замечает
 подобно гаметам они

(«ЭВ 1»)

Каждая строфа начинается с рефрена «элементарные вещи», в дальнейшем появятся произведения с рефреном «оглядывая вокруг», «после потом», «позволено ли», «сдвинутое по фазе» и т.д. Эти рефрены-пристежки задействованы в качестве ритурнели: общей точки, вокруг которой наслаивается амальгама семантики. В ней сплавлено экзистенциальное, социальное, сексуальное, культурное в качестве частичных объектов, данных внахлест и входящих в странную драматургию. Эти объекты пребывают в дефиците различности, вне отдельной экземплярности. Гольинко занят тут, по-видимому, репрезентацией того, что движет всеми участниками становления до того, как они обретают расчлененность в восприятии. В этом движении быстро и слитно мелькают по-разному акцентированные общий социальный позор, доведенный до неустойчивости, и эротическая неудача.

Автор этих строк не раз был свидетелем того, каким дотошливым и азартным потребителем был Дмитрий Гольинко, его рассказы о вкушенной когда-то экзотической пище и купленных вещах были пронизаны жутковатым хищничеством, его гастрономический консьюмеризм был изыскан и виртуозен, за ним, очевидно, скрывался долго возвращаемый вкус. Сейчас мне представляется, что это была форма борьбы с капиталистическим отчуждением: мазохистическое отдавание себя товарищизации как самая честная и в чем-то героическая позиция, ибо наиболее бескомпромиссно соответствующая окружающей действительности. Алкоголизм можно рассматривать тоже как часть этой добровольно взятой на себя героики насыщения до изнеможения, до гибели. Героики, проникнутой отчетливым презрением к окружающей действительности и к тем желаниям, которые она ему предлагает. Возможно, в этом отношении Дмитрий верил в собственную безгрешность, поскольку в своей поэзии он испытал замаранность эстетической потребности интересами мира товарищизации и потому мог беспрепятственно ей отдаваться, как бы исследуя то, чему в поэзии сопротивлялся. Если стихи Дмитрия Гольинко воздействовали на читателя садистически, то та небольшая часть его жизни, которую автор этих строк застал, была исключительно мазохистична. Стихи Гольинко оставили нам беспрецедентный пример, пользуясь выражением Алена Бадью, пролетарского аристократизма: пребывания вплотную к социальности и высокой, антиконвенциональной рафинированности выражения.