

ОЛЕГ СЕРГЕЕВИЧ ГОРЕЛОВ

кандидат филологических наук, доцент кафедры теории, истории литературы и культурологии
Ивановский государственный университет (Иваново, Российская Федерация)
ORCID 0000-0001-5718-6588; og-rus@inbox.ru

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС В ПОЭЗИИ В. КОНДРАТЬЕВА: ЛОГИКА И СПОСОБЫ ОБЪЕКТИВАЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ

А н н о т а ц и я . Анализируются принципы тезаврирования сюрреалистических концептов в поэзии В. Кондратьева. История основных понятий, осмысляемых сюрреализмом (сон, воображение, объективный случай (антиципация), мечта, грёза, глаз, зеркало, путешествие-планирование, память-забвение, детство, любовь), учитывается поэтом на интенциональном уровне, однако не разворачивается в текстах, поэтому такие понятия входят в состав высказывания одновременно как инородные элементы с измененной мотивировкой и как естественные, закономерные слова художественного дискурса. Кондратьев наполняет ими поэтический тезаурус не только своей поэтики, но и русской поэзии в целом. В сюрреалистическом тезаурусе Кондратьева обращает на себя особое внимание поливалентный концепт пустыни. С одной стороны, он актуализирует само значение пустоты, пустотности, выстраивая диалогические связи в поле мировой и русской поэзии. С другой стороны, от концепта пустыни получают развитие сюрреалистически обработанные и скомпонованные образ песка и мотив ветра, стыкующийся с мотивом человеческого дыхания (рождения), отчего образуется субъектный триггер – детские образы. Из-за процесса тезаврирования в стихах Кондратьева обнаруживается редкий именно для русской поэзии пример миметического сюрреализма, реализуемого за счет пусть и смещенной, но демонстрации. Элементы, традиционно ассоциирующиеся с прозой, проникают в поэтический текст и оформляют его. Речь здесь уже идет не просто о прозаизации поэзии, но об объективации и миметизации сюрреалистических и, шире, сдвиговых высказываний в поле поэзии.

К л ю ч е в ы е с л о в а : нарративный мимезис, сюрреальное, патафизика, концепт, тезаурус, современная русская поэзия

Д л я ц и т и р о в а н и я : Горелов О. С. Сюрреалистический тезаурус в поэзии В. Кондратьева: логика и способы объективации сюрреалистического высказывания // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2021. Т. 43, № 1. С. 89–96. DOI: 10.15393/uchz.art.2021.561

ВВЕДЕНИЕ

Художественная рецепция культурных феноменов первой половины XX века является значимым текстообразующим и даже стилеобразующим фактором актуальной русской поэзии. Связь новейшей поэзии с модернистской традицией, с различными течениями и направлениями эпохи модерна регулярно становится одной из тем обобщающих научных и критических трудов по истории и теории литературы пост-(нео-)модернизма. Важной методологической базой для новых исследований оказываются работы, раскрывающие эту тему с позиций структурного и имманентного (М. Л. Гаспаров [3], Ю. Б. Орлицкий [13]), контекстного (И. В. Кукулин [10], В. Г. Кулаков [11]), феноменологического и поэтологического (А. А. Житенев [5], В. Л. Лехци-

ер [12]), лингвопоэтического (Л. В. Зубова [6]) подходов. При этом общий исследовательский интерес представляют авторы, осуществляющие поэтическую работу со смыслами модерна, с его ключевыми мыслеобразами, понятиями и концептами. К числу таких авторов можно отнести и В. Кондратьева¹.

Важной составляющей литературной идентичности В. Кондратьева является постоянная *рефлексия о сюрреализме*, о его теории и практике. Поэт регулярно возвращается к мысли о *сюрреалистическом*, практически не концентрируясь, однако, на поиске и восприятии *сюрреального*. Разница этих феноменов репрезентирует различие проектов А. Бретона и Л. Арагона соответственно, а указанная асимметрия предполагает однозначный выбор, сделанный

Кондратьевым в пользу Бретона, которого он ставил выше и как художника. Разумеется, это связано и с вполне конкретными попытками взять на себя бретоновскую роль и трансплантировать сюрреализм в русскую литературу. Однако большего внимания, как кажется, заслуживают особенности прозаических и поэтических текстов Кондратьева, сформировавшихся как раз благодаря смещениям в сторону сюрреалистического, а не сюрреального.

ПРИНЦИПЫ МИМЕТИЗАЦИИ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОГО

Размышления о сюрреализме, о возможности или невозможности сюрреализма в России, распространенные в прозе, эссеистике и письмах Кондратьева, складываются в отдельный нарратив, и с нарратологической точки зрения он выстраивается диегетически. В стихах же обнаруживается редкий именно для русской поэзии пример *миметического* сюрреализма, реализуемого за счет пусть и смещенной, но демонстрации. Кондратьев стремится создать в них, наследуя практике А. Бретона и У. К. Уильямса, динамическую композицию, которая «включает в себя напряженный свободный стих, переходящий к интонации прозы “объективного повествования”» [7: 33]. То есть элементы, традиционно ассоциирующиеся с прозой, проникают в поэтический текст и оформляют его, хотя сюрреалистическая поэзия, как правило, сама распространяла свои принципы на прозу. И речь здесь идет не просто о прозаизации поэзии, но об объективации и миметизации сюрреалистических и, шире, сдвиговых высказываний в поле поэзии. Такая практика устанавливается и осваивается в русскоязычном пространстве только в 2000-х годах в рамках «нового эпоса». Принципиальными становятся констативная интонация, номинативные конструкции и нарративный мимезис, парадигмальной фигурой для подобных постсюрреалистических реализаций оказывается Л. Шваб. И только ретроспективно можно увидеть, как эта линия комплементарно связывается с практикой В. Кондратьева.

Миметическая функция в поэзии Кондратьева получает тенденцию к освобождению от собственно референтивной, в том смысле как это видел и описывал П. Рикёр:

«Миметическая функция рассказа ставит проблему, в точности соответствующую проблеме метафорической референции. Эта функция является лишь частным приложением метафорической референции к сфере человеческой деятельности» [15: 9].

У Кондратьева еще действует метафорический принцип художественной рефлексии,

однако он уже начинает деформироваться, что приводит к двойственному результату: постепенно размывается как сама метафора, так и текстовая референция, превращаясь в референцию метафорическую. Поэтому так ощутим не столько сюрреальный, сколько неоромантический характер ранних кондратьевских текстов и некоторых его стихов второй половины 1990-х годов. У Шваба, напротив, миметическая презентация уже сочетается с метонимическим принципом, что и создает постсюрреальный эффект. Но поскольку Кондратьеву на сознательном, рефлексивном уровне был важен именно дух сюрреализма, то он, можно сказать, бессознательно блокировал сюрреалистический код и его возможные эффекты, тесно переплетая «метафорическое переописание и нарративный мимезис» [15: 10].

Основным событием-триггером нарративного мимезиса в поэтических текстах Кондратьева можно назвать сюрреалистическую *встречу с женщиной (женщиной-девочкой, бабочкой)*; временным триггером – *утренние сумерки*. Иногда эти условия соблюдаются в рамках одной симультанной композиции: «утро / как девочка спешит тропинкой / с сачком мельканье бабочки опередить, пока / на гальку взгляд не упадет монетой» (32)². Образ бабочки или даже мотив полета бабочки («мельканье») акцентируют дополнительное значение мимолетности, тем самым соединяя лиминальную темпоральность, концепт встречи и собственно образ женщины-девочки. Образ бабочки интересен и контекстуально, потому что он был концептуализирован в творчестве Бретона, который даже включил статью про бабочку в «Краткий словарь сюрреализма» (1938). Собственно в его романе «Аркан 17» бабочка «демонстрирует, как непостижима и туманна тайна смены поколений»³.

Далее у Кондратьева возможны иные вариации, в которых пропущенные члены могут лишь подразумеваться:

«Ты шла дорожкой парка, и казалось, / что с встречей тянешь ты и час, и два; / Сиял зенит, и гарью дым клубился, / а корни веток всё впивались цепко / в пожар чернеющий рассветных сумерек» (33).

Ситуация «шла дорожкой» двойит адресацию к женщине («ты»), поскольку связана с предшествующим референсом «девочка спешит тропинкой» (к тому же здесь возможен метонимический сдвиг: ты шла дорожкой – ты была дорожкой; девочка спешит тропинкой – девочка и есть тропинка). Мимолетность оборачивается остановкой времени, что вызвано как раз отступлением от миметического объективного повествования в сторону субъективного описания

чувства томления: «казалось, что с встречей тянешь», в то время как героиня уже идет по дорожке, и ее видит герой. Демонстрация парка летом (на сезон указывают гарь и парадоксальные «корни веток») предполагает в потенции бабочку как символ встречи с уже женщиной-девочкой. Видение еще не свершившихся событий, учтывание еще не оформившихся предметов мира – важная черта *патафизического* зрения поэтического субъекта Кондратьева. Согласно А. Жарри, патафизика и есть такая «наука о *воображаемых решениях*, которая образно *наполняет контуры предметов* свойствами, пока что пребывающими лишь в потенции»⁴.

Ту же комбинацию утренних сумерек и осолого (иногда патафизического) зрения можно обнаружить в поэзии А. Николева (имя которого Кондратьев одним из первых начал возвращать русскому читателю): «Я полюбил и раннее вставанье: / *чуть обнаруженных вещей / предутреннее очертанье*»⁵. Именно в этот период, как следует из николевского текста, становится доступным для восприятия «*нежнейший межпредметный клей*»⁶, напоминающий о патафизическом наполнении контуров предметов потенциальными свойствами. Такое легкое приклеивание предметов друг к другу указывает на особое понимание эроса реальности обоими поэтами. В случае Кондратьева можно говорить о возникновении эротической машины языка, которая, если работает исправно, издает равномерный гул, свидетельствующий в то же самое время об отсутствии всякого гула и шума. В кондратьевских текстах этот шелест языка «приклеивается» к человеческому дыханию (влияние идей поэта Ч. Орлсона), становясь шелестом вздоха, который и «превращается, незримый, в сон, / до сумерек утра исчезнув» (31). И это уже диалог или спор с А. Драгомощенко, в текстах которого происходит погружение как раз в шелест языка, обозначающий звуковой и до-логосный пейзаж рая. Он же и сюрреальный пейзаж, судя по акцентам миметической демонстрации: «татуировки песка, / окружающий шелест, не говорящий никому – ничего»⁷. Как замечает Е. Павлов,

«несмотря на всю утопичность, такой шелест служил и служит предметом поэтических экспериментов. “Невозможное – не есть немислимое”. Поэзия для Драгомощенко – это такое критическое состояние языка, которое указывает на свои истоки в свершенности бессмысленного райского шелеста. По эту сторону рая поэзия есть неустанный упражнением в говорении одного и того же – буквальное значение греческого слова *tautologos*» [14].

Драгомощенко находил и в практике Кондратьева это стремление к «безликим теням

непрерывного “шелеста”» [4], при этом очень чутко используя аналогию с одной из сюрреалистических функций (коллекционирование), утверждая, что Кондратьев именно коллекционирует безмыслие, которое несет в себе гул языка, являющийся, по Барту, утопией языка, «утопией музыки смысла» [1: 543]. Отсюда в дальнейшем получит свое развитие пост-утопия саунд-поэтики и асемантической поэзии 2010-х годов (В. Банников, В. Бородин, Н. Сафонов).

Случайные встречи с чудесным (аналог трансцендентного рая) в ситуации утренних сумерек устанавливают мотив *пробуждения в утро* (вместо сюрреалистического пробуждения в ночи) и связанный с ним мотив *осеннего рождения* из одноименного стихотворения (вместо рождения весны): «Но пока ты еще / здесь – в ожидании чуда / кружится хоровод осени» (35). Акцентирование противоречивой, странной межпредметной и, как следствие, межсубъектной реальности не дефокусирует и не усыпляет героя, но приводит к «усиленной патафизической бдительности» [17: 23], создавая совсем другую утопию:

как мореходы, смотрим ненастье
за высоким окном в наступающих
утренних сумерках.

Созвездия

наших судеб невнятны

в предутреннем свете: они
пропадают в туманности, где Венера
перед восходом сверкает на звездном пути
трех волхвов, проходящих по небу
и дары приносящих

в чашах осеннего золота,
называя твое рождение
именем спящей весны (35).

Диегетическим двойником миметического «Осеннего рождения» оказывается цикл стихов «Великое однообразие любви» Драгомощенко, целиком построенный на прямой речи о любви. Ощутимо влияние этого цикла на стихотворение Кондратьева, воссоздающего подчас целые сцены из претекста (героиня, стоящая у окна, дуновения ветра от весны к осени и наоборот). У Драгомощенко довольно скоро выявляется и устанавливается как основная тема языковой антиципации: «Мы не спим, ибо *предчувствие* слова касается нас. <...> “Любовь моя”, как трудна радость ночи»⁸. Фоновое присутствие языка, его райский шелест и означает великое однообразие эроса реального:

Гордая девочка с темной мальчишеской головой,
Стоящая
Между двух яблонь весной,
В мире,
Залитом великим однообразием любви⁹.

Сюрреалистический вариант миметического метафоризма¹⁰ Кондратьева, таким образом, оказывается между диегетическим метафоризмом Драгомощенко и миметическим метонимизмом Шваба. В текстах 1990 года – цикл «Проголки, по ином Тристане», «Чай и карт-постали», «Паркетная лекция», «Дерево двух», «Дама с моноклем» – сквозь метафоризм начинают проступать признаки сюрреалистического, растет значение приемов авангардистского письма. Однако эти приемы меняют принцип действия. Так, параномазия, подчас становясь элементом автоматического письма, позволяющим ослабить логические связи в развитии мысли, в контексте всего стихотворения и при установке на нарративный мимезис, наоборот, фокусирует рациональную сделанность аллитерационных сгущений: «Око, орало оводу. / Переселение Гелиака в эклиптике <...> Пар. Окалина озера / ртуть кипела, и зеркало» (47).

ТЕЗАВРИРОВАНИЕ СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИХ КОНЦЕПТОВ

Другим, более важным новшеством становится то, что Кондратьев и в этих стихах, и в рассказах, статьях, стихотворениях в прозе оперирует сюрреалистическими словами и образами уже как концептами. Среди таковых как общекультурные понятия или понятия актуальные для вторичных стилей (барокко, романтизм, различные модернистские стили и т. д.), но пересмысленные сюрреализмом, так и собственно сюрреалистические: сон, воображение, объективный случай (антиципация), автоматизм, мечта, грёза, взгляд, глаз, зеркало и зазеркалье, путешествие-планирование, память-забвение (индивидуальные вариации – дежа вю и жаме вю), детство, любовь¹¹. История этих «терминов» учитывается на интенциональном уровне, однако не разворачивается в текстах, поэтому такие понятия входят в состав высказывания одновременно как инородные элементы с измененной мотивировкой и как естественные, закономерные слова художественного дискурса. Таким образом, сюрреалистический словарь, сюрреалистическая энциклопедия (в бретоновское время основные варианты внешнего языка описания) замещаются в кондратьевской поэтике категорией *сюрреалистического тезауруса*. Собственно поэтому дальше концепты встраиваются в некую игру, помещаются в разные контексты, включаются в неологические трансформации: «Мадалена предбывшая, сыпала смолью / и Майра, каждогодневица случая. Всякий / из встречных – последний. В нарочных местах / каждый шаг, слеп» (57).

Еще одним способом тезаврирования сюрреалистического становятся мифологические аранжировки: например, в стихотворении «Как сейчас вспоминаю, вечно влюбленный...» природные образы и фигура сатира могут, как предлагает Ю. Демиденко, прочитываться через элементы экфрастического описания «Пана» М. Врубеля. Миметическим временем вновь становятся утренние сумерки, поскольку на картине Врубеля изображена старая луна, в северном полушарии означающая рассвет. В другом тексте Кондратьев дает эту диспозицию в сжатом виде: «*старые лица / в сумерках тихо мерцают*» (118).

Тезаврирование может пониматься как буквальное накапливание золота сюрреализма, отдельные элементы (концепты) которого рассеиваются в пространстве русской культуры:

пунктиры, они облекают чаепитие с облаками. *Любитель любви*, чашечница на веранде
утро пчёл, золотое по Петербургу
(мы) бродили, полные изумления. Геодезия в правилах припоминания снов. Тело города, скрытое сетью вен и неисчислимых капилляров. *Картина двух*. Сюда же относят *виды фигур*,
испещрённые звёздами и планетами. Посреди поля *девушка*, платье её состояло из глаз, широко раскрытых навстречу, как показалось, станция уведомления (60).

Нарочито изолированное в скобках «мы» подчеркивает синтаксическую изоляцию конструкции «мы бродили, полные изумления». «Мы» здесь не риторическое, а сюрреально отрешенное, оно же будет использоваться как в автоматических текстах Кондратьева, так и в текстах, где становится заметным влияние поэтики Драгомощенко и «языковых поэтов» США: обильное использование абстрактной лексики и цепочек причастных оборотов, орнаментация поэтического нарратива, дополнение рациональным диегезисом чувственного мимезиса: «Комната не имела нужды к описанию, / как и действие к продолжению»; «Тропизмы и синкопы кадра, чувственность / и голод: города / не для охотников за пристальными образами, / а хроника сентиментальности»; «Симультаническая молва / перекрывала проспект желания / стать ясновидящим. Ландшафт был шахтой страха / перед попыткой в бездну» (текст «Паркетная лекция», посвященный сыну Драгомощенко – Остапу) (63). Но, как правило, и такая поэтика у Кондратьева деформируется через все то же прошивание сюрреалистическими концептами:

...Это бывало *ночами*,
смеркающимися в гримасы разошедшихся линий,
в небывалые джунгли, в полярное зарево, в фата-моргану
порывающегося из *подсознания*
пльвуна, вовлекавшего в *метаморфозы*
загадочных *празднств*, которые мы забываем,
изнемогаю к утру (76).

Принципы и результирующий эффект сюрреалистического тезаврирования особенно становятся очевидными на фоне ранних текстов Кондратьева, где те же мотивы и образы, важные для сюрреализма, используются в другой, неоромантической логике, еще не как концепты. В текстах проявляются черты городской элегии 1960–1970-х годов, стабилизируются синтаксис и просодия:

Призрачным шагом я прохожу по реке,
вспоминаю прошедшее время и время, что будет...
Все же свет от окна остается
моим,
сонная ночь и туман,
старые письма и старые мысли
шепот в крови и безумие (102).

Окончательно ослабевает сюрреальное в стихотворениях с рифмой, которых, впрочем, немного: «Так срывает осень покрывало лета или весны, / так уходит жестокий ветер морозу в угоду. / Пролетают над маленьким городом сны, / по ночному указу отпущенные на свободу» (107).

В сюрреалистическом тезаурусе Кондратьева обращает на себя особое внимание поливалентный концепт *пустыни*. С одной стороны, он актуализирует само значение пустоты, пустотности, выстраивая диалогические связи в поле мировой и русской поэзии. Из-за того, что «любое пространство может выворачиваться своей пустотной изнанкой» [9: 11], художественная реальность приобретает черты патафизического воображаемого измерения, наполненного собственной потенциальностью. К. Корчагин демонстрирует это, сопоставляя пространственные профили В. Кондратьева и Л. Аронсона: лимб – рай, имманентность – трансценденция соответственно [9: 10–11]. Одновременно с этим кондратьевская модель существенно различается с концентрическими пространствами Бретона, утверждающими своими топологическими трансформациями свободу субъекта: «Роза фантастическим образом обращена *внутрь себя самой*. Ее да восхитительной птички-ибиса в нарядном воротничке вполне достаточно, чтобы мечта человеческая никогда не умирала» [1: 145]. У Кондратьева, наоборот, получают распространение волны и совпадают «в мерцающей пустыне черных топей» (19) одинаково безразличные к человеку миметический карельский и мифологический петербургский топосы.

С другой стороны, от концепта пустыни получают развитие сюрреалистически обработанные и скомпонованные образ песка и мотив ветра,

стыкующийся с мотивом человеческого дыхания (рождения), отчего образуется субъектный триггер – детские образы. Благодаря им мир наполняется любовью, желанием; начинает казаться видимым «межпредметный клей», а сама пустотность положительно переозначивается: так, «в разрывах пустоты, любимой ветром» медлительный вздох «стремится по пескам ребячьим криком / в рождении своем, прозрачностью отмыть от буквы слов рой» (30). Практически любой объект «в ветре <...> обретает *движение*» (36). «Ветер, легчайший спутник наслаждений» (58), в отличие от сюрреалистов с их гегельянским духом, больше связан у Кондратьева с веяниями истории, культуры, речи. Мифологическая поэтика дополняется общекультурным типом аллюзивности: «пустынная улица в даль уводит, / девочка гонит резиновый мяч» (90) (возможна параллель с картиной «Меланхолия и тайна улицы» Д. де Кирико). Особенно позитивной реальность предстает в пространстве детского сна: «Вышли купаться девочка и мальчик / на *золотой бережок*» (103); мальчик – «ангел в детских сандялиях», вокруг него – «*желтый песочек*» (111). Алхимический мотив превращения песка в золото (еще пример: «Как новые поселенцы / строят свой дом на песке и сваях, не разбирая причины, / так нам, укрепляясь единой мыслью, в думах о крове и хлебе листать золотые страницы» (132)) тоже отсылает к идее тезаврирования сюрреалистического как чего-то особенно ценного, но эксцентрического, рассыпающегося (тезаурус).

Патафизическая идея позволяет рассматривать пустотность в терминах потенциальности («В пустынном ландшафте исчерпываются все возможности и не происходит ничего, потому что все в равной степени вероятно и невысказано»¹²), а также страховать от избыточной хаотичности:

«Мы обращаемся к ней (патафизике. – О. Г.) в трудных случаях, когда странности и парадоксы сделали жизнь эксцентрической несколько выше сил. Здесь и вступает не признающая противоречий “наука воображаемых решений”, для которой *любая возможность дана реально*»¹³.

Данность такой реальности легко подвергается сюрреализации с помощью антиципационных механизмов: «призрачность и равнодушные *встреч* / Будят вчерашнее *ожидание*» (29); «*предвосхищение встречи двух* / полнит дерево *ожидание*» (65). Этот принцип срабатывает даже в самых ранних, регулярных стихах: «Так давай *подождем*. Ведь для этого *вечер и ночь* / нам отмерены щедростью времени» (127).

Патафизика, хотя и применяется только «в оперативных целях», может «на неиспорченный организм <...> подействовать, как называют медики, парамнезией»¹⁴. Медицинский дискурс нередко становится концептуальным фоном для выстраивания художественного и нарративного времени по сюрреалистическим принципам, в том числе когда активизируется мотив забвения / забывания или сюжетная функция неузнавания, ассоциирующаяся как с фольклором, так и с театральными жанрами. Например, в тексте-письме «Петроградский проспект»:

«Петербург, после дождя. Я позволил себе парадокс названия известной, 1942 года, картины Макса Эрнста: перспектива ландшафта, организованного в нагромождениях форм, неузнаваемых (*агнозия?* *жамэ вю?*), но смутно припоминаемых – в плане скорее метафизическом, чем конкретно. Исторический пейзаж, отреченный непредвзятым разумом от номинализма. Чувство отжитости, духовного и физического тупика, таким образом, разрешается в самопреодолении, возрождением в прямом, предметном чтении-видении. Происходит открытие Ледербурга» (144).

Жамэ вю можно считать оригинальным приемом Кондратьева, с помощью которого выражаются агнозическая природа субъекта и патафизический принцип мироустройства. Прием этот, скорее всего, является частным случаем остранения, которое «в случае Кондратьева <...> обретается как ментальное странствие» [16: 80]. Странствуя, субъект тезаврирует вокруг себя пространство утопии-ностальгии: «универсалии, хотя бы и с оглядкой на Витгенштейна, у нас в Ледербурге реальны» (146). «Открытие Ледербурга» – это статья Б. Констриктора, на ко-

торую ссылается Кондратьев в пассаже из «Петроградского проспекта» и в которой Ледербург, сохранившийся в текстах Хармса, Введенского, Вагинова, предстает экстремальной точкой существования [8: 108].

Таким образом, определяется и место жительства Гипноса – сюрреалистического поэта – город на берегу Леты:

«Будить петербургскую память – все равно, что тревожить с юности дряхлого наркомана, сомнамбулу, у которого я и не я, было и не было – все смешалось»¹⁵; «...обращенный у моря на все стороны света... этому городу, кроме своего будущего, вспоминать нечего»¹⁶.

Тезаурусная сетка предоставляет возможность возникнуть еще одному новому жанру – сюрреалистическому путеводителю.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Автономизация знаков культуры и сюрреальная реорганизация времени при тезаурусном, предметном чтении-видении служат средством обнаружения пространства утопии или, как это происходит у Кондратьева, ностальгии. Таким образом, Кондратьев с помощью субъектной метапозиции актуализирует само мировоззренческое ядро сюрреализма, в то время как новые реализации сюрреального в литературе второй половины XX века осуществлялись через действие сюрреалистического кода, хоть и сформированного тем же теоретическим корпусом сюрреализма, но существенно отстранившегося от него. Все это характеризует позицию Кондратьева как цельную в своей противоречивости и уникальную для новейшей русской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Василий Кондратьев (1967–1999) – поэт, прозаик, переводчик. Родился и жил в Петербурге. С конца 1980-х годов публиковал стихи, прозу, эссе, переводы с английского и французского языков в «Митином журнале», «Звезде Востока», «Роднике» и других журналах. Первая и единственная книга прозы «Прогулки» вышла в 1993 году в книжной серии «Митинога журнала». Лауреат Премии Андрея Белого 1998 года в номинации «Проза». Погиб в сентябре 1999-го. Наиболее полное на сегодняшний день собрание стихотворений «Ценитель пустыни» вышло в 2016-м, а собрание прозы «Показания поэтов» – в 2020 году. Творчество Кондратьева занимает одно из центральных мест в поздней неофициальной ленинградской литературе и остается значимым для актуальной русской поэзии сегодня.
- ² Здесь и далее поэтические тексты Кондратьева цитируются по изданию: Кондратьев В. Ценитель пустыни: Собрание стихотворений. СПб.: Порядок слов, 2016. 192 с. В круглых скобках указывается номер страницы арабскими цифрами.
- ³ Бретон А. Безумная любовь. Звезда кануна. М.: Текст, 2006. С. 145. В этом русскоязычном издании роман «Аркан 17» получил название «Звезда кануна». Любопытно, что бабочка, находящаяся в покое, является у Бретона примером чистого мимезиса без метафорического смещения: «Пока не отправилась в полет, бабочка существует, кажется, только для того, чтобы подарить нашему глазу возможность насладиться роскошным рисунком своего крыла» (Там же).
- ⁴ Жарри А. Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика // Жарри А. «Убю король» и другие произведения. М.: Б.С.Г. Пресс, 2002. С. 275.

- ⁵ Николев А. (Андрей Н. Егунов). Собрание произведений. Wien: Wiener Slawistischer Almanach, SBd. 35, 1993. С. 282.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 16.
- ⁸ Драгомощенко А. Великое однообразие любви // Круг: Литературно-художественный сборник. Л.: Сов. писатель, 1985. С. 77.
- ⁹ Там же. С. 74.
- ¹⁰ Возможно, есть основания говорить даже о патафоризме Кондратьева. Термин «патафора» предложил американский писатель Пабло Лопес. «Если метафора представляет собой сравнение реального объекта или явления с вроде бы не имеющим ничего с ним общего предметом, призванное подчеркнуть сходство между ними двумя, патафора использует это только что созданное метафорическое сходство как реальность, на которой она сама базируется» (цит. по: [17: 97]).
- ¹¹ В том числе тавтологические конструкции «любитель любви» (60) или «любители любовей» (название прозаического текста 1996 года), отсылающие к элюаровскому «влюбленному в любовь» и означающие поэта-сюрреалиста. И. Вишневецкий обнаруживает общекультурный генезис этого мотива, возводя его к бальмонтскому тексту «Люби» (со строкой «Люби любовь. Люби огонь и грезы») и далее к Шелли, Данте и Блаженному Августину [2: 254].
- ¹² Кондратьев В. Показания поэтов: Повести, рассказы, эссе, заметки. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 309.
- ¹³ Кондратьев В. Показания поэтов... С. 162. В этом отрывке из рассказа «Мурзилка» задействована конкретная цитата из «Деяний и суждений доктора Фаустролля, патафизика» А. Жарри, где он дает определение патафизики, уже цитированное нами выше.
- ¹⁴ Там же. С. 162.
- ¹⁵ Там же. С. 165.
- ¹⁶ Там же. С. 209.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Вишневецкий И. Г. Литературная судьба Василия Кондратьева // Новое литературное обозрение. 2019. № 3 (157). С. 239–267.
3. Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 4 т. М.: Языки русской культуры, 1997–2012.
4. Драгомощенко А. Странствующие / Путешествующие (Памяти Василия Кондратьева) // Русский журнал. 1999. 14 окт. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://old.russ.ru/krug/19991014_dargomos.html (дата обращения 01.03.2020).
5. Житенев А. А. Поэзия неомодернизма: Монография. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. 480 с.
6. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 432 с.
7. Кондратьев В. К. Предчувствие эмоционализма (М. А. Кузмин и «новая поэзия») // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. / Сост. Г. А. Морев. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1990. С. 32–36.
8. Констриктор Б. М. Открытие Ледербурга // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. / Сост. Г. А. Морев. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме: Совет по истории мировой культуры АН СССР, 1990. С. 108–109.
9. Корчагин К. «Жить на краю посреди пустоши значит жить в самом сердце...» // Кондратьев В. Ценитель пустыни: Собрание стихотворений. СПб.: Порядок слов, 2016. С. 8–16.
10. Кукулин И. В. Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.
11. Кулаков В. Г. Поэзия как факт: Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 400 с.
12. Лехциер В. Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара: Самарский университет, 2000. 236 с.
13. Орлицкий Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 845 с.
14. Павлов Е. Тавтологии Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2015. № 1 (131) [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015/article/11274/ (дата обращения 01.03.2020).
15. Рикёр П. Время и рассказ: В 2 т. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. Т. 1. 313 с.
16. Скидан А. Василий Кондратьев: до востребования // Скидан А. Сопроотивление поэзии: Изыскания и эссе. СПб.: Борей-Арт, 2001. С. 79–84.
17. Хьюгилл Э. Патафизика: Беспольный путеводитель. М.: Гилея, 2017. 430 с.

Поступила в редакцию 01.04.2020; принята к публикации 26.11.2020

Oleg S. Gorelov, Cand. Sc. (Philology), Assoc. Prof.,
Ivanovo State University (Ivanovo, Russian Federation)
ORCID 0000-0001-5718-6588; og-rus@inbox.ru

SURREALIST THESAURUS IN V. KONDRATIEV'S POETRY: LOGIC AND WAYS OF OBJECTIFYING SURREALIST STATEMENTS

Abstract. The article analyzes the principles of thesaurus building for surrealist concepts in the poetry of V. Kondratiev. The history of the main concepts of surrealism – dream, imagination, objective case (anticipation), dream, rêve, eye, mirror, flâneuring journey, memory and oblivion, childhood, love – is taken into account by the poet on an intentional level, but does not unfold in the texts, therefore such concepts are included in the composition of the statement both as foreign elements with altered motivation and as natural, regular words of the artistic discourse. Kondratiev uses them to fill the poetic thesaurus not only of his poetry, but of Russian poetry in general. In Kondratiev's surrealist thesaurus, the polyvalent concept of desert attracts particular attention. On the one hand, the poet actualizes the very meaning of emptiness, building dialogic connections in the field of world and Russian poetry. On the other hand, the concept of desert is developed into the surrealistically processed and arranged image of sand and motif of wind, coupled with the motif of human breath (birth), which creates a subjective trigger – children's images. Due to the thesaurus building process, Kondratiev's verses reveal an example of mimetic surrealism, rare for Russian poetry. Elements traditionally associated with prose penetrate and shape the poetic text. The point here is not just about the prosaization of poetry, but about the objectification and mimetization of surrealist and, more broadly, shift statements in the field of poetry.

Key words: narrative mimesis, surreal, pataphysics, concept, thesaurus, modern Russian poetry

For citation: Gorelov, O. S. Surrealist thesaurus in V. Kondratiev's poetry: logic and ways of objectifying surrealist statements. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2021;43(1):89–96. DOI: 10.15393/uchz.art.2021.561

REFERENCES

1. Bart, R. Selected works: Semiotics: Poetics. Moscow, 1989. 616 p. (In Russ.)
2. Vishnevetskiy, I. G. The literary fate of Vasily Kondratiev. *New Literary Observer*. 2019;3(157):239–267. (In Russ.)
3. Gasparov, M. L. Selected works: In 4 vols. Moscow, 1997–2012. (In Russ.)
4. Dragomoshchenko, A. The wandering / the traveling (In memory of Vasily Kondratiev). *Russian Journal*. 1999. October 14. Available at: http://old.russ.ru/krug/19991014_dargomos.html (accessed 01.03.2020). (In Russ.)
5. Zhitenev, A. A. Poetry of neomodernism: Monograph. St. Petersburg, 2012. 480 p. (In Russ.)
6. Zubova, L. V. Contemporary Russian poetry in the context of the history of language. Moscow, 2000. 432 p. (In Russ.)
7. Kondratiev, B. K. Presentiment of emotionalism (M. A. Kuzmin and the “new poetry”). *Mikhail Kuzmin and Russian Culture of the XX Century: Conference proceedings, May 15–17, 1990*. (G. A. Morev, Comp.). Leningrad, 1990. P. 32–36. (In Russ.)
8. Konstriktor, B. M. Opening of Leterburg. *Mikhail Kuzmin and Russian Culture of the XX Century: Conference proceedings, May 15–17, 1990*. (G. A. Morev, Comp.). Leningrad, 1990. P. 108–109. (In Russ.)
9. Korchagin, K. “To live on the edge in the middle of the wasteland means to live in the very heart...”. *Kondratiev V. Admirer of the desert: Collected poems*. St. Petersburg, 2016. P. 8–16. (In Russ.)
10. Kukul'in, I. V. Machines of a noisy time: how Soviet film editing became a method of unofficial culture. Moscow, 2015. 536 p. (In Russ.)
11. Kulakov, V. G. Poetry as fact: Articles about poetry. Moscow, 1999. 400 p. (In Russ.)
12. Lekhtsier, V. L. Introduction to the phenomenology of artistic experience. Samara, 2000. 236 p. (In Russ.)
13. Orli'tskiy, Yu. B. The dynamics of verse and prose in Russian literature. Moscow, 2008. 845 p. (In Russ.)
14. Pavlov, E. Tautologies of Dragomoshchenko. *New Literary Observer*. 2015;1(131). Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/131_nlo_1_2015/article/11274/ (accessed 01.03.2020). (In Russ.)
15. Riker, P. Time and story: In 2 vols. Moscow, St. Petersburg, 1998. Vol. 1. 313 p. (In Russ.)
16. Skidan, A. Vasily Kondratiev: poste restante. *Skidan A. Resistance to poetry: Researches and essays*. St. Petersburg, 2001. P. 79–84. (In Russ.)
17. Hugill, A. Pathaphysics: A useless guide. Moscow, 2017. 430 p. (In Russ.)

Received: 1 April, 2020; accepted: 26 November, 2020