

Наталья Азарова

МЕЖЪЯЗЫКОВОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ В ПОЭЗИИ АРКАДИЯ ДРАГОМОЩЕНКО¹

Когда говорят о поэзии А. Драгомощенко, на первое место неизбежно выходит язык. И это оправданно, тем более имея в виду уже ставшую хрестоматийной констатацию связи Драгомощенко с «языковой школой» (language school). Но так ли тождественны между собой высказывания Драгомощенко о языке и язык его поэзии? Может быть, точнее говорить не об образе языка (концепте языка), а о проблеме трансформации этого образа. Насколько непротиворечиво конструируется образ языка, если исходить только из самих текстов? Возможно, к ответу на этот вопрос стоит подойти немного сбоку, например, заметив в последней книге Драгомощенко «Тавтология» (2011) значительное присутствие других языков, кроме русского, того, что обычно называется иноязычными вкраплениями или иноязычными инкрустациями².

Одной из определяющих характеристик XX века был семиотический восторг, вера в язык. Язык состоял из слов, слова существовали по определенным правилам. Правила формировались в систему. Драгомощенко верит как в то, что язык действительно существует, так и в то, что язык -- это система:

Есть правила. Они прекрасны. Потому как
Правила знают язык, в котором сотканы³.

Интересно, что под самим словом *правило*, скорее всего, имеются в виду не те правила написания слов или постановки знаков препинания, которые изучают в школе, а правила в терминологическом, структуралистском смысле -- как «преобразование, в сфере действия которого находится класс структур или операций или их отдельные представители, действующие при определенных изначально заданных условиях»⁴. Ключевые слова XX века «знак», «значение», «означающее», «означаемое» (*сомнамбулическое «signification» по острому краю*)

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130).

2 Вкрапления иноязычной речи – довольно частый художественный прием в поэзии. Для удобства мы будем использовать термины «иноязычные вкрапления» и «иноязычные инкрустации».

3 Все цитаты из произведений А. Драгомощенко даются по изданию: *Драгомощенко А. Тавтология: Стихотворения, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2011.*

соседствуют в поэзии Драгомощенко с убежденностью в существовании семантического треугольника.

Именно поэтому язык – это зеркало:
следует пройти в зеркало языка.

По Драгомощенко, в отношении слова и вещи все-таки первична вещь, за которой закрепляется слово, вернее, к которой прикрепляется значение слова, несмотря на то, что это соотношение несовершенно и его можно сдвинуть, но тем не менее оно утверждается как заданность. Даже в таких пассажах:

280

Вещь состоит

из сомнения в том, что значение слова,
к ней прикрепленного, в перспективе сливается
с ускользанием смысла.

Сомнение может затронуть соотношение значения слова, мыслимого статическим, и подвижного «смысла», но само существование у слова заданного значения, так или иначе сообщаемого с вещью, сомнению не подвергается. Поэтому, оставаясь в рамках оппозиции *слово/вещь*, Драгомощенко пытается поэтически исследовать не значение *слова*, а значение *вещи*: «В отличие от Расселла “идти” для меня также вещь, но не факт, поскольку “идти” происходит не только в представлении определенного рода движения (известно ли мне, что такое движение?), но и из того, как это движение формализуется веществом слова “идти” <...> выращивая в, казалось бы, давно остановленных значениях вещей новую недостаточность»⁵. *Вещь*, безусловно, ключевое слово поэта, но в приведенном высказывании важнее термин *вещество*. Вещество – это не только то, что в слове от реальности, но это и та реальность, которую поэт способен выращивать из слов. Но способен это делать, потому что реальность потенциально может быть обнаружена в веществе слова.

Казалось бы, наличие в словах этого *вещества* противоречит утверждению об условности именованного. Тем не менее усвоенная базовая метафора 1970-х – метафора знаковой системы -- остается одной из основных. Если мыслить язык как систему, то тогда все-таки необходимо

4 Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике. М.: Азбуковик, 2001.

5 Драгомощенко А. Предисловие // Азарова Н. Соло равенства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 5.

создать некий надъязык (но необязательно метаязык), который будет бороться с системой. Создается поэтическая модель семиотического перехода (из одной системы знаков в другую) как перехода вообще, как Перехода – это может быть и переход из языка в язык, от улицы к улице, из города в город, из страны в страну, от поэзии как самостоятельной знаковой системы к дорожным знакам и обратно. Условность всех этих систем по отдельности (включая естественные языки) при этом сохраняется, потому что это *кодексы* знаков:

Возможно
и полдень,
не исключается полночь, висок, темные губы, предплечье,
после чего, словно спазма гортани, восток.
Es gibt den Tod? Also gibt es die Hoffnung⁶. В ином кодексе
знаков.

Безусловно, так переходим от улицы к улице.

На первый взгляд, межъязыковое взаимодействие работает как попытка выхода за пределы языка. На второй – любая виртуальность, представленная в иной системе знаков, благодаря иноязычной инкрустации способна мыслиться как реальность:

Зона реальности
Don't even think of poetry here.
Дорожный знак
возникновение вестника на пороге
ничего не решает – множество не нуждается
в аллегории единицы. Если *slippage*
только возможность принять рябь за поток.

281

Можно заметить определенную закономерность в иноязычных инкрустациях в стихах Драгомощенко, даже, говоря его словами, вывести определенное *правило*. Если в тексте появляется одна инкрустация на каком-либо языке, то она, как правило, не бывает единичной, причем последующие инкрустации с большой долей вероятности будут на других языках. Драгомощенко почти никогда не ограничивается вторым языком, а вводит третий или четвертый. Например, эпиграф из Гертруды Стайн *the sun moves so fast* находит отклик уже по-латыни – *misterium fascinosum*. А в другом стихотворении то же самое высказывание, но уже поэтически апроприированное и модифицированное в «*the sun is moving so fast*»,

⁶ Если есть смерть, существует надежда (нем.).

предваряется предупреждением о дислексии, однако написанной латиницей как *dyslexia*.

Неоднократно встречается комбинация живых и мертвых языков (латыни и греческого). В стихотворении «Александрия» каламбурный эпиграф из Джека Спайсера (Jack Spicer) «*Thing The Language*», где *thing* совмещает в себе значения *думать* и *вещь*, служит триггером появления в тексте не только закономерной *листвы хóра* (хора), легко понятной русскому читателю, но и гораздо менее очевидной *морской звезды* во французском исполнении: *étoile de mer*, причем и то и другое появляются в одной строчке:

Сюда забредает осень, *étoile de mer* на кривых каблуках,
листвы хóра.

Стихотворение заканчивается отсылкой к знаменитому постмодернистскому роману «*Gravity's rainbow*» («Радуга земного тяготения», 1973) Томаса Пинчона:

Остальное – себе, если есть остальное,
Описывая буква за буквой на камне, взошедшем
В тростниковой стене прибора,
Ведя пальцем по зеркальной поверхности. Цена *gravity's
rainbow*.

Написание латиницей, без кавычек и со строчной буквы, позволяет поэту присвоить образ, одновременно оставляя его «чужим», странным.

И оказывается, что имеет место не заданный переход из системы в систему как смена одного кодекса знаков на другой, а некоторое зависание в этом Переходе. И в этом зависании конструируется пространство надъязыка, которому больше подходит слово *пространство*, чем *система*.

Для Драгомощенко, в отличие от поэтов «языковой школы», «язык не является уже всегда усвоенным и присвоенным, предопределенным и предпосланным, с чем американские поэты считают своим долгом неустанно бороться»⁷. Если борьба с языком ведет к созданию метаязыка (и поэзия мыслится как метаязык), то позиция Драгомощенко, несмотря на явное присутствие метатекста и борьбу с ветряными мельницами правил, – к обнаружению межъязыкового пространства идеального надъязыка, не отказывающегося от референции. Возникает образ идеального языка, который выстраивается вместо, казалось бы, изначально заявленной борьбы с правилами языка. Это идеальный язык, в котором, с одной стороны, любое соотношение знака и значения подвергается сомнению, а с другой – коммуникация все же возможна, и коммуникация эта может быть межъязыковой и надъязыковой.

⁷ Перлофф М. Конец сезона // Митин журнал. 1991. № 41. С. 160.

Барзаха помещено на обложку «Тавтологии». Несмотря на то что здесь Барзах пишется уже с прописной буквы, это высказывание легко трансформируется в описание местности *барзах*, но уже на литературной почве: «Здесь, как в ритуальном общении, описанном Б. Малиновским, «язык уже не функционирует как средство передачи мыслей». Поэзия Драгомощенко – это поэзия риска и заведомого неуспеха... «...не душа и не мир, нечто третье, точки зависания, торможения, не просвет, а пробел, дыра...» (текст А. Барзаха с обложки «Тавтологии»). Имя друга, пересекая границы, становится названием сакральной местности, и уже ответно, как послание друга, поэзия Драгомощенко сама помещается в эту местность – эта легкость трансформации абсолютно возможна в пространстве надъязыка, построенного при помощи межъязыковых переходов. Да и в целом иноязычные инкрустации и межъязыковые переходы у Драгомощенко – это не эксперимент, они не вызывают возражения и не кажутся каламбуром, т.е. игрой на столкновении значений:

283

Или уподобясь червю, приползти

По извилистоу описанию розы, оставляя в итоге:

из rose is –

лишь только **is...**

В этой антикаламбурности и отсутствии противопоставления языков – принципиальное отличие от традиции «макаронического стиха». Распространенная схема макаронического стиха, в котором русские слова рифмуются с иностранными, а эффект усиливается написанием кириллицей и латиницей, на протяжении веков воспроизводится в поэзии. Если подойти чисто формально к межъязыковым совпадениям, особенно мельчайших сегментов текста, то возникает некое подобие и макаронической рифмы *приползти* и *из rose is*, и того, что называется межъязыковой омонимией – русского предлога *из* и английского глагола-связки *is*, но далее замечаешь, что *из* и *is* соотносятся еще и с *извилистым* (*описанием*). И в результате предлог *из* и приставка *из* объединяют свои значения, и уже полученный концепт *изымания* и *оставления* одновременно включается в глагол существования *is*, причем безразлично, что написано на каком языке.

Кто же этот читатель, к которому на всех языках обращается Драгомощенко? Неужели поэт предполагает, что читатель, свободно читающий вставку *back into the desert*, одновременно и с легкостью поймет *écorché* и *barzakh*? Ведь вряд ли он, не будучи специально нацеленным на декодирование текста, озадачится поиском необходимой для его понимания информации. Но, скорее всего, этого и не нужно, текст и не рассчитан на полное декодирование, хотя кто-нибудь, вероятно, этим и займется.

Иноязычные вставки – это намеренно созданные препятствия, и они отбрасывают к началу строки или к началу текста. Это сродни эффекту «длинной строки» Драгомощенко. Если обычно коммуникация длинной строки – это приглашение читателя не прерываться, прочесть (просмотреть) строку «на одном дыхании», чтобы не растерялся ее эмоционально-экспрессивный запал, если обычно длинная строка способствует линейности, прозаизации и нарративизации, то длинная строка у Драгомощенко обладает почти противоположными характеристиками. Именно длина строки позволяет ему сжимать, спрессовывать смыслы, не следуя за естественным (риторическим) дыханием человека. Подобная строка не только усложняет смыслы, но и замедляет, затрудняет обычное прочтение слева направо, продуцируя интонационные остановки и сбои и заставляя читателя возвращаться к началу и перечитывать строку заново. Те свойства, которые обычно приписывают вертикальной организации стиха, здесь работают на горизонтальных отрезках, разрушая линейность.

Не менее значим зрительный иконический образ иноязычного слова. Независимо от того, понятны или непонятны они читателю, иноязычные слова так или иначе выделяются в тексте, образуя некий центр притяжения в композиции стиха. Благодаря остановке взгляда на инкрустации темп чтения замедляется. В результате русские куски текста начинают читаться по-новому. Использование иностранного языка – мощное средство остранения, и в этом смысле даже хорошо, чтобы иноязычный текст был непонятным или малопонятным. Возникает зримый образ, подразумевающий присутствие или вторжение чего-то очевидно иного. Иностранные языки затрудняют читателю буквальное понимание даже «простых» русских слов. Ведь на самом деле свои слова не менее непонятные, и мы вряд ли знаем их «значения».

284

Устанавливаются преграды и возникает разрыв между означаемым и означающим, что вполне отвечает авторской стратегии задавания вопросов о значении каждого, внешне простого, русского слова.

Параллельно может существовать и другой вариант адресации иноязычного текста, когда при помощи чужого шрифта подчеркивается письменность поэтического текста, его неразговорность. Сходную стратегию преследовал П. Целан. Как замечает Х. Иванович, «утверждение “Все поэты – жидаы”, напечатанное по-русски и русскими кириллическими буквами, кажется русским предложением, но на самом деле его никогда не произносили по-русски таким образом. Оно предпослано стихотворению “И с книгой из Тарусы”, но немецкому читателю было совсем непросто его понять, поскольку русский язык в Германии начала 60-х гг. мало кто знал. Кажется, что это не поддающийся расшифровке эпиграф был поставлен

здесь для того, чтобы породить некий особый, собственный смысл»⁸. Подобное усложнение текста стиха за счет межъязыкового взаимодействия может выдавать присутствие идеального адресата, которому потенциально известен любой язык⁹.

Возникает вавилонская многоголосица, но это не чужая речь. Это своя речь, но остранинная и обращенная к идеальному адресату.

Однако у Драгомошенко есть и другие причины переходить с языка на язык. Это проблемы, издавна мучившие не только поэтов, но и философов и обуславливавшие так называемую «борьбу с языком». Грамматический комментарий Драгомошенко роднит позицию поэта с позицией переводчика, вынужденного искать и не находить в принимающем языке нужные формы:

Исклеванный пеплом ветер – *leadering*
(клевер?...думаю, не знаю, знаю где липа)
плененный в винительном падеже,
(здесь не так; вне спасительных окончаний)
где ничто не меняет ни окончания, ни начала.

Можно только догадываться о том, что означает *leadering*, рифмующийся со стоящей под ним *липой*: действительно ли это полиграфический термин *отточие* или что-то еще. Но интересно другое: сочетание *плененный в винительном падеже*. Винительный – падеж объекта, то место, где *вещь* занимает заведомо подчиненное положение в высказывании, и это неизбежно в русском языке. В то же время переход на другой язык, в котором отсутствуют падежи, позволяет избавиться от *спасительных окончаний* и тем самым позволяет сделать субъектно-объектные отношения обратимыми. Вспоминается мысль Р. Якобсона¹⁰ о том, что переводчику более всего мешает не отсутствие в языке перевода тех или иных форм и категорий, присутствующих в языке оригинала, а наоборот, присутствие «лишних» форм и категорий. Лишние

285

8 *Иванович Х.* «Поэту, человеку!» Личная и поэтическая встреча Целана с Мандельштамом // Пауль Целан. Материалы, исследования, воспоминания. Т 1: Диалоги и переклички. М.: Мосты культуры, 2004. С. 207.

9 См.: *Азарова Н.М.* Критерий «адресат» в установлении границ поэтического дискурса // Логический анализ языка. Адресация дискурса / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2012. С. 225--233.

10 *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 16–24. См. также: *Якобсон Р.* К общему учению о падеже // Он же. Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 133--175.

категории приводят к сужению семантического объема и недостаточной пластичности и мобильности элементов в русском тексте.

Поэт осуществляет операцию сродни переводчику, пытающемуся избежать конечности понимания и делающему родному языку прививку чужого. Драгомощенко здесь действует в рамках тенденции преодоления ограниченности одного языка при помощи межъязыкового взаимодействия, в том числе путем преодоления диктата родной языковой картины мира, мифа о самодостаточности одного национального языка. Межъязыковое взаимодействие соотносится и с утопической идеей надъязыка, возможностью его создания поэтическими средствами. Важным шагом здесь оказывается утверждение реального или воображаемого родства языков, позволяющего балансировать между языками, не укореняясь прочно ни в одном из них. Драгомощенко использует приемы, схожие с философским текстом. Переход с языка на язык и намеренное проскакивание между словами разных языков дает возможность выйти за пределы понятия, сообщает понятию *недоопределенность*, то есть такое состояние понятия, когда границы его определения каждый раз слегка отодвигаются по мере приближения к ней. *Недоопределенность* – это не неопределенность, не размытость, не отказ от определения. Это как мама, учащая ребенка плавать, отходит на шаг назад, когда ребенок уже почти к ней подплыл. На принципе недоопределенности, например, строится определение понятия, балансирующего над русской *продолжительностью* и французским *durée*:

Согласен. Уверен? Словно глазницы Эдипа,
к грязи торжественно шествует свет
Так в продолжительности (*durée* – прав ли
в написании? что с *l'accent porte sur*? рассчитывается
рассудком – скорость ладони, опускаемой к горячему
(сознаюсь, было к «горничному»... затем не стало,
и не нужно) – лбу.

Обратим внимание на комментарий *прав ли в написании* внутри стиха. Видимо, поэт не раз задается этим вопросом, вводя инкрустации из самых разных языков. И если в случае французского поэт, как правило, оказывается прав, то в более экзотических языках встречаются и ошибки, но даже эти ошибки можно рассматривать как проявление надъязыкового мышления. Вот, например, эпиграфом ко второму фессалийскому фрагменту берется строчка из Октавио Паса, написанная как:

La transparentia es lo que quedo
(Прозрачность – последнее, что остается (Октавио Пас)).

Здесь сразу две ошибки: орфографическая – *transparencia*, *прозрачность* пишется по-испански через *s*, а не через *t*, и грамматическая – должно быть *lo que queda*, то есть *остается*, в то время как у Драгомощенко *quedo* – я *остаюсь*. Возникает впечатление, что для поэта важнее общий звуковой образ испанского текста, чем его буквальное воспроизведение. И далее, уже в цитате из Сесара Вальехо *небеса* написаны как *ceilos*, вместо *cielos*:

Пыль, которая у Вальехо, мужского рода, четвертого
ряда строфы,
Предпочел бы – отцовского долга
(padre polvo que estás en los ceilos),

286

Претерпевшая в некой точке неизменность ума
На краю тени сущего, странствуя из языка в язык,
смешивая свет.

Название стихотворения говорит само за себя – «ЛИНИЕЙ ПЫЛИ (переход из рода в род)». Драгомощенко в этих цитатах из Вальехо более всего волнует межъязыковой (надъязыковой) переход. Важно то, что ключевое для Драгомощенко понятие *пыль* может мыслиться в мужском роде (*el polvo*). При этом очевидное незнание языка не столь значимо, в какой-то степени оно даже способствует легкости перехода. Так, например, для Драгомощенко точнее неточный (неканонический) перевод – *отец пыль, волхвующий в небе*, в то время как академически правильно бы было *отче пыль иже еси на небеси*, так как это дословная цитата из «Отче наш» с заменой одного лишь слова *наш* на *пыль*. После выхода книги я написала письмо Драгомощенко, в котором спрашивала: чем обусловлены иноязычные вкрапления в его стихи, есть ли разница в цитировании на том или ином языке, знает ли он все языки, на которых цитирует в оригинале. В частности, я просила объяснить ошибки.

Ответ Аркадия был настолько замечательным, что мне хочется привести его почти целиком:

Дорогая Наталья,

Vallejo особая история и, конечно же, это моя невнимательность, когда я переписывал из книги англ. переводов (Clayton Eshleman), а испанский я понимаю более, чем поверхностно, хотя имею представление об акустических формах в особенности о щелевых *s* :-). Французский существует как лоскутное одеяло застрявших за долгие годы (переводов и чтения) словечек и фраз. Латинский – это едва ли не

младенческие руины, наделенные эрозией совершенно немислимыми формами, но латинский (я верю, т.е. продолжаю верить) некогда подавал признаки жизни в кущах ужасного немецкого, который как раз и был главным предметом, коему меня из милосердия учила соседка (заодно и пресловутой латыни), не в силах переживать «соседствующую с ней в моем лице тупость» (так, во всяком случае, она говорила моей маме, – на немецком, чтобы я не слышал, обе смеялись, а потом мама все это повторяла за ужином, но на английском, чтобы я понял)...

Ни немецкого, ни латыни, а лишь только какие-то китайские залы отзвуков и гроты докучливого барабанного боя. Даже разрушенные... даже несуществующие языки обещают изменения не только в том, что окружает, но и в тебе самом, в этот же миг, как бы он краток не был. Разве этого мало? чтобы обращаться к другим языкам или, на худой конец, их выдумывать? Ваш – атд.

В то же время в своей тяге к вбиранию многоязычия Драгомощенко предстает и как человек своего времени. Расцвет многоязычия в популярной культуре неожиданной концептуальностью звучит в цитировании культовой «Касабланки», прецедентного текста XX века, по-английски: *We'll always have Paris*, сообщая о том, что поэт или субъект стихотворения живет или долго жил в Америке. Или, например, название стихотворения «Изучая язык *Nuku-tu-taha*». В тяге к подчеркнуто неиндоевропейскому звучанию, в декларации пристрастия к звукам несуществующих языков ощущается и некоторый «экологический привкус» эпохи New Age девяностых. Несмотря на все это, основное -- не провозглашаемый вкус к разрушенным и несуществующим языкам, а декларируемая связь многоязычия с изменением в том, что окружает поэта и в самом субъекте. Это и способ множественной субъективации:

287

переход с языка на язык продуцирует многозначность и неожиданную сочетаемость слов, а в результате обещает изменения не только в том, что окружает субъекта, но и в самом субъекте. Эта множественная субъективация возможна в пространствах, создаваемых интерференцией, вторжением, наложением языков.

В этом пространстве не встает и вопрос о раздоре соседствующих русских слов и бесполезно говорить о том, что остается в рамках языка, а что выходит за его рамки. Тексты Драгомощенко, вопреки его собственным словам о правилах языка, знаках, кодексах и системах, представляют собой особые дискурсивные модели. Они подсказывают крамольную мысль о том, что задача -- не выйти за пределы системы и даже не обеспечить мышление метасистемой (следуя Витгенштейну и *language school*), а перестать

мыслить язык как систему, как систему знаков. Мой непосланный ответ Драгомощенко: язык не система (не знаковая система) даже в «рамках» одного автора. Каждое стихотворение – новая формализация, т.е. в пределе новый язык, в отличие от брендовых системных приемов, маркировавших авторство в поставангарде конца XX века. В то же время язык каждого стихотворения -- в пределе универсальный язык, т.е. утопизм все равно присутствует, каждый раз заново формализуемый. И тогда становятся непонятными вечные сомнения в том, является ли язык средством передачи мысли или нет.

Поэзия Драгомощенко принуждает русский язык выйти на межнациональный, межъязыковой уровень, наводя нас на мысль, что никаких «систем» языка нет, есть только социально значимые дискурсивные нормы. Отказаться от идеи, что якобы есть некий «язык», а то, что пишут поэты, это не язык (а что?), не совсем язык и т.д. – и утверждать, что если это так сказано, значит, теперь «уже так говорят», если это написал Драгомощенко, значит, теперь уже так можно сказать по-русски и так нужно сказать по-русски.