

УДК 82

Т.В. Казарина*

ФУНКЦИИ ВЕЩИ В ЛИТЕРАТУРЕ АВАНГАРДА

Статья посвящена специфике отношения к вещно-материальному миру в творчестве поэтов и прозаиков трех поколений русских авангардистов. Прослеживаются превращения авангардной вещи из футуристического предмета, сопротивляющегося воздействию культуры, в асемiotичное тело у обэриутов и бытовой предмет у концептуалистов.

Ключевые слова: стили примарные и секундарные, реализи, авангард, футуристы, обэриуты, концептуалисты.

Первое, что большинству людей становится известно о футуристах, — это то, что они собирались «бросить Пушкина, Достоевского и проч. с парохода современности». Разумеется, из этого следует вывод о непримиримом отношении авангардистов к традициям русской классики и русского реализма — прежде всего. Вывод закономерный, но не вполне справедливый. Агрессия авангарда все же адресовалась в первую очередь его прямым предшественникам — символистам; остальные отождествлялись с культурой в целом и не относились к числу персонально поименованных «недрузгов». Более того, атаки на символизм предпринимались с позиций, подчас смыкавшихся с позициями реалистов.

Причина в том, что между реализмом и футуризмом сохраняется некоторое — не прямое — родство. Прежде всего, оба направления принято относить к так называемым «примарным стилям»¹. Как объясняет И.П. Смирнов, «все «вторичные» художественные системы («стили») отождествляют фактическую реальность с семантическим универсумом, то есть сообщают ей черты текста, членят ее на план выражения и план содержания, на наблюдаемую и умопостигаемую области, тогда как «первичные» художественные системы, наоборот, понимают мир смыслов как продолжение фактической действительности, сливают воедино изображение с изображаемым, придают знакам референциальный статус» [1, с. 22]. Иначе говоря, реализм и футуризм в равной мере сосредоточивают внимание на эмпирической стороне бытия, воспринимая смыслы как «внутреннюю форму» вещей.

Для обоих направлений мир горизонтален и членится прежде всего на «природу» и «культуру». Кажется, отношение к ним бесповоротно противопоставляет реализм и футуризм — как культуросозидающее и культуроборческое искусство. Но тексты этих «стилей» в равной мере антропоцентричны²: смысловым центром бытия и главным преобразователем мира в произведениях обоого рода оказывается человек, «который перекраивает и покоряет пространство (ср. далеко не случайное совпадение образов

* © Казарина Т.В., 2014

Казарина Татьяна Викторовна (kazarina_tv@bk.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

¹ Различение «примарных» и «секундарных» художественных систем, или «стилей», введено Д.С. Лихачевым. См. «Поэтика древнерусской литературы».

² В отличие от «вторичных стилей», строящих антопоморфную модель мира, приписывающих субъектность пространству, времени, природным стихиям, категориям мышления и т. д.

«города-сада» в *Дневнике писателя* Достоевского и в поэзии Маяковского); который собой, своим появлением в мире открывает новую эру <...>; который вступает в схватку с роком, с предопределенностью своего существования (бунт против своей среды); который изобретает, уничтожает и оживляет вещи...» [1, с. 24]

Исследователи не раз обращали внимание на пристрастие русских реалистов к фигурам особого масштаба: например, Л. Долгополов утверждал, что русская литература «на протяжении всего XIX века оставалась причастной представлению об исключительности как идеальной норме человеческого существования» [2, с. 20]. От этого, заметим мы, не так уж далеко до футуристической апологии Сверхчеловека.

Художественная оптика приверженцев каждого из названных «стилей» такова, что герой произведения зрительно укрупнен, масштабно выделен независимо от его личных качеств (так что, например, «маленький человек» уже в силу особенностей изображения оказывается «большим»), а все, что находится в зоне его внимания, теряет или наращивает свою значимость в зависимости от степени удаленности или приближенности к нему. Можно сказать, что герой сообщает свой масштаб всему, с чем соприкасается, поэтому эмпирически несущественное может обретать значительный «вес» в художественном пространстве. Это относится и к вещным деталям текста.

Вряд ли можно говорить о «зависимости» авангарда от реализма, скорее, о «типологических схождениях» двух принципиально разных художественных систем. Но отношение к вещи в творчестве реалистов и авангардистов первого поколения определяется тем, что все предметно-телесное лежит в зоне этого схождения. Вещь, с точки зрения тех и других, является слепком, оттиском тех важнейших смысловых сопряжений и контрверз, которые сторонники этих художественных систем открывают в мире. Вещь отображает, «портретирует» главные свойства бытия и его конфликты.

Для реалистов она существует на скрещении природного и культурного — как материальное тело, которое, по выражению О. Манделштама, человек «согрел» «тончайшим телеологическим теплом» [3, с. 64]. Отсюда повышенное внимание реалистов к утвари предметам интерьера, одежде и обиходным мелочам, с которыми «срослись» персонажи (халат и тапочки Обломова, «широкий боливар» Онегина или очки Пьера Безухова), — все это знаки «победы» культурного над природным, свидетельства общности мира, его освоения человеком.

Деятели раннего авангарда (кубофутуристам, в первую очередь) важнее заявить о том грандиозном расколе, который заставляет всех выбирать между природой и культурой. С их точки зрения, линия размежевания рассекает как человеческий, так и материальный мир, поэтому вещи становятся участниками этого противостояния в той же мере, что и люди. Как социум распадается на «изобретателей» и «приобретателей», так мир вещей для художника делится на «единомышленников» и «врагов».

Распространенное мнение о равнодушии футуристов к вещи³ основано на недоразумении. В действительности у предметного мира, как он понимается классическим авангардом, неоднозначная «репутация». Наличные, окружающие человека со всех сторон предметы — это, действительно, «пошлые вещи». Они статичны, служат «низменным» целям — удовлетворению обыденных потребностей человека. Именно эти качества предметов позволяют ими пренебрегать и даже настаивать на их уничтожении, как того требовал в свое время К. Малевич: «Кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили их, но не сожгли. Очень жаль!» [4].

³ Например, главу своей книги, посвященную «Гилее», Вячеслав Курицын называет «Вещественное в общем презренно» [4].

Напротив, вещь, не связанная с миром практических отношений, готова к переделке бытия в большей степени, чем люди, постоянно «зомбируемые» социумом и его культурой. В ходе обновления мира такие предметы первыми – раньше человека – возвращают себе субъектность. Для этого достаточно «отслоить» от собственной поверхности все, что *не-вещно*. Так происходит, например, в трагедии «Владимир Маяковский»: «И вдруг все вещи кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен...» [5, с. 52].

Футиристов интересуют вещи, в которых «говорит» именно такая, «не укрощенная» культурой и не зависящая от прагматического контекста предметность. Подобная вещь воспринимается как полномочный представитель безусловного бытия.

Абсолютизируя именно эту особенность гилейских представлений, Ежи Фарыно даже утверждал, что «у футуристов классический треугольник Фреге предельно сжимается, стремясь превратиться в одну точку – вещь. А этим самым упраздняется и язык – остается один мир, мир без языка (без означающего и означаемого). Этому миру присуща не только безязыкость, но и еще нечто: в нем наличествует лишь один уровень – вещественный. В нем нет никаких делений: ни на абстрактное и конкретное, ни на языковое и внеязыковое – все превращается в конкретное, предметное» [6].

Полагаем, что это относится к поэтам «Гилеи» не в равной степени, но к Владимиру Маяковскому – в огромной мере. У него ненависть к «миру видимостей» приобретает особенно непримиримый характер.

Лирическому герою Маяковского перекраивать жизнь помогают не люди (виновники развешествления действительности), а «умные» вещи, образующие урбанистическую среду. В круг его «союзников» входят, прежде всего, предметы, которые так или иначе участвуют в творческом процессе, в первую очередь – музыкальные инструменты. Они наделяются теми же чертами, что и лирический герой: бунтуют против обывателей («И сразу тому, который в бороду / толстую семгу вкусно нес, / труба – изловчившись – в сытую морду / ударила горстью медных слез» [5, с. 93] – «Кое-что по поводу дирижера»); страдают от непонимания («Скрипка издергалась, упрашивая, / и вдруг разревелась / так по-детски, / что барабан не выдержал: / «Хорошо, хорошо, хорошо!» [5, с. 33] – «Скрипка и немножко нервно»).

Другой класс вещей, вызывающих у поэта чувство симпатии, – предметы, приспособленные для движения или способствующие ему. Это пароходы, мосты, водосточные трубы (в последнем случае важна и одноименность духовым инструментам, и способность быть каналом для движения водных потоков).

Вещи-«враги» – это то, что связано с «разжиженной», аморфной предметностью явлений природы: туман («...туман, с кровожадным лицом каннибала, / жевал невкусных людей» [5, с. 30]), облака («А с неба смотрела какая-то дрянь / величественно, как Лев Толстой» [5, с. 30]) и вообще природно-погодные явления – дождь, ночь («Пришла. / Пирует Мамаем, / задом на город насев. / Эту ночь глазами не проломаем, / черную, как Азеф» [5, с. 74]).

Сюжетное развитие ранних произведений Маяковского всегда ведет к обострению противоречий между предметами противопоставленных разрядов, к их откровенному «классовому» столкновению и к победе «настоящего» над «мнимым» – материи над бестелесностью.

Авангардисты следующего поколения, обэриуты прежде всего, тоже связывают подлинность бытия с его материальностью, но, с их точки зрения, вернуть мир к этому, изначальному, его состоянию не в силах человека.

Творчество Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого и др. художников группы ОБЭРИУ пришлось на времена, больше не позволявшие мечтать о тотальной ре-

конструкции бытия, и это сделало их представления о ходе вещей достаточно безотрадными. История мира понималась обэриутами как его неуклонная деградиация, тотальное и все убыстряющееся превращение безусловного в конвенциональное.

По убеждению этих поэтов, после триумфального мига Творения, мир непрерывно оскудевает, ведь любое событие — осуществление одного из возможных сценариев, а их бесчисленное множество. Значит, совершившееся событие уничтожает это богатство. Пока мир существовал потенциально, он был гораздо значительнее, чем потом, когда он воплотился. А уж когда в нем появились люди, они и вовсе ничего не оставили от неподдельности бытия. Человек заменил вещи — пониманием вещей, их мыслительными проекциями, образами, знаками. Знаки заполняют мир, оттесняя реальность. Сам человек не просто обитает в мире знаков, он постепенно и сам становится знаком — чистой условностью, мнимостью, безвольным элементом социального языка.

Смысл бытия заменяется «смыслами», искажающими трактовками (в «Молитве» Хармса: «Только ты просвети меня Господи / Путем стихов моих. / Разбуди меня сильного к битве со смыслами, / быстро к управлению слов...» [7, с. 253]). Прежде поэты боролись за смысл — обэриуты борются со смыслами, потому что понятия, представления, идеи и концепции не оставили места тому, над чем они должны надстраиваться, подлинной жизни — вещам, чувствам, мыслям. В одном из рассказов Хармса героя, надевшего новые брюки, не пускают домой — не узнают. В этом случае брюки перестают быть деталью одежды, они превращаются в опознавательный сигнал, индексальный знак. А то, что субстанциально (сам человек) и не означено, игнорируется социумом как несущественное.

Но, как полагали эти художники, на полюсах бытия — в миг Творения и в день Страшного суда — все в мире обретает или возвращает себе свою телесность. В одной из поэм Введенского даже время в финальной точке мировой истории становится материальным, его можно уничтожить: «Вбегает мертвый господин и молча удаляет время...» [8, с. 152].

По убеждению обэриутов, в нынешней, гиперсемиотичной, действительности связь с «реальностью первого порядка» может устанавливать только искусство: поэт в момент творчества подобен Богу, создающему новый мир, и совершенное произведение обладает свойствами материальной вещи: «Стихи надо писать так, — утверждал Д. Хармс, — что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется» [7, с. 217]. «Поэзия есть мысль, устроенная в теле» [9, с. 116], — вторил ему Н. Заболоцкий.

Но за пределами искусства, в эмпирической реальности, не поглощенных семиозисом вещей не существует. Подлинная вещь в обэриутском понимании — явление исчезнувшее, непоправимо утраченное. Телесное в окружающем мире — грозно набухающая и непрерывно плодоносящая «мерзлая плоть», косное вещество, а вещь в е идеальном измерении — потенциальна, гипотетична и недостижима.

«Третий авангард», «с нуля» начавший свою работу в 1960-е — 1970-е годы, после целой эпохи гонений на «левое» искусство неожиданно реабилитирует быт, столь ненавистный бунтарям прежних поколений. Дело в том, что для поэтов, работавших в советских условиях, врагом номер один стала идеология, и это заставляло высоко ценить те области жизни, которые для нее наименее доступны.

Так, творчество лианозовцев — поэзия конкретных вещей, обойденных вниманием идеологии, «ирреализующей» советский мир. Евгений Кропивницкий, Игорь Холин, Ян Сатуновский, Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов — при всей разнице дарований — испытывали одинаковое пристрастие ко всему, что имеет материальную природу и при этом сохраняет «твердое алиби» — полную непричастность к созданию идеоло-

гических конструкций. Именно поэтому конкретистам⁴ интересна бытовая рухлядь — вещи-пари, вещи-калеки.

В «барачной поэзии» лианозовцев окраинный советский быт предстает во всей неприглядности:

Заборы. Помойки. Афиши. Рекламы.

Сараи — могилы различного хлама. <...>

Зеркальные шкафы. Комоды. Диваны.

В обоях клопы. На столах тараканы [10] и т. д.

Но, как ни странно, это не обличение, не предъявление счета государству, обобравшему своих подопечных. Неподдельная затрапезность быта в лианозовских стихах — репрезентация свободы: с человека, обреченного жить среди *таких* вещей, больше нечего спросить, и он может наконец избежать идеологического присмотра.

Поэтам-конкретистам интересна вещь, не способная служить кому-либо или чему-либо. Она соседствует с героями не в силу своей полезности, а, скорее, потому, что оказалась такой же не утилизуемой, как и персонажи. Забракованные обществом люди и вещи вместе населяют своего рода «социальную свалку», пребывают в пространстве маргинализации, понятом как единственно возможное пространство свободы. В этом смысле «жить плохо» (оценка уровня благосостояния) означает «жить хорошо» (моральная оценка), что и было выражено Яном Сатуновским:

Я хорошо, я плохо жил,

и мне подумалось сегодня,

что, может, я и заслужил

благословение Господне [11, с. 99].

При этом вещь у концептуалистов теряет свое онтологическое превосходство над человеком: люди и их скарб одинаково ютятся «на краю ойкумены», чтобы не стать жертвами идеологической оккупации. Они в равном положении, и между ними возможен равноправный «диалог»: «Веточка / Ты чего/ Чего вы веточки это / А / Водички» [12] (Вс. Некрасов).

Возможность прямого означивания предметов понимается лианозовцами как свидетельство того, что жизнь способна продолжиться, возродившись из этих «здоровых зародышей». Изначальную интенцию конкретизма Вс. Некрасов исчерпывающе объяснял желанием «открыть, отвалить — остался там кто живой, хоть из междометий» [13, с. 163].

Группа «Коллективные действия», заявившая о себе несколько позже лианозовской школы, тоже занималась «идеологической дезактивацией» окружающего пространства. Но несколько иным образом: организаторы в ходе своих акций предлагали реципиентам «переозначить» те или иные фрагменты реальности. Участники перформансов всякий раз становились свидетелями странных манипуляций с предметами, «вынутыми» из привычного контекста и поэтому больше не соответствующими своим прежним именам. Например, могли в течение долгого времени наблюдать, как среди заснеженного леса с огромной бобины разматывается веревка, или слушать звон многочисленных будильников, спрятанных в сугробе. Аудитории предлагалось найти обозначения для увиденных действий и вещей. Таким образом вырабатывался новый язык, лишенный идеологических обертонов. Освобождение от «идеологической зависимости» люди должны были пережить вслед за вещами, которые поддавались «очистительным» процедурам с куда большей легкостью, чем человек.

⁴ «Конкрет» — второе название лианозовской группы.

В обоих случаях, в стихах и акциях концептуалистов, предмет служил своего рода «эталоном вменяемости» — доказательством возможности внеидеологического существования. Эта роль за ним сохранилась и позже.

Так, знаменитые «тексты на карточках» Льва Рубинштейна предполагали «воскрешение» языка путем возвращения ему связи с телесным, вещным началом бытия.

Записи на карточках представляли собой случайные обрывки речи вроде тех, которые можно услышать в любой толпе, — высказывания, безнадежно оторвавшиеся от ситуации своего использования, то есть «словесная дрянь», которая «ходит по рукам», «носится в воздухе». Ощущение «неприкаянности» языка усиливалось преобладанием в поэзии Рубинштейна индексальных знаков, функция которых — указание на предмет без называния предмета. Знак-индекс указывает хоть и не в полную пустоту, но все же апеллирует к чему-то крайне расплывчатому и неуловимому: «То одно. / То другое. / То третье. / А тут и еще что-нибудь. / То слишком точно. / То чересчур приблизительно. / То вообще ни то ни се. / А тут еще и через плечо заглядывают. / То чересчур пространно. / То слишком лаконично. / То вовсе как-то не так. / А тут еще и зовут куда-то...» [14, с. 64].

В результате возникало ощущение языковой катастрофы — предельного оскудения языка, «бездомности» современной речи. Целью поэта становилось нахождение для знаков новой референциальной опоры, возвращение языку предметности. Собственно, помещение обрывков речи на библиотечные карточки как раз и было первой фазой овеществления: слова обретали свой «дом». Каждая карточка — место присутствия языка. Запись на карточке — акт сообщения ему телесности. Последовательное чтение реплик, записанных на карточках, — аналог магической процедуры восстановления, оживления целого тела из его фрагментов. Клочки чьих-то фраз обычно выстраивались в связное целое вокруг упомянутых в тексте артефактов: семейных снимков, личных дневников, исчезнувших предметов обихода.

Конечно, это не просто вещи — это документы эпохи, способы ее самовыражения. Но их предметность играла важную роль: материальные «носители» памяти должны были гарантировать сохранность воспоминаний. Даже физическое присутствие автора, лично производящего манипуляции с карточками, было в этом случае отнюдь не факультативным: чтобы окончательно преодолеть свою фантомность, текст должен был предъявить то, что существует благодаря его энергии — живого человека. Присутствующий на сцене автор был последним в ряду доказательств того, что игры языка имеют непосредственное отношение к реальности, а не замкнуты сами на себе. В этом случае материальное мыслилось как необходимый фундамент ментального.

В творчестве Дмитрия Пригова — современника и друга Льва Рубинштейна — отношения между человеком, языком и миром вещей выглядели гораздо более драматично. У Рубинштейна той целостностью, которая в конечном счете и собирает вокруг себя, сращивает воедино мир вещей и слов, всегда оставалось лирическое «Я» поэта. В произведениях Пригова это «Я» принципиально расколото, дихотомично. Именно эта расщепленность русского сознания (и шире — русской культуры) была сквозной темой всего приговского творчества.

При фантастическом объеме написанного (36 тыс. произведений — абсолютный рекорд!) этот автор сохранял верность однажды найденной литературной маске: его неизменным персонажем был Дмитрий Александрович Пригов — маленький человек с большими претензиями, писатель-графоман, убежденный в своей мессианской роли. По-видимому, автор использовал его как наглядное пособие — модель устройства русской души. Дмитрий Александрович Пригов биполярен, принципиально раздвоен. Одна ипостась этого двуединства — поэт-идеалист, восторженно, гневно или удивленно (но всегда крайне эмоционально) откликающийся на внешние события, другая —

рядовой обыватель, стремящийся истолковать происходящее с точки зрения здравого смысла. Первое «Я» норовит при каждом удобном случае «взмыть» над реальностью, второе — старается прочно стоять на земле, то есть придерживаться фактов и доверять житейской логике. Первое притязает на связь с миром высоких смыслов, второе — с областью бытовой практики.

Между этими полюсами нет нейтральной зоны — компромиссных вариантов оценки ситуации, поэтапных переходов от одной крайности к другой. Их столкновение неизбежно и чаще всего оборачивается конфузом — очевидной смысловой нестыковкой, благодаря которой шизофреничность такого сознания проявляется во всей наглядности:

*Урожай повысится,
Больше будет хлеба,
Больше будет времени
Говорить про небо...
Больше будет времени
Говорить про небо —
Урожай понизится,
Меньше будет хлеба* [15, с. 112].

Здесь мечты и трезвый расчет ведут в противоположных направлениях: чувства выстраивают картину утопическую, разум — апокалипсическую. В таком поединке нет победителя: любая из ипостасей образа профанирует другую. Отношения двух «Я» напоминают дуэт цирковых клоунов: каждый помогает увидеть смешное в напарнике.

Существование этих двух «Я» — и стоящих за ними «высшей» и «низменной» реальности — не может быть бескровным: их война неизбежна и грозит своего рода «обрушением мира». Пригов то и дело иронически предсказывает эту катастрофу:

*Два скульптора стоят перед стихией —
В их мастерской вдруг прорвало сортир
И жижа ползает между творений
Так в верхний мир ворвался нижний мир*

*Меж двух миров, обоим не ровня
Они стоят, не по себе им стало —
Вот верхний мир сорвется с пьедестала
И их расплющит столкновенье сил* [15, с. 67].

Но особенно интересная картина складывается, если приговский герой фокусирует внимание на вполне конкретном предмете и старается дать ему одну — непротиворечивую — оценку. Тогда взаимоисключающие крайности соединяются, образуя новое гротескное единство. Сознание, не признающее опосредований, совмещает несовместимое.

Так происходит в самых, может быть, известных стихах Пригова — о «килограмме салата рыбного», «кусочке азу», о том, как «вот я курицу зажарю», о сломанном венике и т. п. Всякий раз речь идет об отношении человека и предмета, причем, что важно, предмета утилитарного — еды и бытовой утвари. И всегда в этих отношениях присутствует некая не соответствующая ситуации чрезмерность: герой относится к вещи или слишком восторженно, или излишне гневно, или чересчур трепетно. Бытовая вещь становится то поводом для путаных назидательных рассуждений, то объектом неуместной нежности (по выражению М.Н. Липовецкого, «сакрализующей интимизации подвергается то, что кажется демонстративно профанным» [16, с. 336]). Общим во всех случаях является то, что утилитарный предмет насильственно включается в неутилитарный контекст, оказывается объектом философского, морализатор-

ского, любовного дискурса, в то время как его природа принципиально противится всякой дискурсивности. При таком «скрещивании» изменяют своей сущности и вещь, и мысль. Например:

*Килограмм салата рыбного
В кулинарьи приобрел
В этом ничего обидного —
Приобрел и приобрел
Сам немножечко поел
Сына единоутробного
Этим делом накормил
И уселась у окошка
У прозрачного стекла
Словно две мужские кошки
Чтобы жизнь внизу текла [15, с. 3].*

Пригов обыгрывает несоразмерность повода (приобрел-поел-накормил) и вывода, дает ощутить неоправданность скачка из сфер низменно-житейских («килограмм салата рыбного в кулинарьи приобрел») на вершины бытия («чтобы жизнь внизу текла»).

Во всех подобных случаях вещь служит индикатором смыслового сбоя: ее присутствие должно произвести отрезвляющее воздействие, вернуть героя «на землю», — но этого не происходит. Вещь противится трансцендированию, она напоминает герою о существовании практической стороны жизни, пытается вывести его из состояния маниловской замороженности — того гипнотического транса, в который при малейшей возможности погружается Дмитрий Александрович Пригов. Послужив невольным поводом для возвышенных излияний, вещь сигнализирует об их несвоевременности и нелепости. Но приговский герой перестает «слышать голос вещей» и воспринимать вещный мир как самостоятельный пласт бытия. Крайняя приниженность человека вынуждает его самоутверждаться любой ценой, прежде всего — непрерывно доказывая себе и другим свою принадлежность к культурной, мыслящей части общества и для этого демонстративно жертвуя материальным (как заведомо низменным) ради идеального (высокого).

Показательно, что в стихах Пригова фигурируют в основном вещи с коротким сроком жизни — то, что съедается, выпивается, изнашивается, то есть, во-первых, *служит* человеку и, во-вторых, *служит недолго*. Более того, вещь выступает в той же функции повода к «философскому камланию», даже если она отсутствует:

*За тортом шел я как-то утром
Чтоб к вечеру иметь гостей
Но жизнь устроена так мудро —
Не только эдаких страстей
Как торт, но и простых сластей
И сахару не оказалось
А там и гости не пришли
Случайность вроде бы, казалось
Ан нет — такие дни пришли
К которым мы так долго шли —
Судьба во всем здесь дышит явно [15, с. 6].*

Материальное окончательно деонтологизируется — перестает восприниматься как имеющее отношение к нерушимым основам бытия. Но его дискредитация означает, что исчезает и сама реальность как фундамент сущего и постоянная область устремлений авангардного искусства. Фактически это сигнализирует о конце авангарда.

Доверие к вещному, телесному началу бытия — одна из главных заповедей авангарда. Чтобы хранить ей верность при любых обстоятельствах, авангардисты посто-

янно меняли значение, которое вкладывалось в понятие «вещи»: под нею понимался то предмет, не зависящий от культурного «обихода», то существующее лишь гипотетически, не подвластное семизису тело, то «барахло» — жалкие пожитки обитателей советских окраин. Во всех этих случаях за миром бездушных предметов маячило нечто безусловно ценное — подлинное бытие. Именно к нему авангард старался приблизить читателя. Вещь понималась как репрезентант подлинной реальности, парламентар, помогающий вступить с нею в переговоры, наладить контакт. Эта возможность была утрачена, когда концептуалисты признали, что современность способна учитывать только одно — прагматическое — измерение вещного мира.

Библиографический список

1. Смирнов И. Очерки по исторической типологии культуры // И.П.Смирнов. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000.
2. Долгополов Л.К. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л.: Советский писатель, 1985.
3. Мандельштам О. О природе слова // О. Э. Мандельштам. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987.
4. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. URL: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/2.html>.
5. Маяковский В. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1973. Т. 1.
6. Фарыно Е. Семиотические аспекты поэзии Маяковского. URL: 22.05.2001.www.libelli.ru/classics/russian/1917mya/personal/o_mayakv.htm.
7. Хармс Д. Собр. соч.: в 4 т. М.: Внешторгиздат, 1994. Т. 1.
8. Введенский А. Кругом возможно Бог // А. Введенский. Полное собрание произведений: в 2 т. Т. 1. Произведения 1926—1937.
9. Заболоцкий Н. Предостережение // Н. Заболоцкий. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1972.
10. Холин И. Заборы. Помойки. Афиши. Рекламы... // Игорь Сергеевич Холин. URL: http://www.hrono.info/biograf/bio_h/holin_is.php.
11. Сатуновский Я. Рубленая проза: Собрание стихотворений / сост., подгот. текста и предисл. Вольфганга Казака; послесл. Геннадия Айги. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission; М.: Время и место; Минск: Старый Свет-Принт, 1994.
12. Некрасов Вс. Веточка... // URL: <http://www.litkarta.ru/rus/studio/orientir/nekrasov>.
13. Айзенберг М. Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997.
14. Рубинштейн Л. Домашнее музицирование. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
15. Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. М.: НЛО, 1997.
16. Липовецкий М. Пригов и Батай: эстетика системной растраты // Неканонический классик Дмитрий Александрович Пригов: сб. ст. и материалов.. М.: НЛО, 2010.

References

1. Smirnov I. Essays on the historical typology of culture in *I.P. Smirnov. Megahistory. To the historical typology of culture*. M.: Agraf, 2000. (in Russ.)
2. Dolgoplov L.K. At the turn of the century. On Russian literature of the end of the XIX — beginning of the XX century. L.: Sovetskii pisatel', 1985.
3. Mandelstam O. On the nature of word in *O.E. Mandelstam. Word and Culture*. M.: Sovetskii pisatel', 1987. (in Russ.)
4. Kuritsyn V. Russian literary postmodernism. Available at: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/2.html>. (in Russ.)
5. Mayakovsky V. Collected works: in 6 Vol. M.:Pravda, 1973. V.1. (in Russ.)
6. Faryno E. Semiotic aspects of Mayakovsky poetry. Available at: www.libelli.ru/classics/russian/1917mya/personal/o_mayakv.htm (accessed: 22.05.2011)
7. Kharms D. Collected works: in 4 Vol. M.: Vneshtorgizdat, 1994. V. 1. (in Russ.)

8. Vvedensky A. Perhaps God is all around in A. Vvedensky. *Complete set of works: in 2 Vol. V.1. Works of 1926-1937. (in Russ.)*
9. Zabolotsky N. Warning in N. Zabolotsky *Selected works: in 2 Vol. V. 1. Columns and poems. Poetry. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1972. (in Russ.)*
10. Kholin I. Zabory. Pomoiki. Afishi. Reklamy... in *Igor Sergeevich Kholin*. Available at: http://www.hrono.info/biograf/bio_h/holin_is.php. (in Russ.)
11. Satunovsky Ya. Rublenaia proza: Collection of poems in *Composition, text processing and foreword by Wolfgang Kazak. Afterword by Gennady Aigi*. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission; M.: Vremya i mesto; Minsk: Staryi Svet-Print, 1994.
12. Nekrasov Vs. Vetochnka... Available at: <http://www.litkarta.ru/rus/studio/orientir/nekrasov>. (in Russ.)
13. Eisenberg M. Glance at a free lance artist. M.: Gendal'f, 1997.(in Russ.)
14. Rubinstein L. Home music-making. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.(in Russ.)
15. Prigov D.A. Written from 1975 to 1989. M.: NLO, 1997. (in Russ.)
16. Lipovetsky M. Prigov i Bataille: esthetics of system waste, *Non-cannonical classic Dmitry Alexandrovich Prigov. Collection of articles and materials*. M.: NLO, 2010. (in Russian)

*T.V. Kazarina**

FUNCTIONS OF THING IN THE LITERATURE OF AVANT-GARDE

The article is devoted to the specifics of relationship to thing and material world in the works of poets and writers of three generations of Russian avant-garde writers. Transformation of avant-garde thing from futurist subject, resisting the impact of culture – in oberiut's nonsemiotic body and conceptualist's household object is traced.

Key words: primary and secondary styles, realism, avant-garde, futurists, OBERIU, conceptualists.

* *Kazarina Tatyana Viktorovna* (kazarina_tv@bk.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russian Federation.