

Научная статья
УДК 82
DOI: 10.20323/2499-9679-2024-2-37-16
EDN: CRERPE

Киноэкфрасис С. Стратановского в свете поэтики монолога

Александр Викторович Марков

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет. 125047, г. Москва, Миусская пл., д. 6
markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Аннотация. Стихи Сергея Стратановского сразу узнаются по меланхолической саркастичности, сочетанию эпически спокойного изложения с парадоксальным изображением современности. Но речевые стратегии, прежде всего, позиция повествователя в отношении к другим голосам, не всегда ясны, стихи Стратановского производят впечатление многоголосья. На примере редкого для поэта киноэкфрасиса, иронического пересказа фильма М. Антониони «Забриски поинт», показано, как устроены такие повествования у Стратановского. Стихотворение, завершающее цикл из книги «Молотком Некрасова», может интерпретироваться с равным основанием как продолжение работы поэта с монологической речью. В стихах цикла многоголосье подчинено двойственности монолога: монолог пластически подражает герою стихотворения, воспроизводит его речевые техники, стремясь передать парадоксальность его намерений, монолог же реализует себя в качестве нормативного речевого жанра, который отличается прямолинейностью свидетельства и признанием необратимости исторических событий. Герой оказывается в области фортуны или фатума, постоянной реинтерпретации себя, тогда как повествователь как свидетель – в области хроники и неотменимых фиксаций уже произошедшего. Ни описываемая позиция героя, ни производимая в стихотворении позиция свидетеля не исчерпывают позиции самого стихотворения, но позволяют упорядочить многоголосье и обогатить стихи новыми стратегиями изображения истории XX века, в том числе, имитацией мгновенных фотоснимков, фотомонтажа, газетного репортажа. Все эти стратегии достигают апофеоза в финальном стихотворении, в котором необычная для Стратановского густая метафоричность шифрует кинематографическую поэтику Антониони. Основным сюжетом оказывается не противостояние героя и системы, но превращение героя в киногероя, в невольного подражателя экранных персонажей. Это и позволяет поэту объяснить мир героя, не сводя содержание фильма к отдельным запоминающимся кадрам.

Ключевые слова: Стратановский; Антониони; поэзия и кинематограф; монолог; экфрасис; свидетельство; современная русская поэзия

Для цитирования: Марков А. В. Киноэкфрасис С. Стратановского в свете поэтики монолога // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 2 (37). С. 16–24. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-2-37-16>. <https://elibrary.ru/CRERPE>

Original article

S. Stratanovsky's film ekphrasis in terms of the monologue poetics

Alexander V. Markov

Doctor of philological sciences, professor at the department of cinema and contemporary art, Russian state university for the humanities. 125047, Moscow, Miuskaya sq., 6
markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Abstract. Sergei Stratanovsky's poems are immediately identifiable by their melancholic sarcastic tone, the blend of epically calm narrative with paradoxical portrayal of the present. The speech strategies, though, especially the position of the narrator in respect to other voices, are not always clear; Stratanovsky's poems have the impression of polyphony. The example of a filmic ekphrasis rare for the poet, an ironic retelling of M. Antonioni's film *Zabriskie Point*, shows how such narratives are managed by Stratanovsky. The poem concluding the cycle from the book *Nekrasov's Hammer* can be equally interpreted as an endorsement of the student movements or as their condemnation. However, within the cycle the poem is read as a sequel to the poet's work on monologic speech. In the poems of the cycle, polyphony is subordinated to the duality of the monologue: the monologue imitates the protagonist of the poem plastically,

reproduces their speech techniques in an attempt to convey the paradoxical nature of their intentions; but the monologue also accomplishes itself as a normative speech genre, which is marked by the rectitude of testimony and the acceptance of the irreversibility of historical events. The hero finds him/herself in the realm of fortune or fate, of constant reinterpretation of himself/herself, while the narrator as a witness finds himself/herself in the realm of chronicle and indispensable records of what has occurred. Neither the described position of the protagonist nor the position of the witness produced in the poem exhausts the position of the poem itself, but it enables the poet to organize the polyphony and enrich the poem with new strategies for depicting 20th-century history, including the simulation of snapshots, photomontage, and newspaper reportage. All these strategies reach their climax in the final poem, where a dense metaphoricity unusual for Stratanowski encrypts Antonioni's cinematic poetics. The main plot is not the confrontation between the protagonist and the system, but the transformation of the hero into a film hero, into an unwilling imitator of screen characters. This allows the poet to explain the world of the hero without reducing the content of the movie to separate memorable shots.

Key words: Stratanovsky; Antonioni; poetry and cinematography; monologue; ekphrasis; testimony; contemporary Russian poetry

For citation: Markov A. V. S. Stratanovsky's film ekphrasis in terms of the monologue poetics. *Verhnevolzhski philological bulletin*. 2024;(2):16–24. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2024-2-37-16>. <https://elibrary.ru/CRERPE>

Введение

Поэзия Сергея Стратановского, одного из ведущих поэтов ленинградской *второй культуры*, отличается «не снимаемой противоречивостью и напряженностью авторского взгляда» [Зверева, 2020а, с. 654], иначе говоря, выявлением глубинной сути явлений при осторожности обращения с ними, чтобы не допустить их поспешного присвоения. Эта поэзия занята «переосмыслением первичных кодов человеческой культуры» [Зверева, 2020а, с. 652], показывая эти коды в действии, в монологическом по сути проявлении, где диалогическое отношение будет частью такого переосмысления, но не будет его исчерпывать. По выводам Т. В. Зверевой, в стихах Стратановского на русском материале присутствует монологическая панхрония: для него «исторические и культурные разрывы неизбежно носят мнимый характер» [Зверева, 2020б, с. 1088], прошлое, настоящее и будущее оказываются просто различными способами культурного производства.

Сложное соотношение в большинстве стихов этого поэта статики и динамики, которое не может быть снято, отмечали все исследователи творчества Стратановского: «фигурки расставлены по своим местам и двигаются в пределах заданного ритма» [Бологова, 2011, с. 271], то есть ценностная пластика места каждого характера не противоречит ритму неотменимых событий. В диалогических поэтических произведениях Стратановского, как показали исследователи, пластикой оказывается воображаемый герой, тогда как автор оказывается прямолинейным завершителем монологов и диалогов, поддерживая ритм рассуждения, но не его фантазийную пластику. Например, в изложении учения Г. Сковороды ха-

рактерная позиция Сковороды оказывается передана придуманному им пародийному герою, обзьяне Пишек, фантазийно варьирующей философские темы, тогда как сам Сковорода претерпевает обличение от своего же вымысла, пытаясь завершить разговор и тем самым придать ему окончательную форму [Суханова, Ципилева, 2019, с. 238].

Такое сложное отношение воображаемого и реального, наложенное на отношение пластической фантазии и прямолинейного сарказма, объединенного особой семантической поэтикой (Е. Э. Фетисова определяет ее как извод неоклассицистической [Фетисова, 2016]), дополняется в стихах Стратановского серьезнейшей ландшафтной интуицией. В поэзии Стратановского часто встречаются воображаемые ландшафты России, позволяющие осмыслить историю русских духовных исканий и русской философии. В стихах 1980-х годов появляется идея компьютерного управления пространством и возмездия пространства, ландшафт становится смешанным. В поэзии 1990-х годов к ним прибавляются виртуальные ландшафты, компьютерных игр и анимации, где действуют те же законы уничтожения и исчезновения, что и в реальных ландшафтах.

Обращение к классическому кинематографу в разбираемом в основной части статьи стихотворении несколько неожиданно для творчества этого поэта: как раз фильм Антониони, которому посвящено стихотворение, показывает всё богатство ландшафтов, начиная с цветной пустыни самого места, давшего имя фильму. Но ландшафты в стихотворении, посвященном фильму М. Антониони, не упоминаются, оно всё монолог, а не описание. Исходя из этого, мы в качестве метода исследования принимаем теорию лирического монолога,

имея в виду не столько классическую теорию Л. Гинзбург о монологе как предельной форме лирического высказывания [Гинзбург, 1974, с. 7], сколько новейшие построения, связанные с критикой понятия лирического субъекта в поэзии после концептуализма, опирающиеся на построения Б. О. Кормана и С. Н. Бройтмана, но учитывающие специфику современной русской поэзии в ее разнообразии [Малкина, 2023а; Малкина 2023б].

Методы исследования

Монолог – не просто фиксируемая речь одного, но речевой жанр (или жанр речевой деятельности) со своими свойствами. После Бахтина мы это знаем, и, хотя чаще вспоминают мысли Бахтина о монологе как реплике в диалоге, с неизбежными диалогическими обертонами, тем не менее, Бахтин прямо специфицирует монолог. Так, он говорит о монологических высказываниях как высказываниях «эмоционального типа» и сразу признает, что в реальных речевых ситуациях монологическое высказывание осуществляет собственное культурное производство. «Кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание – от этого зависит и композиция и – в особенности – стиль высказывания» [Бахтин, 1986, с. 467]. Хотя такое высказывание, по Бахтину, может представлять и монологическим, и диалогическим, пока мы ограничиваемся композицией и стилем отдельного высказывания, – тем не менее, монолог имеет очевидные свойства. Одно из свойств – возможность отчёта во влияниях: мы не просто видим, как наша речь деформируется при нашем монологическом отклике на обстоятельства внешнего мира или сообщения, но можем сказать, в какой момент она деформировалась. Другое свойство – прямота монолога, который способен организовать композицию независимо от внешнего запроса и пережитых деформаций, тем самым сообщив своим содержанием о необратимости событий.

Пока мы рассматриваем монолог как явление литературы, соотнося его с литературными жанрами, мы можем только прийти к тем выводам, к которым пришла постмодернистская бахтинистика. Когда Юлия Кристева в знаменитой статье 1967 года [Кристева, 2000, с. 430–431] утверждает, что сам монолог или внутренняя речь – продукт ряда литературных жанров или жанровых приемов, таких как «исповедь» или «поток сознания», по сути она утверждает, что некоторые принципы *необратимого высказывания*, которое позволяет при этом

давать *отчет во влияниях* в каждой фразе, в каждый момент, и позволяют состояться монологу как реальному. Если же мы не ограничиваемся литературой, то мы уже можем говорить о более общих правилах жанров речи. Благодаря исследованиям В. М. Алпатов мы прекрасно знаем, что монолог, по Бахтину, – открытое поле монологического высказывания, которое при этом само облечено и как бы свернуто в форму трактата или любого другого связного жанра [Алпатов, 2002]. Таким образом, тематическая гибкость рассуждения в монологе, отражающая и изгибы переживаний говорящего, компенсируется самой неотменимостью монологичности, которую невозможно прервать – перебивать монолог не допускается. Монолог как завершенность высказывания, видимая с позиции говорящего, пластически подражающая говорящему и его ценностным и аргументативным приоритетам, вполне при этом оформляется как завершенная речь вообще, в соответствии с монологичностью как принципом.

Соответственно, монолог как речевой жанр не может быть просто высказыванием свидетельства: как раз для свидетельства необходим диалог, другая сторона, которая и подтверждает свидетельство и позволяет ему прозвучать. Монолог не столько фиксирует факт, сколько трансформирует наше отношение к фактам и наши порядки участия в этих фактах. Мы должны принять решение, исходя из того, что зафиксированные в монологе факты уже принадлежат некоторому необходимому порядку высказывания и делают необходимой (неизбежной) хотя бы какую-то нашу реакцию; исходя из наших предрасположенностей к решению вопросов.

Таким монологическим высказыванием может выступать не текст, а какая-либо форма искусства, стоящая ближе к непосредственному свидетельству, например, искусство фотографии. Так, в понимании Сюзен Сонтаг, «[ф]отografie исторических событий не только свидетели или документы, они суть авторы» [Штайн, 2024]. То же самое можно сказать и об авторском кинематографе, и об инсталляциях или интервенциях современного искусства, где тоже это авторство становится монологом, трансформирующим реальность и наше отношение к реальности, тогда как *медиум* (как экран в кино или материал в инсталляции) управляет качествами высказывания: насколько они представляются и предстают полными, быстрыми, своевременными.

Исходя из этого можно предположить, что киноэкран, описание фильма, может быть не

просто предоставлением речи фильму, которая после оказывается монологической или диалогической, свободно себя развертывая, – но работой с монологом. В этой работе с монологом, как мы покажем, по типологии В. Я. Малкиной, соединяются *трансгрессивный* и *номадический* субъекты [Малкина, 2023б, с. 27]. Фильм оказывается монологом (о близости киноэкфрасиса и фотоэкфрасиса [см.: Самаркина, 2017]), ведущим к некоторой необратимой морали, тогда как стихотворение – монологом, ведущим к столь же необратимому принятию современности как таковой, принятием того, что современность сейчас именно такая. По отдельности эти необратимости могли бы быть описаны как моральное суждение или катастрофическое мировосприятие, но соединенные вместе, как в разбираемом в основной части статьи примере, они создают особую форму монологического жанра. Тогда то, что Кристева рассматривает как жанровую форму, вызывающую к жизни монолог, можно рассматривать как медиум искусства – сопоставив поток сознания, например, со сменой кинокадров, а исповедь – с непосредственной представленностью документальной фотографии нам.

Основная часть

К кинематографической теме Стратановский обращался редко. Н. А. Николина, создавшая наиболее полный свод «слов-бумажников» в новейшей русской поэзии, справедливо указывает на такое изобретение Стратановского как «Аллюзион» [Николина, 2011, с. 118]. Стратановский изображает в одном из стихотворений просмотр интеллигенцией фильма о декабристах, причем действие не имеет примет времени и места, и завершается явным упреком интеллигенции, которая умеет считывать аллюзии на современность, но не переживает гражданской солидарности. Тогда слово «Аллюзион» из первой строки указывает и на свойство кинематографа включать в себя аллюзии, и служит знаком иллюзорности надежд на перемены. Таким образом, кинематограф оказывается как бы дважды монологичен: монолог состоит из аллюзий, в соответствии с ожиданиями публики, к которой он обращён с целью вызывать чувства игрой аллюзий, но экранный медиум с его иллюзионизмом превращает сочувственный монолог в обличительный. В науке уже описано это действие речи Стратановского как «сложный экфрасис» [Марков, 2019; Марков, 2020; Марков, 2021а; Марков 2021б], но в указанных рассмотрены столкновения с мнимыми «экранами» музей-

ных стен, парков, воображаемых исторических панорам, всегда имеющих в виду хотя бы скрытый, но диалог с культурой – но не реальный экран фильма, который усиливает как раз монологизм.

Стихотворение «Забриски поинт» посвящено одноименному фильму Антониони, который как раз имеет вполне определенную пространственную и временную привязку. Этот фильм 1970 года стал в СССР фестивальным, он был включен в программу Московского международного фестиваля 1973 года, и хотя в широком прокате не появился (в отличие от ряда социалистических стран Восточной Европы, где фильм шёл в кинотеатрах), как один из образцов фестивального кино он стал легендой. В перестройку он стал доступен в видеосалонах как фильм дерзкий по содержанию и отражающий развитие культуры хиппи и рок-культуры, что было востребовано в том числе и широким посетителем видеосалонов. Критика порицала Стратановского за культуртрегерский пересказ сюжета фильма [Ратке, 2015, с. 124], что несправедливо: даже на уровне простого пересказываемого содержания в стихотворении Стратановского дается вовсе не синопсис фильма, а скорее его видение сначала героем, а потом – современным зрителем, сначала по ту, а после – по другую сторону экрана.

ЗАБРИСКИ ПОЙНТ (Фильм Антониони)

Как бамбуковой палкой по голове,
Как ворвавшийся ветер
по вешней листве и траве –
Такова Революция,
в чёрную кожу одетая.^[SEP]
(На груди у неё – цветок огненный)

И бунтуют студенты,^[SEP]
сжигают повестки армейские.
(Аргументы их веские –
право на жизнь и любовь)
И должны полицейские
усмирить их, но не огнём – водомётами.

А потом – похищенье
Самолёта учебного
и полёт в голый край, чёрствый рай.
Из стерильного мира
в пустыню ближнюю,
В мир, затерянный вроде бы,
главный сбегает герой.

Встреча с женщиной там,
обретение радости там,
А потом – возвращенье
В повседневность и гибель героя экранного,
Смерть от пули
и женщины дикая месть:
Взрыв на ранчо
в горах, где когда-то апачи,
А теперь бизнес-клерки...
Но не в реальности месть,
А в желании ярком...
Серия взрывов как весть
Из грядущего времени
о небоскрёбах в Нью-Йорке,
Погибающих в пламени
после атаки Аль-Каиды.
[Стратановский, 2014, с. 25–26]

Приведенное стихотворение завершает первый раздел книги (разделы в книге не именуется), по сути посвященный войнам XX века: двум мировым, гражданской войне в России и гражданской войне в Испании. Этот раздел, при всем разбросе тем, образов и многоголосьи, вполне циклизован. Циклизацию образует как общность основной темы (частное и слабое лицо в канун больших событий, перед которыми он не успевает сделать нравственный выбор), так и сходство сюжетных решений. В отличие от стихов Стратановского из предыдущих книг, где саркастический голос повествователя преобладает, а сюжет стихотворения принадлежит взрывам сарказма, но и меланхолии исторического сознания, стихи этого цикла устроены сложнее: они состоят из нескольких частей, эпизодов, и речь может очень сильно меняться от одного эпизода к другому, преобладающим может делаться неожиданный голос.

В центре этих сюжетных стихов – призраки этих войн: изобретатели оружия, как Хайрем Максим, духовные образы народа, как Дон Кихот для Испании, философы, как Ницше, а также политики, как Плеханов, государственные деятели, писатели. Все они предстают скептиками, нерешительными людьми, от которых мало что зависит – они следуют своей собственной нерешительности, но поэтому за ними идет смерть, длительные боевые действия, отличающие XX век. Некоторые из этих протагонистов успокаивают свою совесть, как Хайрем Максим, убежденный, что мир на земле никогда не наступит, некоторые утешают себя материалистическим мировоззрением, как Плеханов. В любом случае, у каждого такого человека наступает момент личного нрав-

ственного выбора, но роковая цепочка событий уже запущена, и поэтому такой выбор – часть личной, а не общей истории.

Субъекты речи в этой первой части различны: это может быть сам герой, могут быть эксперты (например, философы, обсуждающие смысл высказываний Ницше), наконец, это может быть безучастный свидетель. При этом свидетель может попадать в поле обаяния героя и воспроизводить его внутренний монолог – так, в стихотворении о Плеханове явно есть сочувствующий взгляд [Стратановский, 2014, с. 14]. Либо же наоборот, свидетель скорее не принимает своего героя – таково стихотворение о поэте Павле Когане [Стратановский, 2014, с. 19], где сама история арестов его друзей представлена как ряд отдельных кадров, разрозненные мгновенные снимки.

То есть интересным образом монолог в этом цикле Стратановского зависит не от говорящего, а от предмета речи. Например, стихотворение «Возражение Достоевскому» [Стратановский, 2014, с. 8] представляет собой реплику, что «чудо, тайна и авторитет» были ценностями не только Великого Инквизитора, но и всех христианских держав на каком-то этапе, перед реформацией и модернизацией. В Москве тоже «[ч]уда ждали, обманщикам верили», вероятно, до Петровских реформ. Но тогда субъектом монолога оказывается человек, способный судить о допетровской России, но еще неспособный судить о послепетровской, развитие которой во времена Достоевского не завершено; поэтому он и называет Достоевского «сочинитель известный», как не назовут его наши современники. То есть это свидетель, разделяющий с Достоевским принадлежность к одному миру литературного производства, экспертизы и вкуса, но при этом способный мгновенно переключиться и определить свойства «веры массовой», особого типа домодернизационной массовизации представлений. Здесь уже эти свойства массового сознания определяет сам монолог как жанр, как речь о массовом вкусе и вызванных этим вкусом решениях. Тем самым монолог пластичен, имеющий в виду постоянное переживание домодернизационной России с ее пластичностью и некоторым лукавством, но он же прям, потому что имеет в виду нравственное суждение свидетеля, которое происходит в конкретный момент и утверждается этим моментом.

В стихотворении о предреволюционной ситуации, незаметной для Николая II, посещающего Русский городок в Царском селе [Стратановский, 2014, с. 12–13], Стратановский также создает ме-

ланхоличный монолог, заканчивающийся: «Осталось всего две недели / до революции русской». Понятно, что этот монолог принадлежит человеку, знающему об отречении Николая II от престола, но это вызвано самими свойствами монолога как жанра, создавать хронику происходящего, указывать на неизбежность исторических событий – только тогда монолог как жанр будет убедителен [Малкина, 2023]. Тогда как меланхолия этого монолога, кого Император встретил и кого он увидел – это уже свидетельство, разделяющее печальный взгляд с героем монолога, который глядит на всё доверчиво и тяжело. Так опять монолог, попадая в поле единых ценностей и единых способов проживания жизни с героем, как бы искривляясь, выпрямляется благодаря жанровым константам монолога: *публичной обращенности, обличению и указанию на необратимость исторических событий*.

Сходным образом построено стихотворение «Шахтинское дело»: журналистское расследование показывает, что ни партийная верхушка, в которой еще продолжалась фракционная борьба, ни журналисты, ни рабочие не только не поддерживали фигурантов дела, но были склонны согласиться с обвинениями – их позиция как бы пластически приспособляется к поэтике доноса. Но завершается стихотворение моральным суждением об утверждении единоличной власти Сталина в партии, которое дано как считывание его внутренней речи: «глядящий вперед далеко» [Стратановский, 2014, с. 18]. Вождь, образ которого в лирическом высказывании конструируется так, как он изображался на советских плакатах и огромных соцреалистических полотнах, сознает, «что отныне крепка его власть». Эта прямота внутренней речи встроена в другую прямоту, плакатных образов, и это выпрямление монолога в качестве исторического высказывания о необратимо произошедшем и вводит свидетеля, который понимает намерения Сталина, но не знает, что будут в следующие эпохи существования нашей страны.

Еще один выразительный пример такой пластической пружины монолога – стихотворение о Лёнке Пантелееве, чекисте, а после – налётчике, отличавшемся бравадой и ставшем одной из самых громких городских легенд Петрограда/Ленинграда. В этом стихотворении реальный и одновременно воображаемый петербургский ландшафт объединяет квартиру, в которой Лёнка Пантелеев был убит, и часовню святого Александра Свирского, другого известного вепса. Упомянув культурологический доклад на между-

народной конференции, что Лёнка был «изнанкой души, скверным зеркалом / Того самого схимника», повествователь подводит итог: «Может и так, но не хочется, / Чтобы так оно было» [Стратановский, 2014, с. 16]. Здесь дело в устройстве монолога: изложение биографии Лёнки Пантелеева представляет собой ряд версий: например, стал ли он бандитом по доброй воле или был внедрен в банду, но «вышел из под контроля / кожаных курток / и питерской цепкой милиции». Как раз монолог искривляется, имитируя мистификаторский талант самого героя, который «в кожу налётчика влез». Но монолог и выпрямляется благодаря жестокой полуцитате из «Двенадцати» Блока, создающей обобщенный образ революционного бандитизма. Иначе говоря, реконструируемая исследователями характерология Лёнки как бы попадает под обаяние личности Лёнки, включая культурологическую параллель с Александром Свирским, и пластически меняется; не случайно поэт оксюморонно ставит рядом «изнанка» и «зеркало», изнанка выражает утаенное, а не отражает прямое. Но сам монолог как обличение должен показать, что до, условно, действия поэмы Блока такой герой не был возможен. Это не есть окончательная позиция стихотворения: ни искривленный, ни выпрямленный монолог не совпадает с общей идеей стихотворения. Но такая сложная композиция – единственный способ сохранить монолог как речевой жанр.

Соответственно, при анализе стихотворения о фильме Антониони нужно понять, кто автор монолога. Во многом монолог оказывается подвластен пластике протагониста, вполне скучающего и неохотно действующего, но с развитым воображением героя: это не отчет вроде синопсиса, а изображение решений героя. Система образов подчиняется не экранному порядку, но внутренней речи героя. Так, «бамбуковая палка» указывает на полицейскую дубинку, универсальный символ порабощения и насилия, но вместе с тем соседство с образом «ворвавшегося ветра» сразу заставляет вспомнить диалог Марка и Дарьи в пустыне, что в конце концов мысли могут вживляться в голову наподобие растений. Упоминание травы напоминает и о психоделическом опыте Дарьи, и о ворвавшемся в ее жизнь парне, который не разделял ценностей хиппи. Вся эта образность постоянно имеет в виду внутренние переживания героя, который смущается, что он не вполне революционер и не вполне хиппи, но при этом стремится пережить все образы как пластически его меняющие, как возвращающие ему

смысл жизни. Порядки образов говорят о том, что только позиция героя, Марка, а не позиция считывания с экрана судеб героев, позволяет объяснить, что именно произошло. Внутренние переживания, как и в других стихах, разрешаются в жестоких сценах, вроде памятную всем зрителям фильма сцены в пустыне с апофеозом убийств, которые и позволяют уже ввести фигуру свидетеля – и этот свидетель и подтверждает, что события уже произошли необратимо. Свидетель превращает образы и сравнения как манифесты самосознания или общения героев в образы неотменимых событий. Это не прочитывание экранных символов, но сама работа экрана и с пластическим воображением и смущением героя, и со свидетельством, которое не сводится к сценарной хронике событий, но показывает переломные события, определяющие и моменты жестокости, и моменты решительности героя.

Исходя из этого, образность стихотворения легко расшифровывается: понятно, что черная кожа революции – афроамериканское ядро революционного кружка в начале фильма, огненный цветок – выстрел, что отвечает реплике одного из афроамериканских студентов в начале фильма, что нужно говорить с полицейскими на их языке – языке оружия. Так метафора, напоминающая и о яркости афроамериканской поэзии, и о «детях цветов» хиппи, говорит и о том, что для героя язык революции был чужим, и он только пластическим воображением его осваивал, и что его роман с Дарьей был не развитием его личности, но обретением монологической прямоты в стерильном мире, откуда студентов-революционеров буквально «выкурили» в фильме. Упоминание водометов как средства против толпы тоже делает героя человеком толпы, пластичного, который только в романе с Дарьей обретает возможность прямо говорить, но тем самым и быть медиумом необратимых событий – их любовная встреча на песке вполне нормативна для хиппи, это не событие их личной самореализации, но необратимое событие исторической логики развития движения хиппи. Это прямота свидетельства самих хиппи друг о друге как переживших необратимость истории.

Ключевое выражение стихотворения, это «гибель героя экранного». То есть протагонист гибнет как на экране, как типичный герой массового кинематографа. Этот герой в фильме имел один признак – что он белый, на которого и падает подозрение в убийстве полицейского. Противоречие между пластикой героя, колеблющегося и много о себе воображающего, и прямотой его же монолога

как пытающегося разрешить себе быть хиппи и быть всегда с любимой женщиной, не может быть разрешено самим монологом, герой сам себе тогда свидетель. Если на экране все поступки героя, в том числе попытка выстрелить в полицейского или незаметно вернуть самолет – это его бравада перед Дарьей, попытка выстроить свою субъективность на основе чистой бравады, то в стихотворении Стратановского герой остаётся собой, нет возможности создать такую саморисовку, самовозвеличивание, поддержанное экранным драматизмом, если герой ведет диалог. Поэтому экранный драматизм – это в стихотворении только гибель героя, но не его поступки.

Заключение

Таким образом, мы можем говорить, что в этом стихотворении Сергея Стратановского показан не сюжет фильма и не размышления о фильме, но устройство внутреннего мира героя и его внутреннего монолога. Поэта не интересует драматизм или трагизм личности Марка, но только его функциональность в качестве голоса эпохи и одновременно свидетеля эпохи. Его голос оказывается предельно пластичным, отзывающимся другим героям больше, чем себе. Если на экране это выглядит как неуверенность, непоследовательность или незрелость и вызывает сочувствие к герою, то у Стратановского никакого сочувствия нет. Просто пластичность авантюриста, не ставшего до конца революционером, противостоит прямоте хиппи, в том числе прямому употреблению слов, в отличие от метафор и намеков в революционном кружке. Но эта уже тиражируемая прямота как раз вскрывает банальность прежних мыслей героя, его прежних переживаний, и парадоксальным образом он не банален только тогда, когда совершает банальные для хиппи поступки в романе с Дарьей. Угон самолета в стихотворении тоже дан как банальность: учебный самолет не так уж трудно похитить.

Дальнейшие же его нетривиальные поступки уже не принадлежат порядку свидетельства, выпрямляющему монолог и превращающему его в доказательство необратимости исторических событий, в том числе, необратимости появления хиппи. Они нетривиальны на экране, но тривиальны как экран, экранность, поза героя. Поэтому гибель героя – это просто реализация опять же его банальности, а вовсе не часть какой-то драматичной истории, и тем более, не повод соотносить личную историю с историей США или человечества.

Тогда и террористический акт 11 сентября – не продолжение молодежного экстремизма, просто уже в эпоху глобализации и появления новых мировых политических сил, но вариант банальности зла. Дарья собирается отомстить банальному миру, но при этом может это выполнять лишь в воображении. Тогда как террористы XXI века, люди сбывшейся антиутопии, мстят миру в реальности, они стерли границу между воображением и реальностью. Здесь можно вспомнить, что воображаемый взрыв из финала фильма Антониони был воспринят советским кинематографом: Леонид Гайдай хотел завершить кадром взрыва фильм «Бриллиантовая рука», а Эльдар Рязанов изобразил на рапиде взрыв бензоколонки в фильме «Необыкновенные приключения итальянцев в России» – в обоих случаях сложный конфликт различных социальных миров должен был решаться не только комедийным поведением протагониста, восстанавливающего норму, но и символической гибелью прежнего воображения, прежнего хвастовства антигероя или антигероев.

Таким образом, в стихотворении Стратановского показываются условия монолога героя, а вовсе не его речевое поведение, поддержанное экранном воображением. Стратановский производит своеобразную феноменологическую редукцию кинематографа и получает чистое устройство монолога. Финальное стихотворение цикла окончательно подтверждает, что монологическая речевая форма продуктивна для сюжетных стихотворений в современной поэзии, позволяя не смешивать внутреннюю речь героя сюжетного стихотворения с возможным или ожидаемым отношением к нему, которое не может быть до конца чистым от влияния кинематографа и других социальных медиа. Стратановский выносит за феноменологические скобки это влияние и оставляет нас с миром необратимого развития не только истории, но и отдельных ее героев, даже самых незаметных в большом историческом времени.

Библиографический список

1. Алпатов В. М. Проблема речевых жанров в работах М. М. Бахтина // *Жанры речи*. 2002. № 3. С. 92–104.
2. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. 544 с.
3. Бологова М. А. Стихотворные «Притчи» 1990–2000-х годов сюжеты и жанровая модификация // *Культура и текст*. 2011. № 12. С. 268–275.
4. Гинзбург Л. Я. О лирике. Ленинград : Советский писатель, 1974. 408 с.
5. Зверева Т. В. Сумерки богов в поэтической книге Сергея Стратановского «Оживление бубна» // *Ежегодник финно-угорских исследований*. 2020а. № 4. С. 651–658.
6. Зверева Т. В. Об одном случае рецепции болдинского мифа: Сергей Стратановский // *Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология»*. 2020б. Т. 30. № 6. С. 1085–1092.
7. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова*. Москва : ИГ Прогресс, 2000. С. 427–457.
8. Малкина В. Я. Лирическая ситуация в лирическом сюжете // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. 2023а. № 3 (3). С. 313–324.
9. Малкина В. Я. Типология лирического субъекта // *Новый филологический вестник*. 2023б. Т. 67. С. 20–30.
10. Марков А. В. Советская живопись большого стиля в неофициальной русской поэзии // *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2019. № 4 (19). С. 123–137.
11. Марков А. В. Платонизм барокко и аристотелизм рококо в независимой русской культуре // *Верхневолжский филологический вестник*. 2020. № 3 (22). С. 232–239.
12. Марков А. В. Влияние результатов Галицийской операции 1914 г. на специфику развития неорусского стиля на примере археологии и иконографии Фёдоровского городка // *Русин*. 2021а. №. 66. С. 14–33.
13. Марков А. В. Сложный экфрасис перемещения по Эрмитажу в новейшей русской поэзии // *Нижевартовский филологический вестник*. 2021б. № 2. С. 34–45.
14. Николина Н. А. Контаминация в современной художественной речи // *Семантика и функционирование языковых единиц в разных типах речи : сборник статей по материалам международной научной конференции, посвящённой 1000-летию г. Ярославля: в 2-х частях, Ярославль, 21–23 мая 2010 года. Часть 1. Ярославль : Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского, 2011. С. 115–122.*
15. Ратке И. Гвозди Стратановского // *Prosōdia*. 2015. № 2. С. 123–125.
16. Самаркина М. Д. Фотографическое в стихотворении А. Скидана «Фотоувеличение» // *Артикульт*. 2017. № 4 (28). С. 125–130.
17. Стратановский С. Г. Молотком Некрасова. Книга новых стихов. Санкт-Петербург : «Пушкинский фонд», 2014. 68 с.
18. Суханова С. Ю., Цыпилёва П. А. Рецепция наследия Григория Сковороды в поэзии С. Стратановского // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2019. № 59. С. 233–242.
19. Фетисова Е. Э. Неоакмеизм как система программных и латентных течений XX века : монография. Москва : ИНИОН, 2016. 339 с.
20. Штайн О. А. Сьюзен Сонтаг // Штайн О. А. Архетип Гипатии: женщина в истории философии. Москва : АСТ, 2024.

Reference list

1. Alpatov V. M. Problema rechevyh zhanrov v rabotah M. M. Bahtina = Speech genres in M. M. Bakhtin's works // Zhanry rechi. 2002. № 3. S. 92–104.
2. Bahtin M. M. Literaturno-kriticheskie stat'i. = Literary criticism articles. Moskva : Hudozhestvennaja literatura, 1986. 544 s.
3. Bologova M. A. Stihotvornye «Pritchi» 1990–2000-h godov sjuzhety i zhanrovaja modifikacija = Poetic «Parables» of the 1990s-2000s plots and genre modification // Kul'tura i tekst. 2011. № 12. S. 268–275.
4. Ginzburg L. Ja. O lirike = On poetry. Leningrad : Sovetskij pisatel', 1974. 408 s.
5. Zvereva T. V. Sumerki bogov v pojeticheskoj knige Sergeja Stratanovskogo «Ozhivlenie bubna» = Twilight of the gods in Sergei Stratanovsky's book of poetry, The Revival of the Tambourine // Ezhegodnik finno-ugorskih issledovanij. 2020a. № 4. S. 651–658.
6. Zvereva T. V. Ob odnom sluchae recepcii boldinskogo mifa: Sergej Stratanovskij = On a case of the Boldino myth reception : Sergei Stratanovsky // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija «Istorija i filologija». 2020b. T. 30. № 6. S. 1085–1092.
7. Kristeva Ju. Bahtin, slovo, dialog i roman = Bakhtin, word, dialogue and novel // Francuzskaja semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu / per. s franc., sost., vstup. st. G. K. Kosikova. Moskva : IG Progress, 2000. S. 427–457.
8. Malkina V. Ja. Liricheskaja situacija v liricheskom sjuzhete = A lyrical situation in a lyrical plot // Vestnik RGGU. Serija «Literaturovedenie. Jazykoznanie. Kul'turologija». 2023a. № 3 (3). S. 313–324.
9. Malkina V. Ja. Tipologija liricheskogo sub#ekta = Typology of the lyrical hero // Novyj filologicheskij vestnik. 2023b. T. 67. S. 20–30.
10. Markov A. V. Sovetskaja zhivopis' bol'shogo stilja v neoficial'noj russkoj poezii = Soviet painting of the big style in unofficial Russian poetry // Vestnik RGGU. Serija «Filosofija. Sociologija. Iskuststvedenie». 2019. № 4 (19). S. 123–137.
11. Markov A. V. Platonizm barokko i aristotelizm rokoko v nezavisimoj russkoj kul'ture = Baroque Platonism and Rococo Aristotelism in independent Russian culture // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2020. № 3 (22). S. 232–239.
12. Markov A. V. Vlijanie rezul'tatov Galicijskoj operacii 1914 g. na specifiku razvitija neorusskogo stilja na primere arheologii i ikonografii Fjodorovskogo gorodka = The effect of the Galicia operation of 1914 on the specific development of the Neo-Russian style reflected in archaeology and iconography of Fedorovsky town // Rusin. 2021a. №. 66. S. 14–33.
13. Markov A. V. Slozhnyj jekfrasis peremeshhenija po Jermitazhu v novejshej russkoj poezii = A complex ekphrasis of moving around the Hermitage in modern Russian poetry // Nizhnevartovskij filologicheskij vestnik. 2021b. № 2. S. 34–45.
14. Nikolina N. A. Kontaminacija v sovremennoj hudozhestvennoj rechi = Contamination in modern literary speech // Semantika i funkcionirovanie jazykovyh edinic v raznyh tipah rechi : sbornik statej po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhjonnoj 1000-letiju g. Jaroslavlja: v 2-h chastjah, Jaroslavl', 21–23 maja 2010 goda. Chast' 1. Jaroslavl' : Jaroslavskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. K. D. Ushinskogo, 2011. S. 115–122.
15. Ratke I. Gvozdi Stratanovskogo = Stratanovsky's nails // Prosodia. 2015. № 2. S. 123–125.
16. Samarkina M. D. Fotograficheskoe v stihotvoreanii A. Skidana «Fotouvelichenie» = The photographic in A. Skidan's poem Photographic Enlargement // Artikul't. 2017. № 4 (28). S. 125–130.
17. Stratanovskij S. G. Molotkom Nekrasova. Kniga novyh stihov. = Nekrasov's Hammer. A book of new poems. Sankt-Peterburg : «Pushkinskij fond», 2014. 68 s.
18. Suhanova S. Ju., Cypiljova P. A. Recepcija nasledija Grigorija Skovorody v poezii S. Stratanovskogo = Grigory Skovoroda's heritage in S. Stratanovsky's poetry // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija. 2019. № 59. S. 233–242.
19. Fetisova E. Je. Neoakmeizm kak sistema programnyh i latentnyh techenij HH veka = Neoacmeism as a system of program and latent currents of the XX century : monografija. Moskva : INION, 2016. 339 s.
20. Shtajn O. A. S'juzen Sontag = Susan Sontag // Shtajn O. A. Arhetip Gipatii: zhenshhina v istorii filosofii. Moskva : AST, 2024.

Статья поступила в редакцию 27.04.2024; одобрена после рецензирования 05.05.2024; принята к публикации 15.05.2024.

The article was submitted on 27.04.2024; approved after reviewing 05.05.2024; accepted for publication on 15.05.2024