

Российский институт культурологии
Министерства культуры Российской Федерации

Берсневские коллекции



Сергей Бирюков

**АМПЛИТУДА
АВАНГАРДА**


издательство
СОВПАДЕНИЕ
2014

ББК
УДК

Б64

ОТ АВТОРА

Редакционный совет серии:

З. Ю. Алькаева, А. В. Безрукова, А. Г. Васильев,

Е. А. Воронцова, В. С. Листов,

В. Л. Рабинович (председатель Редакционного совета),

К. Э. Разлогов, А. Н. Рылева, В. О. Чистякова

Бирюков С.

Б64 Амплитуда авангадра / Сергей Бирюков. — М.: Совпадение, 2014. — 400 с. — (Берсенеvские коллекции. Еще не классики).
ISBN 978-906030-43-6

ББК
УДК

Невозможность однозначного определения Авангарда и построения непротиворечивой теории этого направления связано с текучестью форм, которые явлены авангардными авторами. Наиболее близкое нам определение принадлежит Александру Флакеру, который говорит об Авангарде как о стилевом течении.

Понятно, что «течение» = «направление». Но я бы использовал здесь и другое значение — «текучесть». То есть подвижность, постоянное изменение стиля, форм и, в конечном счёте, художественных решений. Авангардисты как бы по самой природе своей принуждены постоянно что-то изобретать, даже актуализирование форм прошлого для них тоже изобретение, поскольку это понимание на новом этапе (например, актуа-

ISBN 978-906030-43-6

© Бирюков С. Е., 2014

© Издательство «Совпадение», 2014

лизация палиндромии и других комбинаторных форм).

Как отказ от любых рамок и канонов, так и закрепление некоторых форм в переосмысленном виде могут быть авангардными явлениями. Переосмысление не только художественных приёмов, но и других форм интеллектуальной деятельности человека — фундаментальны для Авангарда.

Как мы знаем, наиболее последовательно и разнообразно такую «текучесть» являл в своих творениях Велимир Хлебников: в поэзии, прозе, исторических штудиях, эстетических построениях. Несмотря на значительные достижения в изучении наследия Хлебникова, представленные известными нам всем именами, мы всё-таки ещё недостаточно осознали, какой мощный поворот в культуре осуществил Поэт.

Если воспользоваться известным словом Романа Jakobsona, необходимы новые *подступы* к описанию инвариантов творений Будетлянина и других авангардистов.

Но также важно представить весь массив авангардного творчества, возможности авангардного поиска, так сказать амплитуду авангарда, с захватом ОТ и ДО и с наведением фокуса на целый ряд стилевых особенностей, которые складываются в своего рода «стиль стилей», по определению Владимира Фещенко. Что, в конце концов, создаёт особую «авангардную формацию», по Флакери.

В этой книге собраны работы разных лет, представляющие ряд авторов в обострённо индивидуальном выражении, а также отдельные столь же выразительные опыты. Книга складывалась постепенно, а не писалась преднамеренно, с заранее поставленной задачей. Поэтому здесь возможны некоторые повторы, которые неизбежно возникают в поиске новых аргументов, особенно важных при взаимодействии с такой быстро меняющейся материей, каковой предстаёт перед нами свержстилевая культура авангарда.

*Галле, август 2011,
Бивуак Академии Зауми
Средняя Германия*

ЧАСТЬ 1. ПОЛЕ АВАНГАРДА

Код Велимира

Велимира Хлебникова можно сравнить с подземной рекой, которая отличается от обычной реки тем, что воды её скрыты; местами она может выходить на поверхность, но главное её предназначение — быть невидимым источником того, что растёт на поверхности. Впрочем, это только один из возможных взглядов.

Хлебников захватывал всё пространство русской поэзии, входившей в классический свод, актуализируя при этом (делая родным для себя и своего века) оставленное в XVII и XVIII веках. С другой стороны в поле его зрения постоянно находилось все, что располагалось на периферии русской поэзии, то, что отбрасывалось, как игровое, шуточное и т. д. И наконец — он стремился найти, «не разрывая круга корней, волшебный

камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова»¹. Это он называл «первым отношением к слову», ибо в перспективе предстояла «плавка» не только славянских слов, а «единый смертных разговор», «Единая Книга», «звёздная азбука». В этом была его глубинная народность, ибо народу всегда мало его языка, он постоянно выходит за пределы уже существующего словаря.

Хлебников — огромное явление в русской культуре, можно сказать, ключевое. Он осуществил третью реформу русского стиха (первые две — соответственно Ломоносов и Пушкин). Долгое время это и не осознавалось и не признавалось, сначала по соображениям литературной борьбы, затем по идеологическим установкам. Влияние Хлебникова испытали не только его ближайшие соратники, но и многие поэты и прозаики эпохи. Под знаком Хлебникова развивались Н. Заболоцкий, Д. Хармс, А. Введенский, Л. Мартынов, Н. Глазков, Н. Ладыгин, А. Вознесенский, Г. Айги, К. Кедров и многие другие поэты Нового времени.

Итак, Хлебников — центральная фигура века. Он решительно переменял вектор поэзии, направив его в сторону языка. Он стал писать как бы не на языке, а самим языком. При этом язык

¹ Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1986. С. 37.

понимался не как что-то застывшее, раз и навсегда данное, а как постоянное движение изменчивой материи. Он говорил, что язык постоянно творится его носителями, значит, должен твориться и поэтами. Хлебников не просто пишет стихи, а разрабатывает абсолютно новую систему поэзии. Причём, в отличие от Третьяковского и Ломоносова, а также реформаторов начала XIX века (Карамзин, Жуковский, Батюшков, Пушкин) и начала XX века (символисты), опиравшихся на западноевропейский опыт, он действует, исходя из потенциала русской поэзии как языкового явления. Язык становится основанием новой поэтики, в то время как раньше основанием служили тематика, формы, жанры. Отдельное слово уже несёт в себе поэзию («слово как такое»), отдельный звук — уже поэзия.

Слово «разрабатывает» здесь, конечно, не совсем верно. Лучше сказать, что сама эта новая система была ему дана или — была дана возможность к ней идти.

У Хлебникова нет черновики в общепринятом понимании. Его многочисленные варианты — это по сути другие тексты, в которых могут быть использованы фрагменты предыдущих текстов, но, вступая в иные отношения с новым текстом, они приобретают иное качество. Хлебников писал каждый раз набело, но написанное словно не поспевало за ним. Он каждый раз уходил. И здесь парадокс: мы следуем за Хлебни-

ковым в хронологической последовательности, установленной исследователями, но в то же время будто бы стоим на месте, ибо самое раннее у него взаимодействует с поздним —

И я свирел в свою свирель.

И мир хотел в свою хотел.

Мне послушные свивались звёзды в плавный
кружеток.

Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

Как видим, уже в этом, одном из ранних стихотворений Хлебников идёт к объективации, при которой Я поэта сливается с миром. Р. В. Дуганов, сопоставляя стили Пушкина и Хлебникова, пишет: «Здесь слово не рисует, не описывает чудеса и видения, а само является таким чудом и видением, таким „невиданным зверем“ и „неведомой дорожкой“. И всё это происходит не где-то „там“, а прямо здесь — в слове, в самом языке. По сути дела, новый строй Хлебникова начинался с того, что, устраняя литературное „как бы“, устраняя условную предметность, он прямо погружался в сказочный мир языка, который, собственно, и есть непосредственная действительность народного сознания». Говоря о том, что хлебниковское слово «не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении» и что Хлебников стремится «утвердить поэзию как функцию народного слова», Р. В. Дуганов особо подчёркива-

ет: «Но не того слова, которое есть или даже будет, а того слова, которое **может** быть»².

Это вовсе не значит, что Хлебников отказался от бывшего или существующего слова. Напротив — в поле его зрения как бы весь словарь, во всяком случае, невероятно большая его часть, почти немислимая в пределах одного человеческого ума. Поэтому — и выход в заумь, поиск за умом, в сверхумном пространстве.

* * *

Хлебников появился в Петербурге в предзакате символизма. Пристально вчитывался он в книги Вяч. Иванова и Михаила Кузмина, Андрея Белого и Александра Блока. Был принят на «башне» Вяч. Иванова, но сильная самостоятельность помешала ему стать послушным учеником, при том что на первом этапе просматривались явные совпадения устремлений.

В 1922 году, году смерти Хлебникова, М. Кузмин писал о нём: «Хлебников был бы величайшим поэтом, „ведуном“ наших дней, если бы можно было надеяться, что со временем он будет понятен. Но органическая невнятность и сознательное пренебрежение к слушателю ограничивают его место в искусстве»³. Разумеется, «понят-

² Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990. С. 19, 21, 22.

³ Кузмин М. А. Стихи и проза. М.: Современник, 1989. С. 394.

ность» в представлении Кузмина различалась с той понятностью, которую требовали бульварные газетчики 1910-х годов или слишком идеологизированные литераторы советского периода. Сам Хлебников, вероятно, много раз слышавший слова о непонятности его поэзии, писал в одном фрагменте: «Говорят, что стихи должны быть понятны. Так <...вывеска на> улице, на которой ясным и простым языком написано: „Здесь продаются <...>“ ещё не есть стихи. А она понятна. С другой стороны, почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти „шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу“ — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчёта, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьёй будничным рассудок.

Её странная мудрость разлагается на истины, заключённые в отдельных звуках: *ш, м, в* и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди — ряд проносающихся перед сумерками нашей души мировых истин⁴.

Вот такой уровень задаёт Хлебников. И кажется, без видимых усилий и принуждений самого себя удерживается в парении на этой высоте. Почти никакие чудовищные житейские условия не могли остановить его производящее чувство.

Может показаться, что Хлебников даёт слишком простой ключ к своей поэзии. Но это действительно тот самый ключ. Люди, читающие Хлебникова с детства или сохранившие в себе хотя бы уголок «нежной» детской души, легко входят в его мир. И Кузмин, вероятно, удивился бы, узнав, что трёх-пятiletние девочки и мальчики восторженно читают:

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька?
Нет, не важная барыня,
А, так сказать, лягушечка:
Толста, низка и в сарафане,
И дружбу вела большевитую
С сосновыми князьями.

⁴ Хлебников В. <О стихах> // Хлебников В. Творения. С. 633–634.

И зеркальные топила
Обозначили следы,
Где она весной ступила,
Дева ветреной воды.

Как тонко соединилось в этом раннем стихотворении Хлебникова фольклорное детское начало с переведённым в наивный план символизмом.

К фольклору, мифологии на новом уровне впервые обратились символисты. Они были в этом почти непосредственными последователями русской фольклорно-мифологической школы XIX века, представленной именами Афанасьева, Буслаева и др. Заслуга символистов в актуализации фольклорно-мифологического плана культуры безусловна. Однако они невольно нарушили одно из важных оснований фольклорно-мифологического — его наивность. Это в общем понятно, ибо фактически возродился пласт культуры, почти ушедший из живого бытования. Знание этого пласта становилось своего рода признаком владения культурой. А такое отношение вело к простой реставрации, но вовсе не к возрождению. Говоря «фольклорно», символисты стали здесь «мёртвой водой», «живой водой» пришлось стать футуристам-будетлянам, прежде всего Хлебникову, а рядом с ним и на его фоне — Гуро, Каменскому, Кручёных, Гнедову.

Правда, Блок в «Поэзии заговоров и заклинаний» (1906) вплотную подошёл к пониманию того, что «<...> вопросы о тайнах мира вовсе не носили и не носят в народе характера страдальческой пытливости, так свойственной нам». «Без всякого надрыва, — писал он, — они принимают простой, с их точки зрения, ответ, в меру понимания. То, что превышает эту меру, навсегда остаётся тайной»⁵. В то время Сергей Городецкий выпустил книгу «Ярь», в которой «нормальный» стих фактически вступал в противоречие с фольклорно-мифологической ориентацией поэта. Вяч. Иванов в книге «Эрос» связывал античную и славянскую мифологию стихом, напоминающим ломоносовский и даже более утяжелённым. Вот начало его стихотворения «Жарбог»:

Прочь от треножника влача,
Молчать вещунью не принудишь;
И жала памяти топча —
Огней под пеплом не избудешь.

Действительно, это производило впечатление «огня под пеплом», наружу огонь не прорывался. Прорыв осуществил Хлебников. И у нас есть прямой пример «переклички» с Ивановым:

⁵ Блок А. А. Поэзия заговоров и заклинаний // Собр. соч.: В 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 6. С. 34–35.

Жарбог! Жарбог!
Я в тебя грезитвой мечу,
Дола славный стаедей,
О, взметни ты мне навстречу
Стаю вольных жарирей.
Жарбог! Жарбог!
Волю видеть огнезарную
Стаю лёгких жарирей,
Дабы радугой стожарною
Вспыхнул морок наших дней.

На первый взгляд это стихотворение не менее сложно, чем ивановское. Но сложность и простота в нём задаются одним и тем же путём — неожиданным словом, как бы освещающим миф о Жарбоге изнутри. Обратим внимание на некоторые необычные слова: грезитва = грезить + молитва; жарирей = журавлей, снегирей; огнезарную — чередование з/ж, стожарную — от Стожары, название созвездия. Таким образом, неожиданное, новое слово, во-первых, образуется по традиционным словообразовательным моделям, во-вторых, корнево прикреплено к такому известному имени, как жар-птица, например. Хотя самого Жарбога в славянском пантеоне нет, но его можно отождествить со Сварогом, чьё имя связано с огнём (svar — санскрит. — «солнце», «сверкать»), Сварог выступал как дух огня.

Но это стихотворение воспринимается и без предварительных объяснений. Однако многие

стихи и поэмы как раз нуждаются в комментариях. Суть не только в огромном количестве имён едва ли не всех времён и народов и в словотворческом массиве. Всё это надо, конечно, объяснять, что и делается (см. прежде всего работы В. П. Григорьева, А. В. Гарбуза, Р. В. Дуганова, А. Е. Парниса, Н. Н. Перцовой). Читать Хлебникова в целом может только *читатель*, т. е. человек, для которого книга не пугало, а естественная среда обитания. Но даже и у такого читателя может не оказаться верного «угла сердца», настроенности на волну Хлебникова. Как совместить два эти плана — настроенность и начитанность — проблема.

Проще всего пойти по пути разъяснения и рассказывания, дешифровки. Более того, это увлекает настолько, что сам анализ становится как бы заменой поэзии. Читать о Хлебникове (а к его творчеству обращались выдающиеся филологи) не менее интересно, чем читать самого Хлебникова. Поэт же стоит в стороне, с тем отрешённым и погружённым в себя лицом, которое запоминается по его портретам.

* * *

Хлебников, рано осознавший равноправие не только различных вер, языков и культур, но всего сущего на земле и в космосе, в то же время приходит к мысли о гениальности, как об особой способности «к схватыванию анало-

гий». В девятнадцатилетнем возрасте Хлебников пишет своего рода философский трактат под названием «Еня Воейков», где устами героя излагает взгляды, которые станут определяющими для всего его творчества и которые тем не менее не следует воспринимать как единственные. Ибо взгляды Хлебникова постоянно меняются и корректируются. Прочитируем: «А Декарт, а Спиноза, а Лейбниц? Что сделало их гениями? Независимость от вида, свободное состояние дало им возможность сохранить присущую детскому возрасту впечатлительность, способность к синтезу, расположению к схватыванию аналогий; словом, они не только сохранили большую впечатлительность и подвижность ума; ум их был чувствительным прибором для улавливания аналогий, закономерности, закономерного постоянства, и поэтому он её улавливал там, где не улавливал её обыкновенный человеческий ум с обычной чувствительностью»⁶.

В поэзии Хлебников также далеко шагнул в сторону «от вида». Обратим внимание на парадоксальное определение ума как «чувствительного прибора» (вроде барометра, что ли, но и одновременно — обладающего чувством). Это особая

⁶ Из рукописей В. В. Хлебникова в национальной библиотеке // Давид Бурлюк. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 309.

«чувствительность», «впечатлительность» самого Хлебникова позволяла ему представить «наимал слуха», как «наимал ума» (В.П. Григорьев определяет неологизм «наимал» как «минимальную единицу» языка)⁷, значимость (семантизированность) атома слова — фонемы-звука. Хлебников углубляется через наималы как бы в ЗА слово, пытаюсь проникнуть в его первородный смысл. Вообще вся его поэтика: использование имён, словотворчество, числа, диалогизм, полифонизм, полиритмия — это движение к выявлению той тайны, которая остаётся нераскрытой, потому что постоянно шифруется. Она вроде бы открывается Хлебникову, но вновь скрывается уже в его тексте. Возьмём такое известное стихотворение, как «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешиц надсмеяльных — смех усмейных

смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

См'ейево, см'ейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

⁷ Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М.: Наука, 1986. С. 200–204.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Хлебников вроде бы ставит перед собой чисто формальную задачу — по «скорнению», «сопряжению» слов. Он работает как бы просто с языком, стремясь максимально выявить возможности корневого гнезда, к которому принадлежит слово «смех». Заметим, кстати, что на мысль о «скорнении» Хлебникова мог натолкнуть Словарь В.И. Даля, построенный на словесных гнёздах. Однако Хлебников не просто выписывает лексемы в корневой связке, а строит из них произведение, довольно сложно разработанное, в котором начальный посыл получает усиление видоизменением слова: мало того, что «смеются», но ещё «смеются смехами», мало, что «смеяньствуют», но делают это «смеяльно» и т. д. Это динамика стиха, а вот и статика — повтор одного слова: «См'ейево, см'ейево». Однако динамика и статика находятся в более сложных отношениях, тут всё зависит от прочтения вслух, мы можем сами ускорять или замедлять темпы, варьировать интонацию. Перед нами своего рода *urtext* — в практике барочных композиторов (например, Баха) текст без указаний темпов, штрихов, динамики, состава исполнителей, инструментов, такое произведение можно исполнять на скрипке, флейте, петь и т. д. В этом смысле «Заклятие смехом» можно сопоставить с «Искусством фуги» И.-С. Баха, в котором

он ставит чисто формальные задачи вскрытия возможностей полифонии, содержащихся в одной теме. «Заклятие смехом» содержит в себе такие же многообразные возможности трактовок.

Можно прочесть «Заклятие» как лёгкую пьесу — скерцо. Возможно лирико-трагическое прочтение. Само слово — «как таковое», взятое даже в самом чистом виде, не только не избавляется от различных смыслов, диктуемых интонацией и представлениями, но и обнаруживает все эти «примеси». Хлебников ставит формальную задачу и в результате получает множественность смыслов. Корневое «сопряжение» выявлено, но однозначное толкование невозможно. Ибо само «скорнение» шифрует прямой смысл. И мы уходим за него, обновляя наше представление о смехе, как о чём-то однозначном — смешном, например. Здесь гамма, веер смеха. В том числе мы можем вспомнить, что психофизиологические области смеха и плача сильно связаны. Если смех или плач только слышишь, не видя человека, то не всегда можно определить — плачет он или смеётся.

Итак, «Заклятие...» вскрывает смыслы, но тут же шифрует их, побуждая ко всё новым прочтениям.

Ещё больший диапазон прочтений вызвало стихотворение всего из семи строк, появившееся в печати в 1913 году и с тех пор не перестающее тревожить воображение филологов (Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов, Р. В. Дуганов, М. И. Шапир...).

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

В дополнение к существующим трактовкам можно предложить ещё одну — исполнительскую. Композитор не всегда хороший инструменталист. Хлебников (по воспоминаниям) проборматовал свои стихи, но очевидно, что хорошо слышал изнутри. «Бобэоби...» — блестящий пример такого слышания. Именно в чтении это стихотворение постигается, именно озвученное голосом оно раскрывается как грандиозная картина.

Здесь два ряда: звуковой и логический. Левая сторона представляет собой чистое звучание, дающее настрой правой стороне — логической. Здесь двойное взаимодействие: чистый звук наполняется отсветом словесной логики, а последняя вбирает в себя приёмы звуковедения. Поэтому правая часть интонируется и артикулируется в соответствии с тем, что задаётся в левой части.

Проработанность звукового ряда обостряет привычное звучание слов логического ряда, перестраивает слух. Известные нам слова мы как бы произносим и слышим впервые. Они отражаются в своих звуковых подобиюх.

Так «на холсте» музыкальных и словесных со-ответствий возникает Лицо. И это лицо Гармо-нии, Природы, Бога, Гения, Автора, Читателя...

Звук и слово движутся, как параллельные прямые, вне протяжения и пересекаются в точке Лица. Само Лицо можно представить поэтиче-ским видением.

* * *

Звук, звучание в поэзии Хлебникова играет доселе невиданную роль. Если воспользовать-ся его же образованиями, типа «сверхповесть», можно сказать, что он слышит и воссоздаёт не-кий «сверхзвуковой» мир (не исключим из это-го понятия и современное значение). У него есть «звуколюди» и «населённые людьми звуки», «го-сударство звуков».

Хлебниковская поэзия насквозь прозвучена паронимией. Ю. Н. Тынянов писал: «„Инструмен-товка“, которая применялась как звукоподража-ние, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близ-кими и возникновения нового родства с чужими словами»⁸. Но смысл меняется и создаётся заново в поэзии Хлебникова не только, так сказать, обыч-ным путём, когда далёкие слова оживляют парон-имически. Например, в ранних стихах:

⁸ Тынянов Ю. Н. О Хлебникове // Тынянов Ю. Н. Литератур-ный факт. М.: Высшая школа, 1993. С. 235.

Из мешка
На пол рассыпались вещи.
И я думаю,
Что мир —
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного.

«Усмешка» здесь возникает как бы «из меш-ка». Или в другом случае:

Свод синезначимой свободы,

где «свобода» уже содержится в «своде». Но это обычное дело для Хлебникова, когда он в одном слове видит сразу несколько, даже потенциаль-ных слов. Он сам писал: «Слово живёт двойной жизнью. То оно просто растёт как растение, пло-дит другу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живёт самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идёт на службу разуму, звук перестаёт быть „всевеликим“ и самодержавным: звук становится „именем“ и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй — вечной игрой цветёт друзой себе подобных камней»⁹.

⁹ Хлебников В. О современной поэзии // Творения... С. 632. Друза — группа сросшихся друг с другом кристаллов, напоми-нающая цветок.

Итак, слово для Хлебникова — не только носитель понятия, но и «чистый звук». Если обратиться к современной Хлебникову живописи, то мы увидим такое же отношение к линии и краске, например, у Василия Кандинского. Но если слово — «чистый звук» (аналогично краске и линии), то, значит, оно может стать и самой вещью — произведением, в котором «смысл» возникает на другом уровне, чем в описательном (вербальном) ряду. Этот уровень — энергетический. Звуковая картина призвана передать энергию сердца, дыхания, а через них космоса, — напрямую. Такова природа музыки, которая, в общем плане, представляет собой энергетическое колебание, определённым образом организованное.

Проникновение Хлебникова прямо в музыку — особая тема. Музыковед Л. Л. Гервер, пристально занимающаяся исследованием музыкально-поэтических открытий Хлебникова, пишет, что поэт «использует некоторые приёмы изложения и развития звукового материала, считающиеся специфическими для музыки: в частности, это не свойственная поэтическому тексту однородность, производность многих (нередко всех) элементов звучания из одного или нескольких первичных — то, что естественно для музыки с её мотивным развитием»¹⁰. В качестве приме-

ра «свободного вариативного чередования двух родственных друг другу элементов» Л. Л. Гервер приводит строки:

Мы чаруемся и чураемся.
Там чаруясь, здесь чураясь,
То чурахарь, то чарахарь,
Здесь чуриль, там чариль.

Сходные примеры мы увидим дальше. Сейчас же вернёмся к слово-звуку и слово-понятию. Их своеобразным соединением становится для Хлебникова палиндром — строка, читающаяся побуквенно в обе стороны (с одинаковым смыслом) и часто состоящая из анаграмматических слов, т. е. таких, смысл которых меняется при перестановке букв. Впервые палиндромическое стихотворение в наследии Хлебникова фиксируется примерно в 1912 году. Это «Перевертень». Стихотворение имеет подзаголовок «Кукси, кум мук и сук».

Кони, топот, инок,
Но не речь, а чёрен он.
Идём, молод, долом меди.
Чин зван мечем навзничь.
Голод, чем меч долот?
Пал, а норов худ и дух ворона лап.
А что? Я лов? Воля отча!
Яд, яд, дядя!
Иди, иди!

¹⁰ Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Советская музыка. 1987. № 9. С. 107.

Мороз в узел, лезу взором.
Солов зов, воз волос.
Колесо. Жалко поклаж. Оселок.
Сани, плот и воз, зов и толп и нас.
Горддох, ход дрог.
И лежу. Ужели?
Зол, гол лог лоз.
И к вам и трём с смерти мавки.

Объяснения здесь требует одно слово: «мавка» — злой дух. Сам Хлебников позднее отмечал: «Я в чистом неразумии писал „Перевертень“ и, только пережив на себе его строки: „Чин зван мечем навзничь“ (война) — и ощутив, как они стали позднее пустотой: „Пал, а норов худ и дух ворона лап“, — понял их как отражённые лучи будущего, брошенные подсознательным „Я“ на разумное небо»¹¹. «Пояснение», как это часто у Хлебникова, чисто ассоциативное. Но нас в данном случае интересует не только пророчество, а то, как в поле звука стягиваются слова, как палиндромия организует этот медный и мерный звук. Палиндром для Хлебникова — сокращение пути к подсознанию из подсознания. Сокращение происходит именно благодаря двойному ходу строки, по принципу удара и отдачи, минуя обязательные «смысловые» операции. Звуковой состав палиндромической строки поневоле обо-

¹¹ Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Творения... С. 37.

стрён, и в этом как раз состоит смысл — пробуждение звукового отклика.

Хлебников впервые в русской поэзии применил палиндром в качестве строительного материала для стихотворения большой протяжённости. В 1920 году он напишет таким стихом целую поэму «Разин» и окончательно узаконит палиндромическую форму в русской поэзии, во второй половине века палиндромические стихи станут непременной частью российского поэтического пейзажа. Таким образом, Хлебников не только активно работал с целым комплексом традиционной метрики, развивал полиритмию и тем самым оживлял гаснущие импульсы, не только возродил и утвердил на русской почве свободный стих, но и обнаружил новые возможности языка к созданию стиховой формы. Ведь и ритм, и метр, и рифма — это в конечном счёте языковые явления, не только в широком смысле (ибо язык поэзии есть всё, из чего она образуется, а не только лексика), но и в более узком, поскольку все названные явления происходят собственно из речи.

Догадка о палиндромии как устройстве стиха имело ещё одно разрешение — выход к анаграмматизму в письменном выражении и к паронимии — в звуковом. На этом принципе построено почти целиком стихотворение «Пен пан» (инверсия: пан пен — мн. число от сущ. пена).

У вод я подумал о бесе
И о себе,
Над озером сидя на пне,
Со мной разговаривал пен пан
И взора озёрного жемчуг
Бросает воздушный, могуч меж
Ивы,
Большой, как и вы.
И много невестнейших вдов вод
Преследовал ум мой, как овод,
Я, брезгая, брызгаю ими.
Моё восклицалось имя —
Шепча, изрицал его воздух.
Сквозь воздух умчаться не худ зов.
Я озеро бил на осколки
И после спрашивал: «Сколько?»
И мир был прекрасно улыбен,
Но многого этого не было.
И свист пролетевших копыток
Напомнил мне много попыток
Прогнать исчезающий нечет
Среди исчезающих течений.

Отметим: о бесе — о себе, на пне — пен пан, жемчуг — могуч меж, ивы — и вы, вдов вод — овод, ими — имя, воздух — худ зов, осколки — сколько, нечет — течений. Здесь же отметим перетекновение гласных: брезгая, брызгаю, смещение согласных: копыток, попыток. Позднее перетекновение, смена гласных виртуозно очерчивают канву стихотворения «А я...».

А я
Из вздохов дань
Сплетаю
В Духов день.
Берёза склонялась к соседу,
Как воздух зелёный и росной.
Когда вы бродили по саду,
Вы были смелы и прекрасны.
Как будто увядает день его,
Берёза шуметь не могла.
И вы ученица Тургенева!
И алое пламя повязки узла!
Может быть, завтра
Мне гордость
Сиянье сверкающих гор даст
Может, я сам,
К 7 небесам
Многих недель проводник,
Ваш разум окутаю,
Как строгий ледник,
И снежными глазами
В зелёные ручьи
Парчой спадая гнутою,
Что все мы — ничьи,
Плещем у ног
Тканей низами.
Горной тропой поеду я,
Вас проповедуя.
Что звёзды и солнце — всё позже устроится.
А вы, вы — девушка в день Троицы.
Там буду скитаться годы и годы.

С коз
Буду писать сказ
О прелестях горной свободы.
Их дикое вымя
Сосёт пастушонок.
Где грозы скитаются мимо,
В лужайках зелёных,
Где облако мальчик теребит,
А облако — лебедь,
Усталый устами.
А ветер,
Он вытер
Рыданье утёса
И падает, светел,
Выше откоса.
Ветер утих. И утих
Вечер утих
У тех смелых берёз,
С милой смолой,
Где вечер в очах
Серебряных слез.
И дерево чар серебряных слов,
Нет, это не горы!
Думаю, ежели к небу камень теснится,
А пропасти пеной зелёною моются,
Это твои в день Троицы
Шёлковые взоры.
Где тропинкой шёлковой,
Помните, я шёл к вам,
Шёлковые ресницы!
Это,

Тонок
И звонок,
Играет в свирель
Пастушонок.
Чтоб кашу сварить,
Пламя горит.
А в омуте синем
Листья кувшинок.

Стихотворение буквально переливается ас- сонансами, звуковыми повторами: *дань — день, вздохов — Духов, соседу — саду, с коз — сказ, ве- тер — вытер, утих — утих — у тех, смелых — с милой — смолой...* Здесь же искусные составные рифмы: *гордость — гор даст, шёлковый — шёл к вам*. Всё это создаёт совершенно особую празднично-грустную картину.

На звуковых отгласах держатся «Горные чары». Эти отгласы образуют в том числе вну- тренние рифмы, создающие напряжение в каж- дом отдельном стихе. Стихотворение становится музыкальной пьесой, которую надо разучивать и разыгрывать не по законам логических связей, а по законам звуковых соответствий («на холсте каких-то соответствий»!):

Я верю их вою и хвоям,
Где стелется тихо столетье сосны
И каждый умножен и нежен
Как баловень бога живого.

Я вижу широкую вежу
И нежу собою и нижу.
Падун улетает по дань,
И вы, точно ветка весны,
Летя по утиной реке паутиной.
Ночная усадьба судьбы,
Север цели всех созвездий
Созерцали вы.
Вилось одеянье волос,
И каждый — путь солнца,
Летевший в меня, чтобы солнце на солнце менять.
Берёзы мох — маленький замок,
И вы — одеяние ивы,
Что с тихим напевом «увы!»
Качала качель головы.
На матери камень
Ты встала; он громок
Морями и материками,
Поэтому пел мой потомок.
Но вёдом ночным небосводом
И за руку зорями зорко ведом.
Вхожу в одинокую хижу,
Куда я годую себя и меня.
Печаль, распустив паруса,
Где делится горе владелицы,
Увозит свои имена,
Слезает неясной слезой,
Измученной тропкой из окон
Хранимой храмины.
И лавою падает вал,
Оливы желанья увёл

Суровый поток
Дорогою пяток.

Помимо ассонансов, составных рифм, мы встретим здесь те же явления, что и в «Пен пан», но в более скрытом виде («уножен и нежен»).

В одном из последних стихотворений, «Не чёртиком масляничным...», Хлебников, кажется, впрямую обращаясь к современникам, писал:

За то, что напомнил про звёзды
И был сквозняком быта этих голяков,
Не раз вы оставляли меня
И уносили моё платье,
Когда я переплывал проливы песни,
И хохотали, что я гол.
Вы же себя раздевали
Через несколько лет,
Не заметив во мне
Событий вершины,
Пера руки времён
За думой писателя.
Я одиноким врачом
В доме сумасшедших
Пел свои песни-лекар

Последнее слово не дописано и восстанавливается по смыслу как «лекарства». И, увы, его радикальные «лечебные» средства не были приняты временем. Он, объявивший себя Председателем Земного Шара в 1917 году и написавший гран-

диозный «Отказ» в 1922-м, он, слышавший весь язык, как собственное сердце, он поспешил уйти из этого мира, где не было места сеятелю очей.

И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Эти строки навсегда уже останутся загадкой. Ведь можно идти как в пространстве, так и во времени, как в этом мире, так и в ином — замирном.

Хлебников уходил, оставляя нам поэзию поэзии. Оставлял тем, кто услышит в его законах времени «музыкальные лады». И приходили слышащие, и не встречали отклика. И снова придут. Услышат ли их в новом времени?

Приятно видеть
Маленькую пыхтящую русалку,
Приползшую из леса,
Прилежно стирающей
Текстом белого хлеба
Закон всемирного тяготения!

Лучезарная суть Елены Гуро

В старой, почти столетней давности, книге с названием нежным «Небесные верблужата» читаем:

«Наконец-то поэта, создателя миров, приютили. Конечно, понимавшие его, не презиравшие дыбом волос и диких свирепых голубых глазищ. С утра художники ушли, а вечером застали его бледным. Весь дрожал и супился. Забыл поесть или не нашёл целый день, со свирепыми глазами и причёской лешего. Случайно узнали и хохотали:

— Да, не ел!

Забыл поесть, — ну, малый! Дрожит, как курица, согнувшись и живот в себя вобравши.

Меж палитрами консервы оказались. Колбасы купили с заднего крыльца лавочки.

Был час ночи. Купили и вернулись. После дрыхли наповал.

Рассвет шалили. Вода замёрзла в чашке.

Все выпались. Один поэт озябнул. Потому что одеяла ком на плечах и ком на пятках оказался, а спина довольствовалась воздухом. И Норны провеждали ему: «Не быть тебе угретым, поэт, — хотя бы имел два тёплых одеяла, тьму знакомых и семь тёток, не быть, не быть тебе ни сытым, ни угретым».

Прозрачная и даже «слишком ясная» поэзия Елены Гуро никак не находила выхода на поверхность. словно дело было даже не в том, что не выпускали, не перепечатывали с 1920-х годов, а главные книги — с 1910-х, а в том, что она сама, встретив при жизни глухое непонимание, уже «оттуда», из невидимого мира, «не позволяла».

Оставалась здесь для тех, кто сам находил и читал её книги, для тех, кто, по её слову, «понимает и не гонит». И до недавнего времени только им и была известна. Лишь сейчас вроде бы снимает запрет.

В 1913-м — году кончины Елены Генриховны Гуро, прожившей 36 лет и умершей от тяжёлой, не до конца распознанной болезни (чаще всего говорят о белокровии), её муж — художник и композитор, близкий ей по духу и исканиям — Михаил Васильевич Матюшин — писал: «Вся она, как личность, как художник, как писатель, со своими особыми потусторонними путями и в жизни и в искусстве — необычное, почти непонятное в условиях современности, явление. Вся она, может быть, знак. Знак, что приблизилось время»¹².

Велимир Хлебников, чей портрет узнаётся в прочитанном выше тексте Елены Гуро, в том же 1913-м году, в письме, обращённом к Матюшину, говорил: «Горе Ваше и Ваша утрата находит во мне отклик; образ Елены Генриховны многими нитями связан со мной. Я, как сейчас, помню её мужественную речь во время последнего посещения; по мнению Елены Генриховны, слишком упорная мысль одного человека может причинить смерть другому. Она казалась беззаботной, и ей, казалось, всё было близко, кроме её недуга.

¹² Цит. по кн.: Елена Гуро. Поэт и художник. 1877–1913: Каталог выставки. Живопись. Графика. Рукописи. Книги. СПб., 1994. С. 12.

Моё первое впечатление было, как сильно Елена Генриховна изменилась за это время. Но всегда казалось, что она находится под властью сил, не управляющих большинством людей и чуждых большинству. Но тяжёлое чувство ослабляется вмешательством рассудка, он как бы говорит «не спеши оплакивать: никто, кто не умер, не знает, что такое смерть. Радость это или печаль, или третье». <...> Вообще есть слова, которые боязно произносить, когда они имеют предметное содержание. Я думаю, что такое слово «смерть», когда она застаёт тебя врасплох? Чувствуешь себя должником, к соседу которого пришёл заимодавец.

Хлебников был, очевидно, одним из самых близких по духу Елене Гуро, и он из той же «нежной сути», что и она. В том же письме к Матюшину он прописывает облик Гуро в своём видении и преломлённый в её творчестве: «Последние вещи сильны возвышенным нравственным учением, силой и искренностью высказываемых убеждений. Здесь плащ милосердия падает на весь животный мир, и люди заслуживают жалости, как небесные верблюжата, как гибнущие молодые звери «с золотистым пушком». <...> У Елены Генриховны белое, как мел, лицо, чуть сумасшедшие, чёрные, как берёзовый уголь, глаза, торопливо зачёсанные золотистые волосы. Теперь она ждёт встреч там, где будем и мы когда-нибудь»¹³.

¹³ Елена Гуро... С. 48.

Вторым таким близким человеком был художник Борис Эндер, для Елены Гуро — воплощение образа её нерождённого сына, образа, который она создала в своём воображении.

Борис Эндер познакомился с Гуро в 1911 году, когда ему было 18 лет, и эта встреча стала для него решающей на всю жизнь. Имя Гуро, воспоминания о ней очень часты в Дневнике Эндера. И дневник, и его творчество наполнены тем, что она ему передала, сообщила, каким-то очень простым в своей высоте знанием.

Эндер записывает в 1920 году: «В субботу вечером около 9 часов я говорил с Леной». В 1921 году: «Прошлой осенью <...> Лена сказала мне за работой — довольно. Я понял, что можно кончить работу». В 1923 году: «Одним из первых людей, взявших твёрдо путь бесповоротный на тело духа, была Лена — так я называю близкую нам Елену Гуро». В том же году: «Лена добрая, беззлая, любящая тех, кого обижают насмешками за неловкость, поможет мне утешиться. Я счастлив, что принадлежу к тем, кого осмеивают, бьют, травят за то, что отскакивают». В 1954 году: «Путь мой полон ясности и любви <...> я начал его в дни встречи со святым (не в религиозном смысле) человеком (насквозь современной Еленой Г.) в 1911 году и продолжаю во второй половине двадцатого века без нарушений и отступлений». В 1958 году: «Я отправился к Гуро, чтобы родиться поэтом <...> Как будто не я

к ней пришёл, а она явилась мне с благой вестью как архангел»¹⁴.

Елена Гуро много рисовала юного Эндера, его облик стал обликом Вильгельма — героя её произведений, и метафорически можно сказать, что Борис Эндер, как Вильгельм, стал её созданием. В Эндере наиболее полно реализовался дар Гуро, который можно определить её словами: «Мне иногда кажется, что я мать всему».

С обыденной точки зрения вполне объяснимо непонимание того общего, что роднило Гуро с футуристами-будетлянами. Как же так — она «тихая», а они «громкие» (имелись в виду Кручёных, Маяковский, Каменский, Д. Бурлюк, ибо Хлебников воспринимался как «тихий»)? Критики схватывали внешнее, не вникая во внутреннее, делая умозаключения на основе обрывочных сведений. Между тем М. Матюшин, принимавший вместе с женой активное участие в издательской деятельности будетлян, и двадцать лет спустя после смерти Гуро писал, что она «была цементом группы футуристов»¹⁵. А она сама в период расцвета «Гилей» писала: «Как мать закутывает шарфом горло сына, — так я следила вылет кораблей ваших, гордые, гордые создания весны!»¹⁶

¹⁴ Елена Гуро... С. 52, 54, 55, 58.

¹⁵ Там же. С. 46.

¹⁶ Гуро Е. Небесные верблюжата. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 42.

Судя по различным воспоминаниям, не только сама Гуро ощущала себя «матерью всему», но и те, кто был принят в их с Матюшиным квартире, если и не ощущали себя в какой-то мере детьми, то во всяком случае испытывали очищающее воздействие. Художник Всеволод Воинов вспоминал: «Она владела способностью пронизывающе видеть человека с первого раза, угадать его сущность и, если таковая ей близка и симпатична, — принимать к ней со всей нежностью своей прямой и ясной души...»¹⁷. Эта способность приводила к тому, что люди, не совпадавшие с колебаниями её души, уходили, сами себя отторгали от неё. В других — близких — Гуро обнаруживала родство даже за всеми внешними грубыми наслоениями.

Самый яркий пример — её отношение к Алексею Кручёных, которого она удивительно тонко чувствовала. Вот свидетельство композитора Артура Лурье об отношении Кручёных к Гуро: «Кручёных совершенно бескорыстно, без тени намёка на какую-либо романтическую привязанность, трогательно заботился о Елене Гуро как о сестре, делясь с ней всем, что имел <...> Безвременная кончина Елены Гуро (в 1913 году) всех нас поразила, и Кручёных сильно горевал, оплакивая потерю друга»¹⁸. Это настолько не вяжется с «привычным» обликом Кручёных —

¹⁷ Елена Гуро... С. 50.

¹⁸ Лурье А. Наш марш // Новый журнал. 1969. № 94. С. 113.

нигилиста, отрицателя и ниспровергателя, что кажется, будто речь идёт о другом человеке. Впрочем, облик Кручёных только начинает вырисовываться.

И в качестве выразительного штриха здесь стоит привести его стихотворение с причудливым нервическим расположением строк «Памяти Елены Гуро», опубликованное в сборнике «Рыкающий Парнас» в 1914 году:

... Когда камни летней мостовой
станут менее душны, чем наши
лёгкие,
Когда плоские граниты памятников
станут менее жёсткими, чем
наша любовь, и вы востоскуете и спросите
— где?
Если пыльный город восхочет
отрады дождя
и камни вопиют надтреснутыми
голосами, то в ответ услышат шопот
и стон «Осеннего Сна»
«И нежданное и нетерпеливо — ясное
было небо между чётких вечерних
стволов... — («Шарманка» Е. Гуро)
Нетерпеливо-ясна Елена Гуро...¹⁹

¹⁹ Кручёных А. Памяти Елены Гуро // Кручёных А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001. С. 276.

Когда читаешь саму Гуро и воспоминания о взаимоотношениях в группе «Гилея», начинает казаться, что с её смертью что-то разрушилось внутри самих «гилейцев» и между ними. Правда, и время вскоре началось другое: война, затем революция, гражданская война. Но, видно, не каждый мог удержать в себе её образ, её Завещание. Это удалось Эндеру, его сёстрам, которые продолжали работать вместе с Матюшиным, оставаясь, как и он, в общем, в тени тогдашней официальной художественной жизни.

Гуро фактически совершила прорыв поэзии в жизнь, но не путём захвата новых территорий. Эти глубокие касания тончайшей чувственной сферы вряд ли смогут пробиться к человеку, не ведающему о страдании. Недаром Гуро предпринимала попытки распространять свою первую книгу «Шарманка» в тюрьмах и больницах, т. е. среди тех людей, чья чувственная сфера была грубо и насильственно обнажена судьбой или людьми, кому требовался «плащ милосердия».

Симптоматично, что дар Гуро был распознан и сочувственно встречен символистами. В 1912 году Александр Блок, знакомый с поэтессой и художницей ещё с 1909 года, записывает в дневнике: «Глубокий разговор с Гуро»²⁰. Блок и Вячеслав Иванов приглашали Гуро участвовать в символистских сборниках. По какой-то причи-

²⁰ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1963. С. 120.

не это не получилось. Но оба поэта продолжали внимательно следить за её творчеством.

В рецензии на книгу Гуро «Осенний сон» Вяч. Иванов писал: «Тех, кому очень больно жить в наши дни, она, быть может, утешит. Если их внутреннему взгляду удастся уловить на этих почти разрозненных страничках лёгкую, светлую тень, — она их утешит. Это будет — как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал — потерянный профиль истончившегося, бледного юноши — одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец „Идиота“. И кто уловит мерцание этого образа, узнаёт, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и — первые вестники новых солнц в поздние стужи — умирают. О! они расцветут в своё время в силе, которую принесут с собою в земное воплощение, — как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет»²¹.

²¹ Цит. по кн.: Елена Гуро... С. 46.

В.Н. Топоров, комментируя отзыв Вяч. Иванова, писал: «Концептуальная точность этих слов и глубина фона-основы, приоткрываемая ими, таковы, что объясняют большее, чем только поэтически живописный миф Гуро, — самую атмосферу раннего футуризма, точнее — глубинные истоки её...» (Топоров В.Н. Миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении в творчестве Елены Гуро // Серебряный век в России. Избранные страницы / Сост. Вяч. Вс. Иванов. М.: Радикс, 1993. С. 221–260. С. 223). В этой же работе В.Н. Топоров отмечал: «В ряде отношений не столько творчество Гуро предопределяется принципами

Елена Генриховна и сама была таким «первым вестником». Ей как бы даже и не нужны были слова, она и в живописи и рисунке была поэтом, словно продолжая и даже замещая линию слова линией графики. Она могла бы самовыразиться, если бы просто гладила рукой ствол берёзы или поверхность некрашеного стола.

Её «пьесы» и «проза» — иное бытие поэзии, превращение поэтического духа в слово. Эти ни у кого так не звучащие «яти» и «еры» и нежные окончания на «ья» — «ия». «Что нужно выразить? — записывает Елена Генриховна 31 мая 1910 года. — Мир в окраске материнской нежности. Флюид любви. Флюид геройства и нежности, искреннюю неловкую обнажённость юности, — до дна, что ставит вещь вне литературы». А в октябре 1912 года она пишет по поводу пьесы «Осенний сон»: «В „Осеннем сне“ говорится *не о том, что написано* (курсив мой. — С. Б.), а о некой, необъятной, лучезарной сути, заложенной под словами и кусками фабулы»²².

К самооценке и автотрактовке художника мы подходим не без сомнений. Но не в случае с Еленой Гуро. Даже её пьесы, её театр — это внутрен-

футуризма, создаваемыми как таковые деятелями этого направления, сколько сам футуризм преформируется особенностями «дофутуристического» и «нефутуристического» периода в творчестве писательницы» (С. 221).

²² Рукописный отдел РНБ. Ф. 1116. Ед. хр. 1. Опубликовано: Гуро Е. Из записных книжек (1908–1913). СПб., 1997. С. 70.

ний театр, это разные воплощения собственного Я, расписанного на целую труппу этого театра.

Драматургия Гуро по атмосфере, интонационно близка лирическим пьесам Блока и — в большей степени — драматургии Хлебникова. Но даже по сравнению с необычным хлебниковским диалогическим миром пьесы Гуро кажутся более свободными от внешнего задания и более близкими к её излюбленному и постоянно варьиовавшемуся жанру — жанру лирического фрагмента.

Фрагмент обычно понимается как отрывок, как что-то незавершённое. У Гуро это было совсем не так. Для неё мир существовал в неразрывной цельности. И каждое произведение должно было представить весь этот мир, а не его часть. Вот почему, говоря о каком-то отдельном творении Гуро, нельзя сказать, что это только о том-то и о том-то, или даже больше, чем о том-то и о том-то. При этом перед нами не хаотическое нагромождение кусков жизни, а как раз строго организованный слепок божественного бытия. Чтобы такое заявление не показалось слишком пафосным, попробуем прочесть вот этот текст:

И один говорил — завершаем, а другой отвечал — верю.

И не сказали ни друг, ни друзья, — так было глубоко, так было глубоко розовое небо.

И подходил прохожий, и сказали — друг.

И эхо подмерзавших вечерних амбаров
сказало — друг.

Остановился и говорит: верю, — верю
вам.

— Войдите!

— Нет, спешу. Спешу, но верю, — раз-
бежались дороги все по вселенной в разные
стороны, — но перекликаются.

Так глубоко, так глубоко было розовое
небо.

Так было розово, точно сказанный завет
волновал душу, и слова расцветали и дохо-
дили до самых губ, и не сорвавшись гасли
полувопросом и не срывались и расцветали
снова.

Точно шёл кто-то и делал гордый знак
отважным гордецам, что мчались навстре-
чу потоку дней с крылатыми шагами и же-
стами²³.

Это своего рода благовествование самой жиз-
ни в её изначальном природном произрастании.
Оно хрупко, и в хрупкости этой огромная вну-
тренняя сила. «Фрагмент» делится на две части.
В первой части мы слышим голоса — вначале
как бы приглушённо-косвенные — не выделен-
ные в прямую речь: «завершаем», «верю», «друг»,
а затем — на короткое время — обозначенные
явно и вновь гасающие. Эта часть наполнена

²³ Гуро Е. Небесные проталины//Гуро Е. Небесные верблю-
жата. СПб.: Лимбус Пресс, 2001. С. 41.

глаголами говорения: «говорил», «отвечал», «не
сказали», «сказало», «говорит», «перекликаются».
Последнее слово несёт уже и метафорическую
нагрузку, перекликаться можно и беззвучно.

Что и происходит во второй части, завет уже
«сказанный» и слова хотя и «доходили до самых
губ», но уже не срывались. Слова только «рас-
цветали», но не произносились. И «кто-то» дела-
ет «знак», т. е. жест. Этим словом и завершается
«фрагмент» — «жестами». И эти жесты уводят нас
за границы текста, в разбег дорог по вселенной.

Для Гуро очень характерно это сочетание:
определённость / неопределённость. Вот начало,
исполненное словами отвлечённо-обобщённого
характера: «один, прохожий, друг». И внезапно
прорывается конкретная до осязаемости строка:

И эхо подмерзавших вечерних амбаров...

И снова в неопределённость, над которой ро-
зовое небо. И так до того «кто-то», напомнивш-
его о «кто-то» у Хлебникова:

И кто-то бледный и высокий
Стоит с дубровой одинаков²⁴.

Елена Гуро, обострённо чувствующая
всё природное, кажется, улавливала не только

²⁴ Хлебников В. Творения. С. 116.

музыку иного языка, но и музыку всего сущего. И здесь же можно бы сказать, что именно будетляне (хорошо усвоившие уроки символизма!) сделали прорыв — они вплотную приблизились к тому, чтобы передавать музыку ощущений самым словом, звуком, а не описанием звука. Вот как происходит это в стихотворении Гуро «Финляндия»:

Это-ли? Нет-ли?
Хвои шуют, — шуют
Анна-Мария, Лиза — нет?
Это-ли? — Озеро-ли?
Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у.
Лес-ли, — озеро-ли?
Это-ли?
Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-гара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе-куле-нэээ.
Озеро-ли? Лес-ли?
Тио-и
ви-и... у²⁵.

Нежный мир Елены Гуро был на десятилетия предан забвению. Но он существовал. И даже

²⁵ Гуро Е. Небесные верблюжата. С. 140.

случайное касание могло его оживить. Вдруг на глаза читателю попадалось имя, вдруг всплывали две-три строки, и начинался поиск, и почти из небытия возникала поэзия Гуро. И уже навсегда оставался в читающем этот свет, этот неугасаемо-гаснущий звук.

P. S.

Поэтесса и художница Елена Генриховна Гуро (1877–1913) входила в футуристическую группу «Гилея». Давид Бурлюк подчёркивал, что с первой книги Гуро «Шарманка», вышедшей в феврале 1909 года, началась революция в искусстве (всё-таки удивительно синхронизированно происходили эти революции столетие назад, как раз в феврале 1909-го опубликован и знаменитый манифест Маринетти). Гуро участвовала в ряде футуристических изданий, в 1912 вышла её вторая, небольшая по объёму книга «Осенний сон», в 1914 году, посмертно — самая известная её книга «Небесные верблюжата». И тогда же появились отклики, в которых сквозным мотивом шло сожаление о безвременном уходе и недооценённости. Позднее — редкие напоминания об оригинальном таланте при отсутствии изданий — имя уходило всё дальше, в легенду.

В России возвращение и открытие Гуро начинается во второй половине 1980-х годов. В 1990-е и нулевые годы её стихи печатаются в ряде

антологий, выходят несколько изданий, дающих представление о творчестве поэтессы. Помимо упомянутых в примечаниях это: *Гуро Е. Небесные верблюжата* / Сост. и авт. статей Л. Усенко. Ростов-н/Д: Изд-во Ростовского гос. ун-та, 1993; *Гуро Е. Из записных книжек (1908–1913)* / Сост. и вступ. ст. Е. В. Биневиц. СПб.: Изд-во альманаха «Петрополь», 1997 (Строки серебряного века); *Гуро Е. Жил на свете рыцарь бедный* / Публ. и вступ. ст. Е. Биневиц. СПб.: Изд-во Фонда рус. поэзии, 1999; *Гуро Е. Небесные верблюжата. Избранное* / Сост., предисл. и коммент. Арсена Мирзаева. СПб.: Лимбус Пресс, 2001.

А в Петербурге, в восстановленном доме, где жили Гуро и Матюшин, теперь Музей петербургского авангарда, известный в городе как Дом Матюшина и Гуро²⁶.

Футуристическая флейта Бенедикта Лившица

Бенедикт Лившиц выпустил первую книгу стихов «Флейта Марсия» в 1911 году. И был встречен одобрительными откликами В. Брюсова, Н. Гумилёва, С. Городецкого. По этой книге было видно, что киевский студент внимательно

²⁶ <http://www.museum.ru/m3094>.

читал французскую поэзию и русских символистов и сумел выработать собственный стиль — пряный, артистичный. Его понимание мифологии было близко тем представлениям, которые уже сложились в символистской поэзии. Сам он определял свой ориентир на античность как проникновение «в область довременного и запредельного»²⁷. Артистичность вживания в мифологические образы и пластика стиха, роднящая Лившица с Блоком, останавливала внимание самого взыскательного читателя.

Символизм входил в пик. В лице Лившица он мог обрести ещё одно оправдание всей предшествующей титанической и во многом черновой работе. Таким оправданием недавно стал Игорь Северянин. Хотя ему и пеняют за неразборчивость вкуса.

Лившиц не оправдал надежд, если таковые у кого-то были. Вскоре пришло, по его собственному определению, ощущение «духоты» и «тупика»²⁸. Начался поиск выхода. Этот выход для всего постсимволистского времени намечался в усилении экспрессии, условно говоря, в названном тогда в российской ситуации экспрессионизме. Практика символизма показала, что

²⁷ *Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания* / Сост. Е. К. Лившиц и П. М. Нерлера; подгот. текста и коммент. П. М. Нерлера и А. Е. Парниса. Л.: Советский писатель, 1989. С. 549.

²⁸ Там же. С. 550.

слишком прямое слово, пусть и «назначенное» быть символом, не годится для выявления неназываемого, запредельного.

И вот, с одной стороны, началась работа со словом как таковым, с другой — работа с «психологическим» словом, т. е. с нюансами, приращениями смыслов. Тут было много точек пересечения, но не меньше и расхождений. И тогда в первой группе окажутся Хлебников, Кручёных, Маяковский, Каменский, а во второй — Ахматова, Гумилёв, Зенкевич, Мандельштам, Нарбут, Лившиц. Но раньше других здесь будет Анненский.

На таком фоне Б. Лившиц принимает участие в создании будетлянской (футуристической) группы «Гилея». «<...> Несмотря на все, что меня отделяло, например, от Кручёных и Маяковского, мне с будетлянами всё-таки было по пути»(3), — писал Лившиц в автобиографии, а дальше следовало большое «Но» и фрагмент стихотворный:

Шаманов и криве-кривейто
Мне оставался чужд язык,
И двух миров несходных стык
Разрушил я свою флейтой...²⁹

Разрушить разрушил, но кое-что осталось, помимо изящно перенесённой частицы «ль» в

²⁹ Лившиц Б. Указ. соч. С. 551.

сонете-акrostихе «Николаю Кульбину» (одному из лидеров тогдашнего авангардного движения):

Умолк и ждёт и знает, что едва
Ль поверят фавны правде календарной...

или в стихотворении «Бык»:

Это в шутку, иль опасно?
Замирают всеера...
Он за красным! Он за красным!
Браво, браво, браво, бра...
А!..

Впрочем, всё это, так сказать, лёгкий футуризм, который исповедовали иронические поэты, печатавшиеся в журнале «Сатирикон». Лившиц прекрасно чувствовал форму и недаром стал блестящим переводчиком. Из-за этого чувства формы, думается, его не мог увлечь акмеизм, где тон задавал Гумилёв, порой несколько глуховатый на слово в собственных стихах. Для Лившица же формальная изощённость была просто обязательной программой. Чтобы не ставить здесь точки, приведём виртуозное «Скорпионово рондо»:

Не вея ветром, в часе золотом
Родиться князем изумрудных рифов
Иль псалмопевцем, в чьём венке простом
Не роза — нет! — но перья мёртвых грифов,

Ещё трепещущие от истом.
Раздвинув куст, увидев за кустом
Недвижный рай и кончив труд сизифов,
Уснуть навеки, ни одним листом
Не вея...
О, мудрость ранняя в саду пустом!
О, ветер Гилеи, вдохновитель скифов!
О, веер каменный, о, тлен лекифов!
Забудусь ли, забуду ли о том,
Что говорю, безумный хризостом,
Неве я?³⁰

Футуристическая «Гилея» была для Лившица прежде всего содружеством молодых сил, направлением поиска новой выразительности, где тон задавали Давид Бурлюк и его братья. В новейшей живописи Лившиц увидел колоссальный рывок к выражению невыразимого. В самом же поэте рано обозначилась непреодолимая тяга к «словообороту», то есть к той экспрессии слова, которая, по его мнению, давала возможность пробиться к истине. В этом смысле он был не только заодно с Хлебниковым, но и заодно с Кручёных, которого Лившиц просто не переносил, считая кривлякой. Но путь Лившица был другим: он верил в регулярный стих, как в богоданность, и полагал, что лишь внезапное столкновение слов в твёрдом каркасе стиха может вызвать ту искру, которая просветит бытие

³⁰ Лившиц Б. Указ. соч. С. 121.

до дна. Недаром его в начале 1930-х годов так привлекала Грузия:

Когда за диким перевалом,
Не понимая ничего,
Мы видим в блеске небывалом
Рожденье Слова самого.

Слово, конечно евангелическое, как оно явлено в святом благовествовании от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Драма Лившица была в том, что он, по собственной воле обрётший христианство, мог его потерять:

Как мне дано, живу, пою по слуху,
Но и забывши прежнюю звезду,
К Отцу, и Сыну, и Святому Духу
Я вне земного времени иду.

Это обретение. А вот и страх потери:

И если я свой дольний стих
Всегда слагал во славу Божью,
Не опорочив уст моих
Люциферической ложью, —
На страшном для меня суде,
Приближен к лирному Синаю,
В богоявленной черед
Я лиру милую узнаю.
Но если в мире я нашёл
И пел лишь хаос разделенья,

Одни разрозненные звенья
Да праздных радуг произвол, —
К немотствующему туману
Вотще я слухом стану льнуть
И, отрешён от лиры, кану
В прамусикийский Млечный Путь.

Такой «итог» Бенедикт Лившиц подводит в 1919 году, двигаясь всё дальше в сторону «ясности», но так и не обретая её. Ибо «ясность» лежит в других пределах, где искусству, вероятно, действительно нет места. И, находясь в пределах искусства, можно лишь молить:

Но если, Господи, недаром
Среди осенних позолот
Его особенным загаром
Ты отмечаешь каждый плод,
Не осуди моей гордыни
И дай мне в хоре мировом
Звучать, как я звучал доныне,
Отличным ото всех стихом³¹.

Но как русский поэт Лившиц не может удовлетвориться тем, что ему дано, полагая, что это искус, а подлинное лежит за пределами данности. Так неожиданно сходятся два полюса будничества, условно говоря, Кручёных и Лившиц. Тот и другой заглядывали ЗА, только в разные

³¹ Лившиц Б. Ни в сумеречном свете рая... // Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. С. 87–88.

стороны смотрели. И в области «непонятности» они черпали полными горстями великое ЗАУ. Только один (Кручёных) свои ощущения суммировал в экстатических выкриках или просто брал «Верую» и оставлял одни гласные, называя это «Высоты», которые вполне молитвенны, даже если не знаешь, что это молитва. А другой (Лившиц) сходные ощущения чеканил стихотворным шифром, и вовсе не для любителей рассекречивать стихи (хотя сам иногда пытался рассекретить, как в случае со строчками из стихотворения «Тепло»: «Вскрывай ореховый живот, // Медлительный палач бушмена...»); вроде бы это мать Бурлюков Лидия Иосифовна — выдвигала ящик орехового шкафа! Не издёвка ли над будущими интерпретаторами, пусть и было так на самом деле...).

Вскрывай ореховый живот,
Медлительный палач бушмена;
До смерти не растает пена
Твоих старушечьих забот.
Из вечно-жёлтой стороны
Ещё не додано объятий —
Благослави пяту дитяти,
Как парус, падающий в сны.

И мирно простираясь ниц,
Не знай, что за листьями канув,
Павлиний хвост в ночи курганов
Сверлит отверстия глазниц.

Помня, что стихи читают люди, хоть что-то читавшие, видевшие, имеющие определённый ассоциативный набор, Б. Лившиц не мог, конечно, думать, что его строки будут понятны многим. Для «многих» они оказались заумью, почтище кручёныховской.

О том, насколько важны были для Лившица годы будетлянства, при всех расхождениях с участниками движения, свидетельствуют его письма к Д. Бурлюку, которому он писал в 1925 году: «Сколько раз мысленно сопоставляя моё нынешнее литературное окружение с боевой обстановкой, в которой мы с тобою три года работали бок о бок, я испытывал чувство неподдельной горечи, вызывавшейся твоим отсутствием и нашей разобщённостью. Преждевременная смерть Хлебникова, безнадёжное падение Маяковского, моя полная изолированность, порождающая у меня состояние, близкое к закупорке лирических сосудов, — всего этого, вероятно, не произошло бы, будь ты здесь, — ты подлинный „отец российского футуризма“, на моих глазах из ничего создавший мощное направление в русском искусстве»³². Видимо, это ощущение полноты будетлянского периода и подвигнуло Лившица в конце 1920-х годов к созданию книги «Полутораглазый стрелец», то ли мемуаров, то ли исследования, то ли поэтической прозы. На-

³² Лившиц Б. Указ. соч. С. 609.

звание книги восходило к раннему тексту поэта «Люди в пейзаже» — попытке кубизма в слове.

«Полутораглазый стрелец» стал для Лившица возможностью пережить ещё раз пережитое, а не просто пересмотреть прошлое с новой точки зрения. Это было сразу же замечено советской критикой, которая подвергла книгу суровой проработке. Между тем «Полутораглазый стрелец» явил собой новый тип мемуаристики — поэтической, преобразующей, к тому времени уже были примеры — мемуары А. Белого, параллельно с книгой Лившица выходили книги В. Каменского «Юность Маяковского» и «Путь энтузиаста». Вскоре, однако, развитие этого «жанра» было остановлено.

В целом можно говорить о пути Бенедикта Лившица как о символическом (характерном) пути части русской поэзии первой трети века. Начиная как младосимволист, он прошёл через постсимволистские течения к неоклассике и статусу поэта-переводчика. И закончил свой путь на сталинской дыбе в 1938 году. Его творчество открылось в полном объёме лишь через 50 лет после гибели.

Грандиозарь Кручёных

Вираз Алексея Кручёных в русской поэзии не удалось повторить никому. Его «пятистишие», как он сам именовал своё

Дыр бул щыл
убешщур
скуп
вы со бу
р л ээ

навсегда вошло в историю русского искусства. Елена Гуро, умевшая слышать «нежную суть» других, писала Кручёных: «У Вас <...> в пространствах меж штрихами готова выглянуть та суть, которой соответствуют Ваши новые слова. То, что они вызывают в душе, не навязывая сейчас же узкого значения — ведь так?»³³.

Кручёных писал не только чисто заумные стихи, на «собственном языке». Но уже во второй половине 1920-х годов его перестали допускать в печать, а после гибели Маяковского в 1930 году выбросили из литературы, разрешив остаться жить в качестве коллекционера и московского чудака, удивлявшего многих начинающих советских поэтов эрудицией, оригинальностью мышления, тонким чутьём стиха и, наконец, совершенно поразительным чтением. О том, как Кручёных читал стихи, ходили легенды. Поэт Валентин Хромов вспоминает, что Николай Асеев

³³ Цит. по: *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания / Примеч. П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е.Ф. Ковтуна. Л.: Советский писатель, 1989. С. 645.

в своей квартире подтягивал люстру, чтобы Кручёных в экстазе чтения случайно не разбил её.

Рисовальщик с большим дарованием, окончивший Одесское художественное училище, Кручёных шёл в поэзию через изобразительное искусство. Новая живопись отказывалась от искусственного жизнеподобия — ведь роза на холсте, даже тщательно выписанная, не равна природной розе. Предлагался иной вариант постижения тайны мира: линия, цвет, пространство, смена перспектив — вот что стало во главе угла европейской живописи. Западные художники осваивали восточный опыт, африканское искусство. Россия — восточно-западная страна — сама в себе содержала огромный опыт искусства своих многочисленных народов. «Левые» художники, очень разные по своим творческим манерам — Наталья Гончарова, Ольга Розанова, Давид и Владимир Бурлюки, Василий Кандинский, Михаил Ларионов, Казимир Малевич, Павел Филонов и ещё многие и многие, — были едины в одном: они шли к непознанному, к той выразительности, которая опрокидывала устоявшиеся представления о мире, но позволяла ощутить этот мир в его первозданности.

Вот здесь, на этом острие, — Кручёных. Уже первые книги «Игра в аду» и «Старинная любовь» были им сделаны в сотрудничестве с художниками Н. Гончаровой и М. Ларионовым.

Так появился новый тип рукописной книги, где почерк и иллюстрация создавали единое поле взаимопроникновения. Кроме того, «Игра в аду» была написана совместно с Хлебниковым, как бы в нарушение всех авторских канонов. Правда, это ироническая, примитивистская поэма, а иронические стихи и раньше писались в соавторстве (например, группой поэтов, выступавших под именем Козьмы Пруtkова).

Кручёных вместе с другими авангардистами произвёл целую революцию в книжном деле, оценённую по-настоящему только много лет спустя. Он выпустил большое количество рукописных самодельных книг, к работе над которыми привлекал разных художников. Хотя футуристы немало теоретизировали по поводу соединения визуальных искусств и словесности, эти книги для Кручёных были, скорее всего, спонтанным выражением его поэтической настроенности. Будучи поэтом и художником и при этом обладая органическим талантом, сильно развитой интуицией, он мгновенно схватывал носящиеся в воздухе идеи и так же мгновенно воплощал их. Идея визуализации словесного образа нависала в то время над художественным миром подобно дождевой туче. Используя образную систему Кручёных, можно сказать, что он поймал эту тучу и отжал из неё живительную влагу.

Когда А. Бенуа писал о М. Ларионове: «Нельзя же допустить мысль, что вот и через десять лет

талантливейший Ларионов будет дурить и издавать свои скоморошья альбомчики»³⁴, он и не подозревал, как близок к истине в этом определении. Именно скоморошье начало одушевляло эти рисованные книжки. Кручёных (совпадая здесь с Ларионовым) упорно отстаивал «несерьёзное», «лёгкое» отношение к искусству, в отличие от тяжёлого, предельно засерьёзного символистского. И в этом он сближался с далёким для него философом и поэтом Вл. Соловьёвым, который определял человека как «существо смеющееся» и писал довольно резкие пародии на раннего Брюсова. Заметим в сторону, что многие серьёзные стихи символистов сейчас воспринимаются с оттенком пародийности, в то время как стихи того же Кручёных получили трагическое наполнение...

Кручёных во многом был импульсом нового искусства. Рукописные литографированные книги будут выпускать Маяковский с художниками В. Чекрыгиным и Л. Шехтелем, Хлебников с Филоновым. О единении поэзии и графики в футуристических книгах поэт и стиховед Сергей Бобров писал так: «Цепь поперечных и продольных линий, введённая в живопись футуристами и развитых лучизмом Ларионова, даёт подобие лирических движений в поэме. Повторяемость кон-

³⁴ Цит. по: Русская футуристическая книга / Авт. текста Е. Ф. Ковтун. М.: Книга, 1989. С. 6.

туров и плоскостей — о том же. И центр нового в том, что аналогичность устремлений поэмы и рисунка и разъяснение рисунком поэмы достигается не литературным, а живописными средствами»³⁵.

Кручёных, не утруждая себя такими построениями, заявлял: «Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь».

Он не только видел мир насквозь, но и слышал — насквозь прозвученный мир. Его слух был обострён. Спонтанно, от пристального вслушивания в слова, явилась миру теория «сдвигологии». По этой эмпирической «теории» едва ли не в любом стихотворении можно обнаружить сдвиги — такие стыки слов в строке, которые рождают непредвиденное слово. Например, у Пушкина: «слыхали ль вы» — явно слышатся «львы». Или у Брюсова: «И шаг твой землю тяготил» — «ишак». Но мало слышать сдвиги, Кручёных предлагает использовать их творчески в стихах. В своей книжке 1922 года «Сдвигология русского стиха. Трактат обижальный (трактат обижальный и поучальный)» он приводит различные примеры, как в результате сдвигов получаются новые слова: «деньеще узрюли», «теперья», «важурные» и т. п. Отсюда он переходит к сдвигу рифмы, синтаксиса, образа, сюжета. Всё

³⁵ Бобров С. П. О новой иллюстрации // Бобров Сергей. Вертоградари над лозами / Рис. Н. Гончаровой. М.: Лирика, 1913. С. 156.

это подаётся с типичными для Кручёных вывертами, наскоками на противников. Он и здесь скоморошит, мгновенно выхватывает нарушение пропорций в, казалось бы, выверенном монументе, подставляет ему зеркало — смотришь! И здесь же подхватывает эти нарушения и строит на них свою поэтику. Он вообще, кажется, берёт то, что другие отбрасывают, оббегают. Грубый, живой материал — будь то неудобопроизносимые звуки или блатной жаргон, восточный акцент или нелепые слияния слов.

Борис Пастернак не случайно называл Кручёных «живым кусочком» границы искусства и «обывательщины» и отмечал: «<...> Ты так крепко держишься за творчество в его первичной стадии, что можно не бояться никаких переходов»³⁶.

Кручёных не описывал жизнь, а чиркал спичкой искусства о коробок жизни, высекая мгновенное пламя — быстрое, обжигающее. Зафиксировать это пламя в книгах было трудно. Более того, в них оно могло предстать искажённым, а то и просто в виде тления. Наиболее полно он раскрывался в своих устных выступлениях. Кручёных писал: «Определённый звукоряд поэта

³⁶ Пастернак Б. Взамен предисловия // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. С. Сухопарова. München: Verlag Otto Sagner, 1994. С. 31.

сдвигает его *содержание* в определённую сторону — *поэт зависит от своего голоса и горла!*³⁷.

В связи с этим интересны свидетельства современников. Вот одно из них, его приводит автор первой книги о Кручёных С. М. Сухопаров: «Выступал Кручёных и беззастенчиво крутил „великий русский язык“. Декламируя свои нечленораздельные „дыр, бул, щыл“, он сам крутился на сцене волчком, присвистывал, закатывал глаза и завывал, напоминая собой то сибирского шамана, то индийского заклинателя змей <...> Кручёных аплодировали долго. Он снова выходил и „заумно“ подвывал. Было жутко и весело. <...> Студентки <...>, пробравшись за кулисы, качали Кручёных на руках и чуть не задушили насмерть»³⁸. Это было в начале 1920-х годов. Через несколько лет после триумфальных выступлений даже само имя Кручёных было предано остракизму и он с его невероятной энергией вынужден был читать только на квартирах близких друзей.

Алексея Елисеевича записывали на магнитофон в 1960-е годы (это делал, в частности, поэт Геннадий Айги), записи оказались не очень совершенны, хотя по ним всё-таки можно получить представление о чтении.

³⁷ Кручёных А. Кукиш прошыякам. М.; Таллинн: Гилея, 1992. С. 50.

³⁸ Сухопаров С. М. Алексей Кручёных: Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. С. 108.

Кручёных стремился передать на бумаге особенности исполнения. Увы, письмо и звучание не совпадают, хотя поиски в этом направлении интенсивно велись в России в 1910–1920-е годы, возобновились в 1960–1980-е, ведутся и сейчас. Какие-то указания на исполнение из записи Кручёных мы можем получить: где растянуть слово, где его сжать, где выделить слово крупно, где поиграть ассонансами, но любое прочтение, в том числе и авторское, будет интерпретацией, с большей или меньшей степенью приближения к замыслу.

Вот один пример — стихотворение «Зима», где автор в звуках рисует картину зимы:

Мизиз...
Зынь...
Ициив —
Зима!..
Замороженные
Стень
Стынь
Снегота... Снегота!..
Стужа... вьюжа...
Вью-ю-ю-га — сту-у-у-га...
Стугота... стугота!..
Убийство без крови...
Тифозное небо — одна сплошная вошь!..
Но вот
С окосевших небес
Выпало колесо

Всех растрясло
Лихорадкой и громом
И к жизни воззвало
ХАРКНУВ В ТУНДРЫ
ПРОНЗИТЕЛЬНОЙ
КРОВЬЮ
ЦВЕТОВ...
-У-а!.. — родился ЦАП в дахе
Снежки — пах-пах!
В зубах ззудки...
Роет яму в парном снегу —
У-гу-гу-гу!.. Каракурт!.. Гы-гы-гы!..
Бура-а-а-ан... Гора ползет —
Зу-зу-зу-зу...
Горим... горим-го-го-го!..
В недрах дикий гудрон гудит —
ГУ-ГУ-ГУР...
Гудит земля, зудит земля...
Зудозем... зудозем...
Ребячий и щенячий пупок дискантно вопит:
У-а-а! У-а-а!.. — а!..
Собаки в сенях засутулились
В тысячи беспроволочных зертей
И одна ведзьма под забором плачут:
ЗА-ХА-ХА — ХА! а-а!
За-хе-хе-хе! -е!
ПА-ПА-А-ЛСЯ!!!
Па-па-а-лся!
Буран растет... выюзга зудит...
На кожаный костяк
Вскочил Шаман

Шамай
Всех запорошил:
Зыз-з-з
Глыз-з-з
Мизиз-з-з
З-з-з-З!
Шыга...
Цуав...
Ицив —
ВСЕ СОБАКИ
СДОХЛИ!

Картина развёрнута фантастическая, местами завораживающая, очень «футуристическая» и очень близкая к... народным завиральным историям. Вот это — «все собаки сдохли!» — очень точное указание на происхождение текста. Здесь есть несколько не очень ясных слов, мы не будем их расшифровывать, они как бы входят в авторское задание — передать ощущение от круговерти вьюги, где трудно разобрать право и лево, легко принять солнце за колесо (впрочем, это народный образ), в слове сбиться на польский акцент («ведзьма») или произнести невзначай по-украински ЦАП — козел. Кручёных достигает здесь высокой экзальтации, заводясь, закручиваясь от звучания слова.

О самом письме Кручёных можно сказать, что в него он входил вполне сознательно, а дальше уже двигался по внутреннему слуху.

И хотя не всегда ему удавалось выруливать в нужном направлении, он добивался завершённости произведения. Своего рода саморегуляция дыхания.

Борис Пастернак, высоко ценивший органику дарования, писал о Кручёных: «Там, где иной просто назовёт лягушку, Кручёных, навсегда ошеломлённый пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительные, пока не добьётся иллюзии, что у слова отрастают лапы»³⁹. Точное, пронзительное определение. Кручёных делал слово почти предметом, явлением, вещью. Его слово прыгает во времени, допрыгало до нас.

Борис Слуцкий, сочувственно относившийся к Алексею Елисеевичу, посвящавший ему стихи, сильно ошибся, когда написал: «Кручёных был отвлекающей операцией нашего авангарда, экспериментом, заведомо обречённым на неудачу»⁴⁰. Это совсем не так. Мало того, что Кручёных создавал поле поиска в футуристическом кругу, работая совместно с Хлебниковым, Бурлюком, Маяковским, Каменским, Гуро, и по-своему стимулируя их поиски, оказывая воздействие также на соседние футургрруппы (Игнатъев, Гнедов), в 1920-е годы он оказал влияние на конструктивистов А.Н. Чичерина и И. Сельвинского, на

младшего футуриста Семена Кирсанова, на обэриутов, не избегнул его влияния и Асеев; Пастернак, Леонид Мартынов прислушивались к нему. На неудачу все поиски вообще — были обречены идеологией. Но Кручёных проникал, отзывался в стихах других:

Ночь легла в безжизненных и чёрных
Словно стекла выбил дебошир...
Но не ночь, а — как сказал Кручёных —
Дыр — Бул — Шил... —

писал в 1939 году Николай Глазков. Стихи эти были опубликованы только в 1980-е годы. В 1960-е годы творения Кручёных были востребованы целым рядом поэтов. Так или иначе его достижения учитывались Вл. Казаковым, В. Сошнорой, Г. Айги, А. Вознесенским, Г. Сапгиром, И. Холиным, Б. Кудряковым, Вл. Эрлем, Ры Никоновой, С. Сигеем, В. Шерстяным, А. Горноном. Но лишь во второй половине 1980-х годов творчество Кручёных и многих из тех, кто начинал ещё в 1960-е годы, выходит к читателю.

Сейчас поэзия Алексея Кручёных воспринимается иначе, чем в 1910–1920-е годы и позже. Мы находим в его разнообразном творчестве не только эпатаж, не только решение формальных задач, но и прорыв к артистизму в передаче тонких оттенков человеческой психики.

³⁹ Цит. по: Алексей Кручёных в свидетельствах... С. 67.

⁴⁰ Там же. С. 174.

Как трудно мёртвых воскрешать, или Хорошая фамилия для испанского графа

Рукописные книжки, придуманные Алексеем Кручёных, давно стали ценными художественными объектами. То есть такими объектами, против которых они и были изначально направлены.

Оригиналы дорого стоят (например, на недавних антикварных торгах стартовая цена одного экземпляра «Мирсконцы» — 15 млн руб.)⁴¹. Но их можно посмотреть на выставках, которые в последние годы, в связи со 100-летием русского и мирового авангарда, проводятся в разных странах. Вместе с тем книжки часто репродуцируются в различных изданиях, существует литература о книжной деятельности русских футуристов. Литература, надо отметить, в основном сугубо научная, со всей суровой терминологией, от которой, думаю, Алексей Елисей Словосей «дичайший», Бука русской литературы и прочая и прочая, переворачивается в гробу. Или, если он находится в настоящий момент в Аду, где играет с чертями в карты (по мотивам его собственной книжки «Игра в аду»!), то там подпрыгивает на

⁴¹ Новое издание книги вышло в коллекционной серии: Кручёных А., Хлебников В. Мирсконца / Подгот. текста и предисл. С. Бирюкова, набор, макет и обложка М. Евзлина. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2009.

сковородке и кричит-верещит, «дыр бул щилит».

Да, неисповедимы пути.

Кто бы мог подумать, что не учёнейший Вячеслав Иванов, например, или немногим отстающий от него Валерий Брюсов, а дичайший и хотя и начитанный по-своему, но не получивший серьёзного образования Кручёных будет уже в новом веке вызывать неподдельный интерес не только академических исследователей, но и просто «продвинутой» публики, в том числе художественной. И дело тут вовсе не в том, что стихи Иванова или Брюсова сложны для восприятия. Не будем сейчас давать оценки, но просто признаем, что эти стихи остались во многом и очень многом там, в том времени, в котором они были написаны. Разумеется, есть люди, читающие эти тексты и пишущие о них (одного из них я даже знаю лично как самого себя!). А другой — поэт и исследователь Игорь Лощилов, перечитывая Вячеслава Великолепного, обнаружил, что Алексей Дичайший взял, да из текста Вячеслава сделал свой текст! Игорь Лощилов приводит текст Кручёных:

Зев тыф сех
тел тверх
Зев стых дел
царь
тыпр

АВ
МОЙ ГИМН
ЕВС!

Затем исследователь проводит «опознание источника», которым оказывается гимн «К Зевсу», приписываемый греческому поэту Терпандру (VII в. до н. э.), в переводе Вячеслава Иванова:

Зевс, ты всех дел верх,
Зевс, ты всех дел вождь!
Ты будь сих слов царь;
Ты правь мой гимн, Зевс⁴².

Как говорится, «почувствуйте разницу»!

Каким-то образом этот крестьянский сын, которого серьёзные писатели принимали за дурачка, прозрел, что поэзия может прийти вот к такому резкому суггестивному стилю.

Не буду играть в дурачка, вообще-то даже и знаю, каким образом. Во-первых, Кручёных обладал действительным органическим дарованием, которое Пастернак, например, в нём высоко ценил и отмечал: «Там, где иной просто назовёт лягушку, Кручёных, навсегда ошеломлённый пошатыванием и вздрагиванием сырой природы,

⁴² Лоцилов И. О символистских источниках двух стихотворений Алексея Кручёных // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов / Под ред. И.Е. Лоцилова. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2008. С. 72.

пустится гальванизировать существительные, пока не добьётся иллюзии, что у слова отрастают лапы»⁴³. Во-вторых, в футуристическом и вообще авангардном кругу было немало людей, подготовленных не хуже предшественников-символистов, и с идеями, ничуть не уступавшими. Хлебников, Матюшин, Малевич, Елена Гуро, Кульбин, Давид Бурлюк с братьями, Маяковский, Розанова, Гончарова, Ларионов, Илья Зданевич, Кандинский. Было об кого обточить мозги. Но ещё, в-третьих, это и невероятная энергетика, с которой все эти люди осваивали пространство своим искусством. Пассионарность, сказали бы мы сегодня словом Л. Н. Гумилева, сына двух людей того времени.

Перечитаем воспоминания Кручёных. Даже спустя много лет после дичайших выходов он в восторге от того, что они проделывали. Они действительно «научились видеть мир насквозь». Стихами пробивали настоящее. И недаром обэриуты от них пошли, о стихах Введенского Кручёных ведь сказал в похвалу: «чушь образцовая»!

Когда Давид Бурлюк познакомил Кручёных с Хлебниковым, последний, по словам самого Кручёных, «забросал меня мудрёными фразами,

⁴³ Пастернак Б. Взамен предисловия // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. С. Сухопарова. München: Verlag Otto Sagner, 1994. С. 67.

пришиб широкой учёностью», Кручёных был «подавлен его эрудицией». Это Кручёных писал много лет спустя. Но важно вот что сказать. Да, эти молодые люди в то время искали новых путей в искусстве, да, они хватали опыт предшественников, современников и вообще всех, всего, что попадало в их поле зрения. Они даже выдвигали некие теории по поводу своих открытий. Эти теории я называю конспективными. Но они вообще не мыслили в тех категориях, которые мы сегодня к ним прикладываем.

По большей части это было спонтанное, реактивное творчество, иногда спекулятивное. За исключением Хлебникова, который был не только поэтом, но и безусловно учёным, причём вполне академически оснащённым. Такое оснащение он получил уже под руководством отца, занимаясь орнитологией. Да и полный курс гимназии и несколько семестров в университетах.

У Кручёных за плечами было только Одесское художественное училище, то есть чистое ремесло. Но он «прожарил свой мозг, как шашлык, на железном пруте», то есть быстро схватывал. Хлебников написал замечательный стихо-портрет Кручёных в 1921 году. Сейчас напомним:

Лондонский маленький призрак,
Мальчишка в тридцать лет, в воротничках,
Острый, задорный и юркий,
Бледного жителя серых камней

Прилепил к сибирскому зову на «чёных».
Ловко ты ловишь мысли чужие,
Чтоб довести до конца, до самоубийства.
Лицо англизга, крепостного
Счетоводных книг,
Усталого от книги.
Юркий издатель позорящих писем,
Небритый, небрежный, коварный.
Но — девичьи глаза.
Порою нежности полный.
Сплетник большой и проказа,
Выпады личные любите
Вы — очаровательный писатель,
Бурлюка отрицательный двойник.

Над этим портретом стоит подумать. Пока ухватим пару штрихов: мальчишка в тридцать лет, острый, задорный и юркий... В момент знакомства (в 1912 году) Кручёных было 26 лет, Хлебникову — 27. После двух-трёх лет общения долго не виделись, а когда встретились вновь, Кручёных был всё таким же мальчишкой, хотя ему было уже за 30 (а Хлебников и в 27 и значительно раньше мальчишкой отнюдь не выглядел). Кстати, достаточно посмотреть, как выкручивается Кручёных на общих фотографиях, где вполне солидно сидят, скажем, Малевич или Лившиц, да и Бурлюк с Маяковским. Один Круч весь перекручен, а то вообще лежит на коленях у солидных Матюшина и Малевича! Ещё один

штрих: «ловко ты ловишь мысли чужие, / Чтоб довести до конца, до самоубийства».

Кручёных действительно действовал абсолютно мальчишески и действительно ловко ловил чужие мысли и доводил их до мыслимого и немислимого предела, в том числе он работал с чужими текстами, с чужими картинками. И так было до конца жизни, он же всё продолжал, только книжки превратились в альбомы, в которые он, став литературным Плюшкиным, собирал всё, что попадалось с писательских столов (между прочим, задолго до Бойса и до признания мусора семиотическим материалом, Кручёных всё это уже претворил на практике).

Его операции со словами, это была подростковая игра: выброс букв, перестановка, добавления, сдвиги, хулиганские разные закидоны, типично мальчишеские издевательства по мотивам эротики. Но я говорю, он крутился в кругу мыслителей планетарного масштаба, было где прожаривать мозги! и он теоретизировал. Но как!

Лозунгами, такими выпаливаниями. От него эту манеру перенял потом Игорь Терентьев.

И вот в этой круговерти его осеняло. Он вдруг придумывал какое-то слово, которое могло стать не просто словом, а концептом! Конечно, это уже мы так скажем. Для него это было во многом игрой, в том числе игрой в поэта. Но, играя в поэта, можно стать и поэтом, как, играя в пожарного, можно стать пожарным.

И Кручёных становится поэтом. Как Дюшан со своим писсуаром становится художником.

Кручёных был мастером переназваний, он называл лилию *еуы*, изюм — *мизюнь*, яйца — *юйца*, сосиски — *зудавы*. Причём, как правило, исходил здесь из формы предмета или вкуса, например, утверждал, что *мизюнь* передаёт истинный сладостный вкус *изюма*, а *юйца* потому что эллиптическая форма!

По сути дела, Кручёных занимался усовершенствованием языка, такой рационализацией, а в общем, как сказали бы лингвисты, поиском соответствий означающего означаемому!

А тут в 1912 году он придумал слово МирскОнца. И мало того, что приспособил его к чудной книжке-альманашку, ещё и подарил Хлебникову как название пьесы, которую тот хотел назвать «Оля и Поля». Слово дразнило своей новизной, не вполне ясным смыслом при ударении на О. В воспоминаниях Кручёных «О Велимире Хлебникове» есть эпизод о том, как он предложил Хлебникову это название для пьесы: «Хлебников согласился, заулыбался и тут же начал склонять: — МирскОнца, мирсконцой, мирсконцом». Далее Кручёных вспоминает, как «в те годы Маяковский острил: — Хорошая фамилия для испанского графа — МискОнца (ударение на «о»⁴⁴).

⁴⁴ Кручёных А. О Велимире Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998) / Под общ.

Сравнительно недавно Г. А. Левинтон выдвинул гипотезу, что, возможно, этот сбой ударения возник под влиянием стихов Симеона Полоцкого из его «Комидии притчи о блудном сыне»:

Идеже восток и где запад солнца,
славен явлюся во все мира конца⁴⁵.

Можем высказать ещё одно предположение: поскольку мать Кручёных была полька, то возможно, что он с детства слышал польское «do

ред. А. Е. Парниса. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 131.

Приведем здесь фрагмент из письма Хлебникова к Кручёным по поводу названия пьесы: «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум). Если вставить в это выражение отрицательные значения, то всё потечёт в обратном порядке: сначала люди умирают, потом живут и рождаются, сначала появляются взрослые дети, потом женятся и влюбляются. Я не знаю, разделяете ли вы это мнение, но для Будетлянина *Мирсконца* — это как бы подсказанная жизнью мысль для весёлого и острого, т. к., во-первых, судьбы в их смешном часто виде никогда так не могут поняти, как если смотреть на них с конца; во-вторых, на них смотрели только с начала. Итак, измерьте насмешкой разность между вашим желанием и тем, что есть, смотря от второго праха, и будет, я думаю, хорошо» (*Хлебников В. В. Творения / Подгот. В. П. Григорьев и А. Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1986. С. 689*).

⁴⁵ *Левинтон Г. А. Об одном ударении у Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова... С. 356. При этом автор, к сожалению, не называет издание С. Полоцкого, которое могло попасть в поле зрения Кручёных или Хлебникова, и ссылается на современное издание.*

конса» с ударением на предпоследний слог (обратим внимание на позднейшее у Маяковского «до дней последних донца», вольно или невольно, но значимо рифмующееся с мирскОнца).

Ну а что же мирскОнца? Ну, хорошо, позднее Кручёных заявлял, что они научились читать мир с его конца, слова с конца и т. д. А Хлебников в те же годы обратился к палиндромам и анаграммам. Это всё правильно. Но в этой книжке «МирскОнца» нет никаких палиндромов и чтений с конца. Здесь, на мой взгляд, почти случайный набор текстов, как-то совмещённых с рисунками. И есть небольшой текст Хлебникова, написанный зеркально, т. е. читается, если приставить к зеркалу, абсолютно детская шалость.

Сами тексты от вполне традиционных до вполне оригинальных. О текстах мы ещё поговорим. О слове же как названию книжки/альманаха надо сказать, что в данном случае это такое же эпатажное название, как *Игра в аду*, *Садок судей*, *Пощёчина общественному вкусу*, *Дохлая луна* и другие. Ну, может быть, менее сильное, чем *Дохлая луна*, но зато на обложке коллаж работы Натальи Гончаровой, то, что иногда называют цветом, в другом ракурсе можно принять за почти полное обозначение карточной масти пик (отсыл к игре?), а в другом ракурсе может быть воспринят как момент соития (игра с «концом» в этом смысле тут наличествует, и, кстати, не потому ли через год появится «Поэма конца» Васили-

ска Гнедова). Но даже если цветок, то довольно странный, увеличенный пестик, что ли?

Стихотворение, открывающее книгу, которая была названа МИРСКОНЦА, возможно, связано с идеей самобытного мыслителя Николая Фёдорова о воскрешении отцов. В футуристическом кругу эти идеи обсуждались и проникали в тексты. Кроме того, были в ходу всевозможные верования... например, о реинкарнации. Так что стихи вполне в духе времени, ничего особенно футуристического в них нет. Конечно, хочется найти что-то, что напоминает о сверхзадаче авторской — читать с конца. Но этот стишок читается лучше нормальным путём сверху вниз:

Как трудно мёртвых воскрешать...
Трудней воскреснуть самому!
Вокруг могилы бродишь тать
Призывы шепчешь одному...

Но бесполезны все слова,
И нет творящей веры в чудо.
Укором шепчут лес трава
И ты молчишь... забуду...

В отличие от следующего текста, который можно прочитать и снизу вверх, поскольку последовательность «сообщения» не так отчётлива:

куют хвачи чёрные мечи
собираются брыкачи

ратью отборною
тёмный путь
дальний путь
твердыне дороге
их мечи не боятся печи
ни второй свечи
ни шкуры овчи
три
ни крепких сетей
огни зажгли смехири
сотня зверей
когтём острым
рвут железные звери
стругают
стучат изнутри старовееры
огнём кочерги
у них нет меры
повернул лихач зад
налево
наехал на столб наугад
правил смрад
крыши звон стучат

Текст носит явную фольклорную окраску (плюс детскость плюс ориентация на Хлебникова). Скорее всего здесь использованы какие-то элементы известных Кручёных народных (колдовских, чернокнижных?) обрядов. Возможна аллюзия на самосожжённые подвиги староееров. Так или иначе, но можно понять, что речь идёт о смерти.

И следующий текст, «при гробовщике», как будто это подтверждает смыслово, но ритмически выдержан в духе плясовой (типичная для Кручёных насмешка над смертью, впрочем, игры со «смертью» были свойственны как футуристам, так и символистам):

при гробовщике

рат та та там
чёрных кружев
молоток
смех тревожит
чёрный край
пахнет гробом
чёрный креп
раз два
три шьют
молодыя шьют
чёрный дом
чёрный сор
мерку кит снимает
первый сорт
вышли моды
человек
вот ушёл
вот пришёл
гвоздь для матушки

И сразу за этим — небольшой текст, в котором можно усмотреть попытку оживления не-

кого субъекта оригинальным способом прижигания пяты (очевидно, по контрасту/совпадению с Ахиллесом!):

ПяТА ЖИВа
ЛиШЬ гРУДЬ заМЕРзла
СКОЛЬЗКа
СПИчКА ЗаНяТа

ПРиЖЕЧЬ пЯТу
ТОТ ВСтАНЕт Живо
наГНаВШИМ БЪДУ
В шЕЮ гРиву

В тексте под названием «Сон» совершенно сюрреалистическое воспроизведение сна, который может быть отчасти расшифрован с помощью сонника (вот бы узнать, какой именно сонник читал в то время Кручёных! его интерес к подсознательному и сновидениям в духе Фрейда тоже известен, но всё-таки не будем впрямую следовать этим указаниям):

сон

майки сидят
жуки сидят
колышатся туго
дышется
пар колышется
под соломой я

голова
выросла трава
Глаза косит
паук сидит
в волосах
зуб колыхнется туго дышется
плеток плетёт
седлает скотину
крамольник наук
распахнулось
мокрое веко
зелёный глаз
заковыка
засыпает
и сквозь стреху
выглядает

Вернёмся немного назад к одному нарочито
пропущенному тексту:

АХМЕТ
ЧАШУ ДержеТ
ВОЕННЫЙ ПОРТРЕТ
ГЕНеРаЛ
* ЧЕРеЗ 5 ЛЪТ
Умет

АНГЕЛ ЛЪТЪЛ
* БУДЕт Поэт

ДРАМУ ПИШЕТ ,

Речь, кажется, идёт о смерти некоего генерала
(в слове «умет» нарочито пропущена буква?) и о
рождении поэта, который драму пишет. Кто это?
Может быть, Хлебников, который как раз пишет
драму «Оля и Поля» о жизни с конца?

Кручёных подарит поэту более подходящее
название: «МирскОнца». Для пьесы оно подой-
дёт совсем уж реалистически.

Но и для стихового процесса, ассоциативно
выстроенного Кручёных от попытки воскреше-
ния, через огонь-гроб-сон-репу-пяту к поэту,
«МирскОнца» тоже подходит вполне логически
оправданно:

РЪПА ГОриТ
тЕМНит
тЛЪНИЕ

МОЛИТЕСЬ
МОЛитесь
ОН НЕ умеР

чЕБРЕЦ
ТрАВа ДуХ
СЛИНяЛа
СЪН о
тЛЪНИЕ

УГасЛИ Очи
рАЗНОПЛЕТЕННЫЙ

Не ПоБѣДил Жизни

ПрошЛА ХОЛЕРА

Тема особой работы — проблема логики в самом радикальном (заумном) авангардизме. Здесь только заявим, что Кручёных был сверхлогичен во всех своих построениях. Именно поэтому он, по словам Хлебникова, мог довести «до конца, до самоубийства» «мысли чужие». Но это тот случай, когда сверхлогика переходит в свою противоположность, в алогизм⁴⁶.

Предельный или беспредельный алогизм в духе народных небывальщин дан Кручёных в отдельном тексте «Путешествие по всему свету». Конечно, так и подмывает отыскать претекст, по которому пишется этот текст! Стилистика «об-

⁴⁶ «Логик» Кручёных хорошо характеризует его собственное «примечание сочинителя» к стихотворению «старые щипцы заката...»:

*влечёт мир
с конца
в художественной внешности он
выражается и так: вместо 1 — 2 — 3
события располагаются 3 — 2 — 1 или
3 — 1 — 2 так и есть в моем
стихотворении*

(Цит. по: Кручёных А. Стихотворения, поэмы, романы, опера / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 261). Благодарю И. Е. Лоцилова за подсказку.

разцовой чуши» небывальщин здесь соединяется с вполне литературными оборотами. Возможно, что Кручёных и в этом случае занимался излюбленным занятием — злостным пародированием чересчур вычурных символистских текстов, например, принадлежащих перу Андрея Белого, от которого мостик легко перекидывается к Ницше.

Обратимся теперь к стихам Хлебникова. У меня сложилось впечатление, что отбора текстов здесь почти не было, почти первые попавшиеся, но некоторые с малороссийским акцентом. Возможно, это тексты, которые приглянулись в тот момент Кручёных... Впоследствии все эти фрагменты и варианты неоднократно публиковались и сопровождалась комментариями, в настоящий момент все они есть в новом Собрании сочинений Хлебникова. Важно, что и в этой книжице, как и в других, не бог весть каких казистых, альманахах, впервые появлялись тексты Хлебникова, обращавшие на себя внимание.

Первый текст сейчас известен по крайней мере в четырёх вариантах и представляет собой четверостишие, в «МирскОнце» он тиражирован впервые и начертан вполне произвольно. Восстановим линейность строк:

О достоевскиймо бегущей тучи.
О пушкиноты млеющего полдня.
Ночь смотрится, как Тютчев,
Замерное безмерным полня.

Рудольф Дуганов, анализируя это стихотворение, писал, что Тютчев здесь выступает богом звёздного неба и что строки Хлебникова прямо восходят к стихотворению Тютчева «Как океан объёмлет шар земной...». Он же приводит другие обращения Хлебникова к Тютчеву, например:

О Тютчев туч! Какой загадке,
Плывёшь один, вверху внемля?

Само произведение Хлебникова «О достоескиймо...», разумеется, имеет множество прочтений. На мой взгляд, то, что Тютчеву отведены две строки из четырёх, и они заключающие, означает некоторый приоритет и перевес. Тютчев (т. е. его мироздание) здесь объёмлет всё, ночь — это всего лишь состояние, при котором космос — безмерное — виден наиболее отчётливо. Значит ли это, что Достоевский и Пушкин, то есть их миры — замерное? Это вариант логического прочтения. Однако у поэзии, как известно / неизвестно, своя логика.

И здесь эта логика охватывает всё пространство от О до А. Если О это полнота всего, то и последнее слово ПОЛНЯ есть усиленный адекват О, при этом последний звук слова: А — даёт обратную перспективу, т. е. отсылает к началу, к перевозу и последнему звуку (А первый звук, произносимый ребёнком и наиболее устойчивый к афазии звук, как учит нас психоллингвистика).

При этом одна часть первой строки идёт на полноте О в *достоевском*, а вторая сгущается в У с намёком на Тютчева, во второй строке при полногласии *пушкинот* и *полдня* окаймляют новый намёк с Й–У плюс Щ, которое перекликается с Щ в первой строке. Первые два слова последней строки — своего рода ключ и замок, первое слово частично входит во второе, а разрешается всё полногласием. Таким образом, перед нами возникает своего рода кристаллическая решётка атома поэтического мироздания, где все элементы подвижны и активно перемещаются в этом безмерном пространстве космоса-поэзии.

Я нарочно даю здесь такой подробный фонологический анализ этого четверостишия, сам пытаюсь понять, как оно входит (или может войти) в систему МирскОнцы. Если представить, что МирскОнца это действительно некая система (то есть термин, то есть инструмент, предназначенный для определения и рассмотрения чего-то), то мы увидим, что с помощью этого инструмента можно рассматривать такие категории, как *достоевскиймо*, *пушкиноты*, *ночь* = *тютчев*, *замерное* и *безмерное*. И в этом случае МирскОнца получает вполне безмерное оправдание. Наверно, Кручёных что-то такое интуитивно схватил в этом кратком поэтико-философском тексте Хлебникова, что подходило под его, так сказать, концепцию.

В подтверждение игровой интенции МирскОнцы следом идут две строки, написанные

таким образом, что прочитать их можно было, только приставив текст к зеркалу. Строчки пронизаны паронимией настолько, что *кочень* из капустного кочана превращается в *кочета*, т. е. петуха, более реально представить озабоченным перед ножом петуха, нежели кочан капусты:

Наш кочень очень озабочен
Нож отточен точем очень

Следующий текст «Вселеночку зовут мирея полудети...» является фрагментом из довольно обширного текста без названия, отнесённого впоследствии в разряд поэм:

Вселеночку зовут мирея полудети
и умиратище клянут

Быть мёртвыми их звала добродетель
Они послушались понуд
Немотичей и немичей
Зовёт взыскующий суцел
Но новым грохотом мечей
Ему ответит будущел

Сумнотичей и грустистелей
Зовёт рыданственный желел
За то, что некогда свистели
В свинце отсутствует сулел

Свинец согласно ненавидим

Сию железную летаву
За то что в мигах мёртвых видим
Звонко багримую метаву

Возможно, что текст поэмы был упорядочен Хлебниковым позднее, в окончательном варианте он начинается строкой «Немотичей и немичей...», а строфа, которая открывает фрагмент в «МирскОнце», в поэме идёт шестой. Мы не знаем, кто составил именно такой вариант последовательности строф (6—1—2—3). Можно отметить общий мортальный смысл этого отрывка. В Комментариях к новому Собранию сочинений в шести томах приводится мнение Кручёных, что авторское название поэмы было «Революция», но в сборнике «Союз молодёжи» 1913 года она печаталась под неавторским названием «Война — смерть»⁴⁷.

«Из песен гайдамаков», как и «Будьте грозны как Остраница...», отсылают к славянским интересам Хлебникова, к его детским украинским впечатлениям, чтению Тараса Шевченко. Возможно, эти стихи оказались также близки и Кручёных, выросшему в Малороссии.

Осенью 1912 года, вероятно перед выходом книги, Хлебников послал Кручёных неоконченную вещь «Вила», в сопроводительном письме он писал: «Вы вправе вычеркнуть и опустить

⁴⁷ Хлебников В. Собр. соч. Т. 3. М., 2002. С. 435.

кое-что и, если вздумается, исправить»⁴⁸. Кручёных и взял небольшой фрагмент, который впоследствии не попал в новый вариант поэмы «Вила и леший» (известно, что Хлебников очень часто перерабатывал свои вещи, иногда весьма кардинально, он вообще, видимо, воспринимал письмо как процесс и канонического последнего варианта для него не существовало).

Наконец, ещё одно стихотворение Хлебникова, в отличие от фрагментов вполне законченное, а также непривычно для кручёныховского выбора изящное по исполнению, с куртуазностью рифмовки, с отсылкой к античной Диане, чуть ли не символизм!

Стрелок чей стан был узок
В одежде без повязок
Промчался здесь пугая трясогузок
По дну реки где ил был вязок
Я кинулся серной проворной
Его обогнать стороной
Весь замыслам страсти покорный
Вновь видеть глаз вороной

Но чу! свистящая стрела
Была смертельна рана
Над глазом нежная пята
Стрелок была Диана

⁴⁸ Хлебников В. Собр. соч. Т. 3. С. 441.

Однако по свободе письма и лексики, конечно, более в сторону примитивизма и весёлой пародийности. Невозможно доказать, что чему предшествует — кручёныховская «пята жива» или хлебниковская «над глазом нежная пята» (трактуются комментаторами как «след», я бы сказал — «отметина»).

Таким образом, мы всё-таки можем заметить попытки создания на ассоциативном уровне некоторого единства из разнородных текстов и картинок. При всей оригинальности графики (художники: Н. Гончарова, М. Ларионов, Н. Роговин, В. Татлин), на мой взгляд, она всё-таки выполняет иллюстративную роль. Хотя роль эта существенно отличалась от мирискуснических принципов.

Чуткий Александр Бенуа называл книжки с участием Михаила Ларионова «скоморошьими альбомчиками» и призывал его вернуться к «настоящему» искусству.

Однако эти новые художники и поэты обладали сверхинтуицией. МирскОнца из эпатажного нарочитого словца превращалась действительно в значимый термин, в тот самый инструмент, о котором говорилось выше. Фиксация конца мира предполагала обретение нового начала, со всей неустойчивостью, почерковой недопроявленностью. Но со временем даже радикальные сдвиги в искусстве становятся музейным достоянием... они предстают уже как бы в очищенном

виде, пригодном для спокойного анализа... хотя ещё и продолжают тревожить воображение...

Тем более что заканчивается книга императивным обращением:

ЧИТАТЕЛЬ
НЕ ЛОВИ ВОРОН

...Интернет («Yandex») выдал мне сейчас 966 упоминаний слова МирскОнца...

Опыт футуристической книги

Знаменитейшая книга русского футуризма «Помада» (1913), по свидетельству специалистов-антикваров, на сегодняшний день самая дорогая из авангардных. Хотя и не самая малотиражная. Ведь было 480 экземпляров. Но Ларионов в сочетании с Кручёных! Ларионовская графика из этой книги украшает многие издания по авангарду. Ну а концевая птичка с веткой оливы просто перелетает по миру из книги в книгу, без дозора в аэропортах.

Словом, книжка чудесная и уже давно не эпатурирующая, а красивая, вопреки утверждениям критиков 10-х годов XX века⁴⁹.

⁴⁹ Автор книги совместно с М. Евзлиным подготовил книгу к изданию в коллекционной авангардной серии: *Кручёных А.*

Однако для исследователей русского литературного авангарда наиболее волнующим остаётся кручёныховское «пятистишие», впервые явленное миру именно в этой книжице. Наверно, не будет в нём столько букв, сколько раз оно упомянуто в различных трудах и изданиях. Страшно представить: о *дыр бул щыле* уже пишут в «Учительской газете» и вполне положительно.

Между тем сам Алексей Кручёных был настроен очень воинственно и во что бы то ни стало искал противодействия собственным сочинениям.

Его установки-максимы хорошо известны, равно их противоречивость: «*чтоб читалось и смотрелось в одно мгновенье ока*», «*чтоб читалось труднее смазных сапог*», «*прочитай — разорви*».

Разумеется, как у каждого художника, у него есть более удачные и соответствующие его собственным установкам вещи и менее!

Как раз *дыр бул щыл* — одно из высших творческих достижений этого автора. Нам придётся вернуться к этому утверждению.

А сейчас обратимся к названию книжки. «Помада». Что это такое?

Если названия книг Кручёных — «*Пустынники*», «*Полуживой*» не требуют особых коммента-

Помада / Рис. М. Ларионова. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2009. Стихи приводятся по этому изданию в наборе М. Евзлиной.

риев, да ещё и получают разъяснение в текстах. Если название «*Мирсконца*» в принципе довольно прозрачное, да ещё и получает разного рода авторские пояснения. То с «*Помадой*» дело обстоит совсем не так просто. И именно потому, что слово как раз самое, казалось бы, простое.

Ведь на самом деле в тексте книжки нет никакой помады. В.Ф. Марков, известный историк русского авангарда, написал в своей книге «*История русского футуризма*», что на обложечном рисунке изображен парикмахер, висящий в воздухе и накладывающий *помаду* на голову клиента (при этом, вероятно, учитывается парикмахерская тема у Ларионова и футуристов вообще). Но у Кручёных нет никаких указаний на то, что в воздухе летает парикмахер и что он именно с помадой манипулирует на чьей-то голове (предположительно женской). Хотя действительно помадой называлась *мазь или масть для умащенья волос*, как говорит нам словарь Даля. Более поздние словари, например Ожегова и БСЭ, уже фиксируют только губную помаду (*франц.* pommade — от pomme — яблоко), косметическое средство для ухода за губами; твёрдая смесь парфюмерных масел, ланолина, спермацета, церезина, парафина, витаминов А, Е и других, душистых веществ и красителя.

Однако мы не берёмся утверждать, что какие-либо из означенных связей волновали Кручёных или могли бы вызвать ассоциации у читателей.

Конечно, Кручёных желал негативных ассоциаций. Вроде *Дохлой луны*, например (так назывался один из футуристических альманахов).

Помада, конечно, по силе эпатажной образности не *дохлая луна*. Но ассоциации (запланированные или нет) вполне есть.

Рассмотрим некоторые.

Самая простая — это намёк на таких женщин, чья профессиональная деятельность требовала активного использования губной помады. Отметим, что у Ларионова есть «лучистое построение» под названием «Проститутка» и что женщины этой профессии стали непременными действующими лицами в различных национальных авангардах, в том числе и в русском.

Менее очевидная ассоциация — значение слова, переосмысленное в воровском жаргоне; на жаргоне *помада* — это, во-первых, *долото*, а во-вторых, способ совершения преступления (очевидно, с помощью означенного слесарного инструмента). Это значение я не отбрасываю окончательно ввиду особого интереса Кручёных как раз к этому миру и этому жаргону, из которого интереса в 1920-е годы появились его «уголовные романы» в стихах «*Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица*»⁵⁰, «*Дунька-Рубиха*. Но

⁵⁰ Подробный анализ романа см.: Faryno Jerzy «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица» Алексея Кручёных // *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 5 SOW. Warszawa, 2000. S. 269–300.

мотив убийства (в гротесковых и абсурдных вариантах) появляется в произведениях Кручёных уже на раннем этапе.

Наконец, есть и третья ассоциация.

Неожиданно из Грибоедова. В «Горе от ума» Молчалин соблазняет горничную Софьи Лизу (выделим здесь слово *помада*):

Молчалин

Есть у меня вещицы три:
Есть туалет, прехитрая работа —
Снаружи зеркальцо, и зеркальцо внутри,
Кругом всё прорезь, позолота;
Подушечка, из бисера узор;
И перламутровый прибор —
Игольничек и ножинки, как милы!
Жемчужинки, растёртые в белилы!
Помада есть для губ, и для других причин,
С духами скляночка: резеда и жасмин.

Лиза

Вы знаете, что я не льщусь на интересы;
Скажите лучше, почему
Вы с барышней скромны, а с горничной повесы?

Молчалин в дальнейшем всё объяснит, конечно, но здесь он несколько завуалированно предлагает помаду не только для губ, но и «для других

причин». Однако слово «причин» опознаётся не только в значении «случаев». Но и как «причинное место», то есть, как сказано у Даля — «природные, тайные части тела».

Грибоедов вообще довольно изящно ведёт комедию на грани открытой фривольности. Что, конечно, было замечено публикой, и не в последнюю очередь любителями переделок.

В школярской среде всегда пользовались успехом различного рода переделки хрестоматийных произведений. Эти переделки ходили в списках, переписывались, заучивались наизусть. Ходил в том числе и довольно виртуозный матерщинный вариант «Горя от ума», в котором все «причинные места» были названы своими именами.

Разумеется, мы не можем утверждать, что Кручёных сознательно или подсознательно ориентировался на такое представление помады в названии книжки. Но, зная общий провокативный настрой творчества Кручёных, нельзя не учитывать и такую ассоциацию.

Причём все названные нами предполагаемые ассоциации, вызванные названием «Помада», могут не отражаться напрямую в текстах и картинках сборника.

Может быть и ещё один луч, высвечивающий название — *помада* могла быть связана с раскраской лиц, которую активно тогда пропагандировал Михаил Ларионов.

В то же время обнажённая женская натура работы Ларионова, на мой взгляд, никак не соотносится с различными видами помад. Эта графика изысканна и тяготеет к высокой абстракции. Мирискусники должны были лопнуть от зависти, ибо Ларионов на их глазах пересоздал графику, заменив тонкие линии плотными (пастозными) и как бы небрежными, да ещё несколько завуалировав объекты лучизмом. Этот резко индивидуальный стиль вывел Ларионова на передовые позиции русского искусства. Не случайно он и Гончарова в ближайшие годы становятся признанными мастерами в Париже, причём именно в силу отличности от мастеров парижских. Подобно тому, как Дягилевский балет отличался от всего тогдашнего европейского.

Только уже описанный рисунок с гипотетическим парикмахером на обложке содержит в себе некоторый иронический или сатирический вызов. И может соотноситься с неким ёрническим замыслом Кручёных.

А что же стихи?

Самое пристрастное прочтение не даёт никаких особых отсылок к приведённым здесь ассоциациям на помаду.

Открывается книжка циклом из трёх маленьких текстов, первый из которых станет сверхзнаменитым, затем стихотворение регулярное и даже какое-то пассаистское (пассаисты — столь ненавидимая футуристами категория

художников), впрочем, с некоторыми нарушениями и смотрится как фрагмент некоей объёмной вещи. Забавно и симпатично предположенное стихам посвящение: «Посвящается ей поставившей мне за это стихотворение 10+». Наконец, три стихотворения, о которых сказано, что они написаны совместно с Е. Луневым. Тут исследователи несколько теряются: с одной стороны, Кручёных и Хлебников совместно писали под этим псевдонимом, с другой стороны, Кручёных пользовался псевдонимом и индивидуально, с третьей стороны — некоторые исследователи считали, что все три последних текста принадлежат Хлебникову, но у других есть сомнения на этот счёт и в последнем по времени Собрании сочинений Хлебникова первые два стихотворения отнесены к коллективным, а третье подано как самостоятельно хлебниковское. Безусловно, хлебниковское во всех трёх небольших текстах прослеживается на уровне словаря, стилистики, общей высокой культуры стиха и в то же время абсолютной свободы в обращении со стихосложением. Н. Харджиев, например, считал, что эти стихи принадлежат только Хлебникову. В любом случае надо признать, что в этот период Хлебников тесно сотрудничал с Кручёных и здесь было взаимовлияние. Благодаря участию Хлебникова вообще несколько смягчалась кручёныховская экстремальность. А эти тексты задают лирическую тональность.

Правда, тональность новую, можно сказать, атональную. Потому что характерная для традиционной лирики передача чувства в сопоставлении с природой и в противосто-янии с бытом здесь не линейна, а как бы переотражена, подобно лучизму Ларионова.

В результате — композиция книги оказывается довольно интересна: три текста «на собственном языке» открывают книгу, в центре книжки текст, как будто вырванный из поэмы и, во всяком случае, смотрящийся как «ни отсюда», и заключают книгу также три текста, задающие канон нового лиризма. Таким образом, книга в текстовом отношении представляет некую целостность, даже подчеркнутую трёхчастной формой.

3 стихотворения
написаны на
собственном языке
от др. отличается:
слова не имеют
определённого значения

№ 1

Дыр бул щыл
убъшшур
сум
вы со бу
р л эз

№ 2

Под отчим кровом столько лёт
фрот фронт ыт
не спорю влюблен
чёрный язык
то было и у диких
племён

№ 3

Та са мае
Ха ра бау
Саем сию дуб
радуб мола
аль

К Т***

*Посвящается ей поставившей
мнѣ за это стихотворение 10+*

* * *

Тебя злоречіе смѣшает
С иной бездушною толпой
Или — что хуже — не узнаёт
Души торжественно святой

Ты не желала скуки власти
Ни сладострастия побед
Живѣшь далѣкая напасти

Холодной влагою объята
Ты предаёшься волѣ ей
Готова томно плыть всегда ты
И видѣть всплеск огней

И ни на что не промѣняешь
Ты грустно блещущій вѣнец
И не заботяся плѣняешь
Покой измученных сердец

Ты нам примѣр явила строгій
Средь нив бесплодной красоты
Трепещет наш удѣл убогій
И для тебя несѣт цвѣты

Часы музыкѣ предавая
Иль смотришь снѣга чистый свѣт
В небесном взором утопая
Мечтой умчавшись в глуби лѣт

Или как тихая русалка
Глядишь глаза цвѣты тоски
Средь ночи бродишь в теми парка
Иль вдруг разбудишь стекло рѣки

1

Мѣсяц плывучій
Раз выглянет
Раз спрячется
Распря — чу!
Раздирает тучи

Глянец
Ту одѣл облаком пѣвучим
Хлѣб на стол выложен
щи на
Говорят что голая женщина
Красива при свѣтѣ луны
Голос глух лица красны
Закусывают рыжиком пьют
Слюною брызжут снуют
Ах гдѣ бы мнѣ от вас
скрыться гдѣ бы
И кроит искусно небо из
Лоскутьев сизых сѣрых
чѣрных вечер
Заняты икрой

2

Небо душно и пахнет
сизью и выменем
О полюбите пощадите
вы меня

Я и так истекаю
собою и вами
Я и так уж распят
степью и ивами

3

В мигон нечет
Кузнечик

Вечер
Ткёт. Качались рыбалки
И женские голоса
Тишины балки
Ясна неба полоса

Теперь вернёмся к началу книги, то есть к самому известному тексту Кручёных, продолжающему волновать исследователей.

Кручёных, написавший этот маленький триптих «на собственном языке» по совету Давида Бурлюка, возможно, и сам не ожидал такой реакции, которая тут же последовала. В издании произведений Кручёных в «Новой библиотеке поэта» составитель и комментатор книги С. Красицкий представил целый цитатник откликов на *дыр бул щыл*. Выделим наиболее характерные. Так, самый авторитетный в то время литературный судья Валерий Брюсов посчитал «эти сочетания букв» абсолютно невыразительными и крайне неприятными для слуха, известный поэт Сергей Городецкий назвал стихи полнейшим тупиком, член умеренной футуристической группы «Мезонин поэзии» М. Россиянский (Лев Зак) обвинил всех кубофутуристов скопом, что они изгоняют слово из поэзии, «превращая тем самым поэзию в ничто», один из самых ярких критиков того времени, Корней Чуковский, то ли в шутку, то ли всерьёз объявил Кручёных выдающимся борцом против красоты и на-

звал его достижения «высшим освобождением искусства»⁵¹.

В то же время Кручёных получил поддержку со стороны соратников по кубофутуризму — Бурлюка, Маяковского, Елены Гуро. А Хлебников даже написал Кручёных в августе 1913 года: «Дыр бул щыл точно успокаивает страсти самые расхोдившиеся»⁵², что на фоне как раз страстей, развернувшихся в печати, выглядело тонкой иронией. Молниеносно откликнулся на появление заумной поэзии начинающий филолог и писатель Виктор Шкловский, поднявший в своей статье «О поэзии и заумном языке» ряд очень важных вопросов, относящихся к проблеме существования поэзии.

Интересна эволюция понимания/непонимания этого текста. В 1922 году критик символистского толка А. Горнфельд писал, что Кручёных «обратился к прошлому, застывшему миру с своим пламенным и могучим „будетлянским“ призывом: „Дыр бул щур“» (sic! — С. Б.). По мнению Горнфельда, Кручёных «провозглашал новое Слово, а не бросал новые словечки». В 1921 году даже критик Львов-Рогачевский, называвший Кручёных «бездарным кривлякой», всё-таки признавал этот текст «гениальным набором зву-

⁵¹ См.: Кручёных А. Е. Стихотворения, поэмы, романы, опера. С. 414–416.

⁵² Там же.

ков». Владислав Ходасевич называл «знаменитое дыр бул щыл исчерпывающим воплощением» футуризма, «его началом и концом, первым криком и лебединой песней». (Высочайшая оценка! При том, что Ходасевич, не знавший, вероятно, многого из написанного футуристами, полагал, что на этом футуризм кончился)⁵³.

Последователь Кручёных, его соратник по тифлисской группе «41°» поэт и режиссёр Игорь Терентьев называл *дыр бул щыл* «дырой в будущее»⁵⁴. С другой стороны, ярая оппонентка всякого авангарда Зинаида Гиппиус говорила, что «дыр бул щыл — это то, что случилось с Россией» (после 1917 года)⁵⁵.

Может, и не все отклики Кручёных знал, а их было гораздо больше, чем здесь приведено, но не мог не возгордиться. Всякий бы на его месте. Подумать только, пять строк, а резонанс на целое столетие!

В 1960-е годы Кручёных говорил своему собеседнику Вячеславу Нечаеву, что французы не смогли перевести его *дыр бул щыл*. Он утверждал, что стихотворение «написано для того, чтобы подчеркнуть фонетическую сторону русского языка». И далее: «В русском языке

это от русско-татарской стороны. Не надо в нём искать описания вещей и предметов звуками. Здесь более подчёркнута фонетика звучания слов». Затем он привёл звуковые примеры из Николая Некрасова, из кубинского поэта Николаса Гильена, говорил о народной поэзии, детских считалках. А в конце разговора, как бы возвращаясь снова к французам, а может быть и не только, сказал: «Пусть попробуют перевести или объяснить»⁵⁶.

И таких проб было довольно много. Они продолжают и по сию пору. Например, сравнительно недавно новую дешифровку предложил Николай Богомолов, в том числе он разворачивает систему доказательств в пользу того, что «„дыр бул щыл...“ построено на основе стихотворения Владимира Нарбута „Нежить“ из книги „Аллилуиа“». Получается, что Кручёных буквально выдирает из стихотворения Нарбута отдельные буквы и строит из них собственный звукоряд. (Я бы назвал эти действия футуриста «буквенным конспектом».) Н. Богомолов разбирает также и две другие части «триптиха» и находит любопытные параллели. Отсылаю интересующихся к этой статье⁵⁷.

⁵³ Кручёных А. Е. Указ. соч. С. 414–416.

⁵⁴ Терентьев И. Г. Собрание сочинений. Вологда, 1988. С. 288.

⁵⁵ Мейлах М. Б. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре: Материалы международного симпозиума. Bern, 1991. С. 374.

⁵⁶ См.: Кручёных А. Е. Указ. соч. С. 414–416.

⁵⁷ Богомолов Н. А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Новое литературное обозрение. 2005. № 72. Режим доступа в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/72/bo8.html>

Игорь Лоцилов обнаружил, что стихотворение «Зев тых сев...» Кручёных — это переделка перевода Вяч. Иванова из греческого поэта Терпандра⁵⁸. Кажется, Кручёных не очень любил утруждаться, а рубил чужие тексты на куски и из них сотворял что-то своё.

Вполне возможно, что Кручёных просто прочитал стихотворение Нарбута вслух, да и откликнулся своим *дыр бул шылом*. В одно мгновение, согласно его же теории!

Но интереснее другое. Почему из трёх текстов знаменитым стало первое, а два других остались в тени?

Попробуем посмотреть на этот триптих с точки зрения теории фонетической поэзии. Фактически именно принципы такой поэзии начал одним из первых разрабатывать Алексей Кручёных. Абсолютно интуитивно, даже, может быть, не догадываясь, что открывает Америку (он называл свои опыты заумью, заумной поэзией). Ранние авангардисты были во многом колумбами (не только один Хлебников, по определению Маяковского).

Для фонетической поэзии (она же саунд-поэзия, звуковая или звучарная, лаут-поэзия и т. д.) характерны те приёмы, которые задей-

⁵⁸ Лоцилов И. Е. О символистских источниках двух стихотворений Алексея Кручёных // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов / Под ред. канд. филол. наук И. Е. Лоцилова. Новосибирск: Изд. НГПУ. С. 72–74.

ствовал Кручёных, например, переработка чужого творчества с фонетическими целями. Если же мы обратимся к конкретному примеру, то есть фонетическому триптиху, то увидим, что первое стихотворение — это основной текст, второе — своеобразное пояснение к основному тексту, созданное в эстетике заумного творчества, третье — расширение к основному тексту. В принципе это традиционная трёхчастная форма, известная в музыке. И более того, как я уже отмечал выше, книга трижды актуализирует трёхчастную форму: в ней две тройчатки (открывающая и завершающая), а совокупность текстов также составляет тройчатку: первый триптих — средняя часть — второй триптих. Несмотря на внешнюю разнородность материала, создаётся формальное единство, позволяющее говорить о книге как о некоем музыкальном произведении. Думается, это было сделано сознательно, но скорее всего не из музыкальных представлений.

О поэтах как композиторах фонетической музыки будет в 1920-е годы говорить Александр Туфанов. Кручёных ещё до этого не дошёл, хотя долгое время занимался фонетическими экспериментами, и вполне успешно. Он опробовал немалое количество необычных фонетических сочетаний, одни из них воспринимаются более органично, другие — менее, но, помимо прочего, эти «тексты» заставили по-новому взглянуть на

проблему поэтического, насколько широки или узки могут быть границы поэзии. При этом у Кручёных установки были в значительной степени антипоэтические (разумеется, по отношению к поэтическим стандартам). Парадокс же заключается в том, что эти антипоэтические установки декларировались, тексты под них делались, но даже Кручёных не мог учесть, какова может быть дальнейшая жизнь его заумных творений и что может произойти с его открытием спустя энное количество лет. «Нам не дано предугадать», так сказать!

Совершенно неожиданно антипоэтические выбросы Кручёных стали восприниматься как **обострённо** поэтические, как прорыв в запрещённое, то есть как заумное в хлебниковском понимании (очевидно, что Кручёных и Хлебников расходились в понимании заумного). Но и в этом смысле эти творения оказались дырой в будущее!

Именно неопределённость, незакреплённость значений, фонетико-интонационная подвижность стали основанием для «воскрешения» этих текстов. Совершенно не случаен интерес к ним как с точки зрения «содержанистов», желающих прочесть, что же хотел написать Бука русской литературы, так и с точки зрения «формалистов», для которых содержание уже содержится в акустическом и визуальном планах заумных произведений.

Но в исполнительской практике приходится искать наиболее приемлемые варианты озвучивания текстов. «Поэт зависит от своего голоса и горла», — заявлял Кручёных, имея в виду и необходимость исполнения, и само создание текста. Очевидно, что он, подобно Маяковскому, прокапывал свои стихи голосом. А значит, эта сторона осуществления его замысла была существенно важна. Впоследствии, когда появился магнитофон, Кручёных активно записывал своё чтение. Вернее, он читал, записывали другие, например Лиля Брик, Геннадий Айги. Сам Кручёных, по свидетельству Владимира Казакова, говорил: «Я лучше всех в Москве читаю стихи». Его чтение описано в ряде мемуаров. Валентин Хромов вспоминал, что перед кручёныховским чтением в квартире Николая Асеева приходилось подтягивать люстру, чтобы уберечь её от экзотических жестов футуриста.

Таким образом, независимо от подтекстов, шифров, возможно, заложенных в таких текстах, как *дыр бул щыл*, главным остаётся фоническая музыка, способная интегрировать и вызывать различные эмоции в зависимости от интерпретации.

Разумеется, играло свою роль и то, что эти тексты были первоначально поданы рукописно. Значение почерка как передатчика психической энергии тоже было заново обозначено футуристами.

Но, кажется, я ещё не ответил на прямой вопрос, который сам себе задал. Почему первый текст забил остальные части «триптиха»?

О «распределении ролей» между частями «триптиха» уже говорилось. Можно сказать ещё проще: вторая часть недостаточно заумна, она как бы поясняет первую, третья часть вроде намекает на некоторую понятность «та са мае», но, с другой стороны, фонетика здесь не совсем удобная. И как раз этот текст надо бы считать наиболее удачным с позиции Кручёных, он плохо принимается реципиентами!

Кручёных чиркал спичкой искусства о коробок жизни, высекая мгновенное пламя — быстрое, обжигающее. Зафиксировать это пламя на бумаге было трудно, но тем не менее он продолжал это делать, бегом, наспех брошюруя свои книжечки, которые оказались действительным прорывом — дырой в будущее.

Дыр бул щыл, выпрыгнув из книжки, пошло гулять по миру, довольно часто залетая и в стихи разных по всем параметрам поэтов, часто с неточностями, характерными для восприятия со слуха. У Николая Глазкова, своего рода позднего футуриста, бывшего в близком знакомстве с Кручёных, это проявилось так:

Ночь легла в безжизненных и чёрных,
Словно стекла выбил дебошир...
Но не ночь, а — как сказал Кручёных —
Дыр-бул-шил...

Разрывные слова Неола Рубина

Имя Неола Рубина как участника авангардного движения практически неизвестно. Между тем он автор двух интересных книг «Дум-дум. Стихо-монстрэллы. Разрывные слова дум-дум. Романэски» и «Кабачек»⁵⁹. В 1916 году он печатался в журнале искусства «Млечный путь», который декларировал «широкую осведомлённость о всех художественных течениях современности». Удалось установить, что настоящее имя поэта Николай Михайлович Преображенский-Рудин и даты жизни: 1891–1978. Кроме того, есть свидетельства того, что он публиковался под настоящим именем в дальневосточном футуристически ориентированном журнале «Творчество», выходившем в 1918–1921 годах. Стало быть, его знал по крайней мере кто-то из троих, задававших тон в этом журнале, — Давид Бурлюк, Николай Асеев, Сергей Третьяков...

Первое свидетельство участия Неола Рубина в футуристическом движении — книга «Дум-дум»⁶⁰.

⁵⁹ *Рубин Неол. Дум-Дум: Стихо-монстрэллы; Разрывные слова Дум-Дум: Романэски. М.: Тип. Н.М. Михайлова, 1915. 40 с. 300 экз.; Кабачек: Поэмы. М., 1917, 16 стр., 20 нумерованных экз. Шапирографическое издание.*

⁶⁰ Разрывные пули «дум-дум» к 1915 году были уже относительной технической новинкой. Эти пули «с крестообразным надрезом или полостью в головной части» были впервые

Прежде всего мы видим, что Неол Рубин был внимательным читателем авангардной поэзии. Он безусловно читал Северянина, но также и Маяковского, Каменского, Давида Бурлюка, Кручёных и очень вероятно, что Гнедова. Он вполне усвоил, что в 1915 году нельзя выйти к читателю просто с обыкновенными стихами, нужно придумать что-то своё, какой-то приём, необычное построение стихотворения, да и самой книги.

Надо сказать, что книга очень грамотно выстроена. Название громкое, отдаёт эхом войны, но «жанровая» расшифровка манерно-туманная. Первый раздел «Московий гул» как бы даже нарочито просеверянинский (эго-поэт в это время был в зените славы). Но этот раздел не случайно состоит из двух частей — «Троттуары» и «Секун-

применены английской армией в англо-бурской войне в 1899–1902 годах. Название пули происходит от наименования предместья индийского города Калькутты Дум-Дум, где находилась патронная фабрика. Всех этих сведений Неол Рубин мог не знать, скорее всего его привлекла звуковая оболочка сочетания и параллель, усиленная идущей войной: разрывные пули, разрывные слова. В то же время нельзя не учитывать возможную ориентацию на экспрессивные названия футуристических книг и альманахов, например: «Взорваль» А. Кручёных (1913 и 1914), «Бубен» Божидара (1914), «Бей! но выслушай», «Развороченные черепа» (эго-футуристы, 1913), «Крематорий здравомыслия» (группа «Мезонин поэзии», 1913) — или на дефисное написание названия книги Кручёных «Те-ли-лэ» (1914). Помимо воли Рубина, здесь возникает и ещё одна параллель на фоне идущей в то время войны с Германией — звуковое совпадение с немецким словом *dumm* (глупый, дурацкий).

ды». В первой части поэт находится в позиции наблюдателя, фиксирующего проходящую мимо жизнь. Во второй — он более динамичен и уже включается в происходящее или сам инспирирует некоторые действия.

Северянинское начало ощутимо в напевности стиха и в словоупотреблении — «узорит», «услушать чертожные визги», «и я стремению заслушать», «стройные струнные девушки», «Искрятся синьсталью / Лужные следы», «огнебукет», дамы «проструились», «в сердце незнакомка ароматка сна», «я вошёл в магазин всеблистающий», «кольце жемчужин» и т. п.

Однако уже в первом разделе северянинская парфюмерность иногда разбавляется антиэстетизмом бурлючье-кручёныховским. Например, в стихотворении «Девушки» встречаем такое сравнение:

И радуюсь о том что могу неслышно
рыдать и плакать
Словно выпускать в толпе газ из кишек

Или в стихотворении «Вечер» возникает мотив отринутости, свойственный тогдашнему Маяковскому:

Так тухлый ветер —
Я никому не нужен
Иду как все скривлённый в острый угол
И вонь бензинную сосу в свою бесформенную губку.

В некоторых стихах слышится прямо Кручёных и маяковская оксюморонность:

Я громко курю на Мясницкой
Ажурной бочкой тлеет пыль
Трамвай ныряет розовой редиской
Хрибурит серый автомобиль
«Прогулка»

В «Происшествии» же нарисована настоящая кубофутуристическая картина, хотя лексика смешанная — кубо-эго: «заволчокал», «толпьяк» и в то же время «вертикалил» и «загазетивши». Стихотворение по-своему уникально, его можно соотнести с попытками Маяковского и Лившица ввести в стихи приёмы новой живописи — «зовы новых губ», так сказать. Вот это стихотворение полностью:

Меня колесо раздавило
На четыре мочённые свёклы
И я в пивной запивал
И трамваялись стёкла

Но вот с электричеством боком
Я рельсе слегка заволчокал
И чихнув улетел свисток
Толпьяк оркестровочно охал

Но плоскость окон кувыркала
А фонарь засверлил поцелуи

Я лимоном трамвай вертикалил
Загазетивши шулерство клубе.

В самом деле: в первой строфе даётся сразу первый и второй планы картины, причём герой находится одновременно здесь и там — его «раздавило / на четыре мочённые свёклы» и он же в пивной как бы наблюдает за этим, как за отражением; во второй строфе — сильный переход на первый план, но позиция наблюдателя сохраняется (здесь появляется звучание — «чихнув улетел свисток / Толпьяк оркестровочно охал», наконец, в третьей строфе всё действие разбивается о плоскости окон и фонарного света, а герой уже в позиции художника, прошедшего художественный эксперимент — совмещение житейской сценки с натюрмортом (здесь появляются *лимон* и *газета* — немаловажные атрибуты новой живописи).

Глаз Рубина уже познал «новое зрение» XX века. Отметим здесь лишь одну блестящую моментальную зарисовку «натурщицы» из стихотворения «Радость»:

Когда войдёт голубое манто
А под ним голая, голая
И спрыгнет за пуговицей пуговица
Как номера лото
Будет грудь как репа и луковица
Густая и поляя

А там какой-то котелке
Сукинсыннит в уголке⁶¹.

Обращает на себя внимание нерегулярное употребление знаков препинания, в большинстве случаев их просто нет, хотя довольно часто используется точка (в конце строфы или всего стихотворения, которое, видимо, понимается как строфа), иногда появляются запятые и даже точка с запятой. Трудно сказать, насколько сознательно автор отказывался от знаков. Иногда он пользуется аграмматизмом, пропуская, например, предлог — «[в] котелке», или употребляя неправильную форму — «радуясь о том» вместо «тому», или инфинитив вместо настоящего времени — «мы хорохориться».

Но вот вполне осознанный приём, которым активно работает Рубин, это «разрывные слова». Этот приём мы встречаем у Каменского в стихотворении «Ночь-Утро-День-Вечер»:

Сине-Элн-глазка
Сине-Элн-ласка

⁶¹ Благодарю Сергея Сигея, который напомнил мне, что две последние строки были по-своему знамениты и вошли в мемуары Эренбурга. В самом деле, Эренбург, вспоминая о Б. Савинкове, пишет: «Помню стихи, которые он часто повторял: Кто-то серый в котелке / Сукин-сыннет в уголке» (*Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Восп.: В 3 т. Т. 1. М., 1990. С. 194*). Стихи претерпели характерные для устного хождения изменения (правда, не ясно, почему так записано слово «сукинсыннит»).

И так далее. Но здесь всё строится по принципу детской игры — добавление слогов создаёт язык, понятный играющим.

Ближе к тому, что делает Рубин, строки из «В авто» Маяковского: «Выговорили на тротуаре/ Поч-/ Перекинулось на шины / Та». У Маяковского есть ещё в стихотворении «У-лица»:

Пестр как фо-
рель сы-
н

(из двух слов по каламбурному принципу получаются три слова, впрочем, это уже ближе к сдвигологии Кручёных). Но никто, кроме Рубина, не закрепил приём и не усложнил его настолько, как это сделал он. Причём поэт даёт своего рода динамику движения к приёму. Вначале мы находим у него стихотворение «Опьянение», в котором он имитирует среднее опьянение, растягивая (удваивая) гласные, повторяя половинки слов (причём здесь возникают новые смыслы: «ресторанной — сторанной») или рассоединяя слова: «сгиб-ались», «триви-виальности». В «Кинема» он прибегает к более сложному комбинаторному приёму. Слова разрываются, и в эти разрывы помещаются другие слова:

Он котелковый сте-делопенный
Из дома авто-скрылсямобиле
Любовь-окновник чуть вдохновенный

В движеньях порван в мышинном стиле
Толпа подпрыгни загрубосмейся
Вот вот у фильмы све-мелько-рцанье
Сплывёт как крейсер
О обожанье
Час в темноте
При све-тусклете
Вон те, вон те
Ресницы мне
Иль эти.

Таким образом Рубин пытается передать равный ритм движения киноплёнки, то есть «фильмы», к тому же плёнка могла просто реально рваться во время сеанса. Увлечение кинематографом, видимо, повлияло и на структуру стихотворения «Преступление», сходную со структурой «Кинема».

Гораздо сложнее организовано стихотворение «Под'езже», впрочем, это шестишие отнесено самим автором в разряд поэм. Так вот, поэма не только вся состоит из разрывных слов, но части слов в некоторых случаях даются в наоборотном прочтении.

В целом текст оставляет впечатление заумного. На самом же деле автор, вероятно, преследовал цель передачи затруднённого движения извозчицей повозки. Художники-футуристы пытались передать движение, рисуя множество ног у коня. Поэты пользовались разрывами слов.

Моро — назъ троттуа — кувырк — аре ркается
Я изъ — на возчике мро быстр — хлоп —
домно коле — грём — леса млю — мир
И громост — млю — стовой ро — млю — мро
Но раздатих — сется шетишь — ле — молч —
лес — ше — лест
И куптиц — кры кры — махлом на насест.

Есть ещё один пример текста с разрывными словами, но к нему мы вернёмся позже. Здесь же замечу, что приёмом разрыва слов, независимо от Рубина, пользуется наша современница Ры Никонова. Например, у неё есть такая строка:

Ма умер стер ваза ская.

Потребность в такого рода испытаниях слова существует. И сейчас мы можем уже говорить о попытке восстановления традиции. Авангард имеет такое же право на традицию, как любое другое стилевое течение, но понятно, что традиции у него иные.

Причём они складывались сразу же, ещё в так называемый исторический период (кстати, тут в скобках замечу, что если называть авангард 10–20-х годов историческим, то современный авангард следует именовать внеисторическим!). Итак, здесь мы уже видели, что Неол Рубин следует в футуристическом русле, он пользуется опытом сравнительно недавно вышедших на сцену

авторов, подхватывает их находки, усиливает какие-то приёмы. Это совершенно нормально. Существуют отдельные поэты, существуют тексты и существует интертекстуальное пространство, в котором всё взаимосвязано.

Так вот, ещё в одном приближении мы обнаруживаем родство Неола Рубина с Василиском Гнедовым (они, кстати, почти ровесники, Василий лишь на год старше, а умерли в один год). К Гнедову нас отсылают такие слова Рубина, как «Ветрет» (название раздела и стихотворения), уже упоминавшееся «Под'езже» (ср. у Гнедова — «вчерает», «издеват», «безвестя»), а также именование поэмами коротких текстов. Как известно, Гнедов называл поэмами одностроки, однобуквы, а также вообще чистый лист. Переосмысление жанров входило в систему открытий авангарда. Рубин здесь идёт, видимо, в фарватере. У него есть не только шестистрочная и двенадцатистрочная поэмы, но и однострочная! Она не вынесена в «Оглавление» книги почему-то, но существует и имеет длинное название — «Прекрасная поэма о современности и электричестве» и звучит сильно заумно и действительно красиво:

Зро ку фэн.

В разделе «Ветрет» обращают на себя внимание два текста «Ветрет» и «Любовь». Первое полностью тавтограмматично, проинструментировано

звуко-буквой 'Т' и несколько в меньшей степени «Р», а также «Ф», «Л», «В». Во втором стихотворении — инструментовка на «Л» и «С», хотя здесь же есть ещё подчёркивание «Н», «Х», «В», «Р», «Ч».

Если задаться целью найти предшественников, то тут окажется Бальмонт, с его «Камышами» и «чуждым чарам чёрным чёлном», а также Д. Бурлюк, который в 1914 году в «Первом журнале русских футуристов» опубликовал тавтограмму на «Л» «Лето». Любопытно переименование слов в этом тексте Рубина — «оловей» и «соловес» вместо «соловей». Стоит показать этот небольшой текст:

Оловей пел о лапе любви
И луна ныла ленно о льне
Хилый хилый ходил
Верной врал говорил.
Соловес сел на месячный серп
Черезмерзко запачкал
Лилия лила лион
С тряпочкой чистой прачка.

В этих, как и в других своих стихах Неол Рубин достигает высокой степени остранённости (здесь напрашивается сравнение с Бурлюком, Кручёных, Терентьевым). Неол Рубин создаёт тексты как бы в виде эксперимента, оставляя в стороне лирическое чувство. То есть он полностью, со старанием последователя, выполняет

футуристическую программу — отрешаясь от так называемого пассаизма. А надо сказать, что даже Кручёных не всегда следовал этой программе до конца.

Особый раздел книги составляют Романэски. В скобках под названием раздела даётся такое «пояснение»: «Романэскъ — прозо-поэмный роман — романскокъ». Само слово «романэски» отсылает к цыганскому романсу. И первая вещь этого раздела «Поздній час», состоящая из пяти неравных частей, похоже, пародирует расхожие темы романсов, хотя может восприниматься в русле тех же остранённых стихов, которые мы прочитали раньше. Но вот две следующие вещи — «Шоффёр» и «Обручённые», очевидно, и есть те самые «прозо-поэмные романы». И здесь, на мой взгляд, совершенно по-новому и неожиданно проявился талант Неола Рубина.словно вся книга перед этим была лишь серией проб, неким разбегом. А здесь всё реализовалось. И остранённость, и ироничность, и склонность к подражанию и пересмешничеству, и умение работать «разрывными словами» (в «Обручённых»), и оглядка на опыт кинематографа, но ещё добавилось умение дать подсветку лирическому чувству. Рубин действительно совершает прыжок (скок!) в романное пространство (понятое по-новому, через кино). Крайняя экономия средств, компрессия не сжимают, а расширяют это пространство. И неволь-

но заставляют подумать о движении в будущее, к Хармсу, например... Дело тут совсем не в прямых соответствиях, а в тенденции, в том самом *движении*. Я использую здесь оба смысла слова «движение»: как направление в искусстве и как движение физического тела или мыслительно-чувственного процесса.

Посмотрим, как прессуются и кувыркаются события в «романскоке» «Шоффёр». Вещь состоит из шести частей, всего 29 строк. И на этом пространстве мы пробегаем от осени к весне, где действуют Он и Она, чётко охарактеризованные всего тремя словами — Она — «китовый ус» (т. е., очевидно, имеется в виду китовый ус, применявшийся для изготовления корсетов), Он — «крахмальчик» (крахмальный воротничок, манжеты). Действие первое — встреча в осеннем парке. Прекрасный кадр — «они губались и рвали друг другу щеки — парк громко плевался». Действие второе — мгновенный переброс на улицу. Именно здесь «кувыркалось время» и «беготня мостовых». Действие третье — в комнате. Выясняется, что Она имеет имя — Зиночка. Внутренний монолог крахмальчика, в котором выделим чудесную характеристику — «Она вся из петушинаго пупка. Она глупа». Действие четвертое — Её декларация о любви к неведомому Шоффёру на основании любви к ветру и колёсам. Отменная характеристика Шоффёра как «быстрого и медного» (не так уж Она глупа!).

Действие пятое — сердечная болезнь крахмальчика и исцеление (в трёх с половиной строках!). Действие шестое — превращение Её в весну, возникает «руль», прямое указание на присутствие Шоффёра и даже на обладание Шоффёром. Полный апофеоз — Она сама — весна, к Ней на серги садятся ласточки, Она сверлит, как майский жук, и срывает первые зелёные листочки. Всё произведение метонимически заострено и входит в читателя, как стрела (монстрэллы!).

Тексты Неола Рубина входят в наши дни на новых основаниях, расширяя представление о том, что происходило в русской литературе начала XX века.

Футуристическое движение предстаёт более широким, чем это представлялось ранее.

Иван Игнатъев

«Футурист Игнатъев, сплюнув предварительно тут же на сцене, прочёл какую-то галиматью и, дико вращая глазами, пьяной походкой ушёл за кулисы...»

*Елисаветградские новости.
1914. № 14. 18 января*

Безусловно, самоубийство Ивана Игнатъева (настоящее имя Иван Васильевич Казан-

ский, 1892–1914), произошедшее сразу после его женитьбы, придало всему жизнетворческому облику юноши-поэта иную степень значительности. Если принять тезис А. Секацкого: «Самоубийство есть парадоксальная форма последней защиты от осквернения самой заповедной территории»⁶² — то мы увидим, что заповедная территория действительно была защищена Игнатъевым. Вся его лихорадочная деятельность в искусстве приобрела провиденциальный смысл. Достаточно прочитать хотя бы несколько строк авангардных авторов, каждый из которых в большей или меньшей степени нёс на себе венец избранничества.

Первым здесь будет Маяковский, который на вечере памяти Игнатъева в январе 1915 года сказал о его поэзии, что она «по стилю похожа на отсталое творчество Надсона, но Надсон — хлам, а не поэт в сравнении с Игнатъевым»⁶³.

Вторым пусть скажет Хлебников. В повести «Ка», 1915 года, находим:

«Я думал о кусках времени, тающих в мировом,
о смерти.

И на путь меж звёзд морозный
Полечу я не с молитвой,

⁶² Секацкий А. Моги и их могущества // Секацкий А. Три шага в сторону. СПб.: Амфора, 2000. (Наша марка) С. 46.

⁶³ Цит. по: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. С. 221.

Полечу я мёртвый, грозный,
С окровавленную бритвой.

Есть скрипки трепетного, ещё юношеского, горла и холодной бритвы, есть роскошная живопись своей почерневшей кровью по белым цветам. Один мой знакомый — вы его помните — умер так: он думал, как лев, а умер, как Львова»⁶⁴.

Добавим сюда ещё Рюрика Ивнева — совсем в другом духе: «Мы смотрели на него (Игнатъева. — С. Б.), как на умалишённого. К поэзии прямого отношения он всё-таки не имел. Маяковский его, по-моему, ни во что не ставил». Это Ивнев пишет в 1933 году в своих воспоминаниях о Маяковском.

Начнём с последнего — большой вопрос, какое отношение к поэзии имел сам Рюрик Ивнев и что он понимал под поэзией, оставаясь мало-выразительным стихотворцем, как в «Мезонине поэзии», так и в среде имажинистов, так и в советской поэзии, в которой он благополучно дожил до глубокой старости. Интересна, впрочем, оценка Игнатъева как умалишённого, восходящая к газетно-психиатрической оценке футуризма 1910-х годов как движения сумасшедших. Наконец, последняя фраза-мнение о Маяковском возвращает нас к первому высказыванию. Как видим, именно Маяковский прямо назы-

вал Игнатъева поэтом, как всегда, контрастно-полемиически заостряя высказывание, причём на очень удобном сопоставлении. Семён Надсон, рано умерший от чахотки, был кумиром публики, переиздания его книг выходили ежегодно. Его стихи, искренние, но неимоверно архаичные, были излюбленной мишенью новаторов.

Я не могу себе признаться,
Что я живу в такой стране,
Где четверть века центрит Надсон,
А я и Мирра — в стороне... —

писал Игорь Северянин, точно отражая тогдашнюю ситуацию. Итак, Игнатъев — поэт, слова о стиле всё-таки явное преувеличение в сторону преуменьшения, хотя нельзя не признать и правоты на уровне лексики, например: «томительный», «молитвенный», «тлен», «счастье», «несчастье», таких «общепозэтических» слов немало у Игнатъева. Возможно, Маяковский имел в виду также постоянный мотив смерти в его стихах, тогда как кубофутуристы прославляли витальность молодости. Нельзя сбрасывать со счетов и печатные нападки Игнатъева на кубофутуристов (в 1915 году эти наскоки ещё не забыты). Например, в альманахе «Всегда» Игнатъев, укрывшись за псевдонимом Ивей, отказывал всем кубо оригинальности, а Маяковского побивал Белым и Потёмкиным.

⁶⁴ Хлебников В. Творения. С. 536.

Хлебников же хотя и был в одной компании с гилейцами, но в то же время слишком отделён, чтобы напрямую участвовать в групповой борьбе. В том же 1915 году он, как видим, включает образ Игнатьева в художественный текст, обозначая и совсем иное отношение к смерти.

Тема смерти в творчестве Хлебникова стала недавно темой диссертации⁶⁵, мы же в данном случае ограничимся замечанием, что Хлебников здесь эстетизирует самоубийство, воспринимает его как художественный жест. В то же время смерть для него — это «куски времени» в общем пространстве, т. е. по сути явление нейтрализованное — закономерное. Отсюда, надо думать, проистекает каламбурность: «он думал, как лев, а умер, как Львова», то есть поэтесса Надежда Львова, близкая кругу символистов и футуристической группе «Мезонин поэзии», покончившая жизнь самоубийством из револьвера, подаренного Брюсовым.

О впечатлении, произведённом на Велимира Хлебникова смертью Игнатьева, свидетельствует и ещё один значительный факт — упоминание о зарезавшемся бритвой в итоговом произведении — «Зангези». В последней «плоскости», названной иронично «Весёлое место» (возможно,

⁶⁵ См.: Пашкин Д. А. Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2002.

что это название восходит к пьесе Н. Евреинова «Весёлая смерть», написанной в 1908–1909 годах), «двое читают газету»:

Как? Зангези умер!
Мало того, зарезался бритвой.
Какая грустная новость!
Какая печальная весть!

То есть Игнатьев входит здесь в собирательный образ Зангези, в значительной степени альтер-эго самого Хлебникова. Но кончается свёрхповесть оптимистической нотой. Зангези, входя, говорит:

Зангези жив,
Это была неумная шутка.

Можно понять, таким образом, что смерть поэта и мыслителя не означает его смерти действительной. Он остаётся в живых, физическая смерть не является смертью. Подтверждает это гениальная строка Хлебникова:

Я умер и засмеялся...

По поводу отношения к смерти самого Игнатьева добавим несколько штрихов.

Необходимость дополнительных штрихов диктуется здесь попыткой определить ме-

сто Игнатъева в литературной ситуации начала XX века.

В авангардном движении было немало пограничных фигур. При попытке типологизации наталкиваешься на слишком большой разброс устремлений авторов. Это зафиксировано как в текстах, так и в полемических противостояниях между группами и внутри групп. И всё-таки типологизация возможна. Так, мы можем говорить о: стремлении к предельной индивидуализации, повышенной суггестии, снятии табуированности ряда тем, напряжённости поэтического высказывания, театральности (иногда расширенной до карнавальности). Игнатъев действует именно в этих типологических рамках. В своих квазитеоретических работах он активно прокламирует индивидуализм/эгоизм, в стихах пытается запечатлеть процесс самоудовлетворения на высоком градусе экспрессии и делает это подчёркнуто демонстративно, как на сцене. Мне уже приходилось писать о театральной природе авангардной поэзии⁶⁶. Игнатъев в этом смысле наиболее наглядный пример. «Моё желание в похоронах первого ранга, // Третьем звонке...» — третий звонок здесь, похоже, театральный.

С отроческих лет увлечённый театром, подвизавшийся в начале карьеры в качестве театраль-

⁶⁶ См.: Бирюков С. Е. Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Руслана Элинина, 2001.

ного писателя (именно не критика, а газетно-журнального автора, пишущего больше о закулисной стороне театра, интересующегося свойствами природы театральных людей, характерно, что его первая книжка 1912 года называлась «Около театра»), Игнатъев вжил в наблюдаемые образы и создал собственный образ. Образ эгофутуриста.

Успех Игоря Северянина влиял на молодых людей роковым образом. Одарённый поэтически и актёрски, Северянин представлялся таким русским Уайльдом. Девушки на его концертах падали в обморок, а молодые люди стремились подражать, а особо ориентированные и влюблялись. Возможно, именно влюблённость в кумира толкнула Игнатъева к игре в эгофутуризм. Возможно, что его обманула женственная экзальтация и ломкость стиха Северянина. А на направленность эротических образов он не обратил внимания! Между тем нарциссизм и подчёркнутый эгоизм Северянина не мешали ему воспевать многочисленных реальных или выдуманных особ женского пола. Кружение эгофутуристического ареопага очень быстро ему наскучило, и он предпочёл остаться королём без свиты.

Вполне возможно, что измена вождя нанесла более глубокую травму Игнатъеву, чем это можно понять из его антисеверянинских выпадов, в которых упор делается собственно на качество письма. Фактически вся стихотворная продукция

Игнатьева антисеверянинская принципиально. Если Северянин воспевае́т безудержный гедонизм, женщин, шампанское, крем-брюле, то есть разнообразные плотские наслаждения, то Игнатьев, напротив, воспевае́т смерть, казнь, трагическую неестественность, отказ от жизни. Стихи его только интонационно напоминают о стихах кумира, это своеобразное чёрное пересмешничество. Это пародия в предельном виде — смертельная. Берётся стиль популярного гедониста и вкладывается смертельный смысл. А воспевание онанизма в таком контексте оказывается нарочитым оскорбительным жестом в адрес того же кумира и его поклонниц. Есть другие примеры соединения стиха с мастурбацией. У Валентина Парнаха находим:

Мужского семени забил потоп.
Земли не видно. Ритм глухой объял.
Однообразие нещадных стоп.
Неутешимо. Натиск и обвал.
Хлынь! Судороги ускорений. Фалл
Орудует воинствующий, жалящий,
Плодотворя и требуя влагалища⁶⁷.

Как видим, цель здесь совсем иная... А рядом ещё Гнедов, который создаёт «Поэму Конца», то есть пустой лист — то есть отказ от плодот-

⁶⁷ Парнах В. Жирафовидный истукан / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Р. Арэнзона. М.: Пятая страна: Гилея, 2000. С. 68.

ворящего действия. Исполнялась же поэма ритмодвижением руки, по одному из описаний рука опускалась до низа живота и отводилась в сторону, это довольно известный обесцененный жест, имеющий название «от винта», означающий — «а вот тебе, ничего не получишь» или точнее и ёмче: «пошёл на...» (при этом нельзя не заметить парадоксальности жеста, ибо показ идёт не «на», а «от»). Показательно, что после смерти Игнатьева Гнедов не выступает ни в печати, ни на сцене и заблеивает.

Итак — основная линия. Это смерть. Игнатьев так вживается в образ, что смерть становится навязчивым мотивом стихов. Он играет со смертью, примеривая всевозможные варианты неестественности, то есть актёрства. Он играет и заигрывается:

Сердце Бодрю Отчаянием,
Пью ужас, закрыв глаза...

Ужас вместо шампанского, если учесть, что это исповедальные стихи. Дело в том, что авангардисты писали стихи, как романтики, от первого лица, хотя начинаться могло с подражательства. Игнатьев так и начинал, в его первой книжке, помимо зарисовок фельетонного характера, пародий и эпиграмм, есть и просто стихи, стилистически находящиеся на грани между Надсоном и Северяниным.

Например, «Тихая печаль»:

В странной, дерзко-смелой, чёрной полумаске
Я пришёл с закатом в буйный лагерь ваш,
Чтоб излить вам душу в непонятной сказке,
Чтоб вкусить веселья из злачных чаш

и так далее в том же духе, вплоть до концовки:

Мне удел — Печали, Скорби, Грусть, Страданье.
Вы живёте Счастьем, я — Тоскою слез⁶⁸.

Энергетическая разница между этими строками и более поздними стихами разительная. Хотя пристрастие к прописным буквам остаётся и в поздних.

Но вернёмся к театральности и мортальности. Как человек околотеатральный Игнатьев не мог пройти мимо идей, которые разрабатывал и активно популяризировал Николай Евреинов. В частности, в 1912 году Евреинов выпустил в Петербурге книгу «Театр как таковой», название которой явным образом рифмовалось с главным постулатом кубофутуристов «слово как таковое». Так вот, в главе «Театрализация жизни» (печатавшейся ещё в 1911 году в газете «Против течения») он приводит различные факты театра-

лизации, в том числе детально разбирает театрализованность Великой французской революции. Приведу одну знаменательную для нашего героя цитату: «Страсть к театральности проявлялась даже на трупах обезглавленных: их размещали в живописном порядке, в позах беседы друг с другом, ухаживанья, патетических или порнографических; заигрывали с ними, пели им, танцевали, смеялись и очень потешались нелепым видом этих актёров, так плохо исполнявших «забавные» роли. Дамы настолько вошли во вкус представлений на **эшафоте** (Grand Guignol!), что даже стали носить серьги в виде крошечных стальных гильотинок с рубинами вместо капелек крови»⁶⁹.

Теперь, думаю, становится понятнее, откуда взялся Эшафот в стихах и названии книги Игнатьева. Это слово в цитате я специально выделил, а Евреинов в скобках указал нам, так сказать, жанровую природу театрализации у Игнатьева — гиньоль, т. е. мелодрама с гротескной жестокостью. Существует, правда, и определение «трагический гиньоль», но грань тут довольно зыбкая. И действительно, становятся яснее и «неестественность трагическая», и «улыбки садистические», и «изломанный Арлекин», и «смерти в бесчестном кресле». В сущности, все стихи

⁶⁸ *Игнатьев И.* Около театра: Юморески; Миньютюры; Штрихи; Пародии. Фолиант 1. СПб.: Тип. коммерческая И. А. Гольдберг, 1911. 300 экз. С. 41.

⁶⁹ *Евреинов Н.* Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 54.

Игнатьева — это монологи из пьесы-гиньоля, причём перед нами автор-герой-исполнитель в одном лице. Сходную ситуацию мы увидим в трагедии «Владимир Маяковский» (постановка состоялась в декабре 1913 года в Петербурге), предшествованием же можем предположить блоковскую драматургию, и прежде всего пьесу «Балаганчик», к воплощению которой на сцене имел прямое отношение Всеволод Мейерхольд, которому Игнатьев посвятил стихи, ему же Блок посвятил свою пьесу. В «Балаганчике» мистики принимают Коломбину за Смерть, а Пьеро принимает её же за Невесту. Таким образом создаётся уравнение: Невеста = Смерть, что существенно для игнатьевской истории.

А теперь прочтём, что пишет Евреинов в той же книге о том, как с уходом театрализации из жизни нарастает число самоубийств, он приводит статистические данные нарастания случаев суицида в Европе и заключает: «Когда представление становится неинтересным, публика по одиночке уходит из театра»⁷⁰. Но представление может стать неинтересным и самим актёрам, и они тоже начинают уходить.

Почти нет сомнений в том, что Игнатьев внимательно читал «Театр как таковой», в котором есть специальные «Инвенции о смерти». Так, можно соотнести фразу Евреинова «Я Арлекин

⁷⁰ Евреинов Н. Указ. соч. С. 57.

и умру Арлекином» с «изломанным Арлекином» у Игнатьева. А строка Игнатьева «Моё желанье в похоронах первого ранга» странным образом переворачивает евреиновскую инвенцию под названием «Заклятому врагу театральности», именно этого врага у Евреинова «хоронят по первому разряду», о чём в коротком тексте помянуто дважды. Но гораздо важнее для нашей истории инвенция «В категории театральности»: «Между ламбрекеном балагана и погребального катафалка разница только в цвете», и ещё одна инвенция «Рекорд театральности», где Евреинов рассказывает о погребальном фейерверке, который устроил лежащий в гробу и уже умерший японский писатель Сигэта Садакацу⁷¹.

Кстати, относительно того, что Игнатьев примеривался к смерти. У Евреинова в его книге «Театр для себя», вышедшей уже после кончины Игнатьева, есть главка, которая называется «Примерка смертей». Эта глава вообще-то посвящена преодолению смерти с помощью насмешки над

⁷¹ Евреинов Н. Указ. соч. С. 92–93. Необходимо отметить интересную и во многом пионерскую статью Наталии Волковой «Материалы к биографии И. В. Игнатьева, издателя, поэта, эгофутуриста, или От чего он умер», опубликованную на сайте «Сетевой словесности» в 2001 году: www.litera.ru/slova/volkova/ignatjev.html Новые разыскания, проливающие свет на самоубийство Игнатьева, опубликовал известный историк авангарда А. Крусанов. См.: Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 977–979.

ней, описан механизм такого шутовского преодоления. И эпитафия из Фёдора Сологуба должен быть воспринят здесь в ироническом ключе:

Покорно выбираю смерть,
Как выбирают апельсины.

Однако Игнатъев оказался слишком серьёзен. Пародийный спасительный ключ здесь не сработал. Зангези признал инсценировку смерти неумной шуткой, совсем в духе Евреинова, а Игнатъев сделал по-настоящему. Он завершил свою серию монологов последним — кровавым. Таким образом он реализовал романтическую метафору о стихах, которые пишутся кровью. В другом роде это сделал Сергей Есенин, макая перо во вскрытую вену. Не получив ответа, он перекрыл себе ток крови. Поэт, если он даже пишет чернилами, всё равно пишет кровью, которая в нём пульсирует. Маяковский отлично это ощущал, поэтому и называл Игнатъева поэтом. Это был близкий ему тип нервной организации. Маяковский поставил свою точку пули, так же реализовав метафору. Можно сказать, что это слишком прямое действие, слишком прямое понимание поэтического задания...

Игнатъев до последнего дня держался за определение «эго». Как оказалось, для него это имело высший смысл. Очевидно, поэтому он всё и не ехал и не брёл в Тавриду, где шло весёлое представление, где Северянин и Маяковский поды-

грывали в то время амбициям состоятельного графомана Вадима Баяна, который поил поэтов шампанским. Игнатъев же готовился к веселью совершенно другого рода — выпить до дна чашу ужаса. И она его не миновала.

Наималы Сигизмунда Кржижановского

1. Пунктирно

Книги не боялись, чтобы кто-нибудь когда-нибудь мог дочитать их до смысла. С. К... ведь читать это значит переводить с чужого стиля и лексикона на свой.

С. К.

Проза Кржижановского — это проза релятивного времени. Времени наката открытий.

В живописи.

В поэзии.

В музыке.

В театре.

В прозе.

В прозе как раз сложнее всего. Проза всё-таки, в отличие даже от стихов и драматургии, а уж тем более от визуальных искусств, вещь более закрытая — буква за буквой, строчка за строч-

кой, в результате сплошные чёрные страницы, исключая, конечно, возможные разбивки на части, спуски, отбивки. В общем никак не демонстративное искусство. Впрочем, Андрей Белый строил весьма прихотливую прозу, но это уже переходило фактически в нечто промежуточное между стиховой и прозаической формой, вплоть до «хронического анапестита».

Кржижановский, при всём его внимании к Белому, почти избежал искуса следования по этому пути, за исключением, может быть, нескольких локальных случаев внутри текстов и одного полного в раёшном ключе «Когда рак свистнет». Однако Кржижановский был связан и с театром, музыкой и кино. Эта связь безусловно оказывала воздействие и на прозу. Самые поверхностные сопоставления дадут нам возможность увидеть некоторые новеллы как возможный сценарий «фильма» (например — в духе немецкого экспрессионизма — «Сбежавшие пальцы»).

Вообще кино как «монтаж аттракционов» (по Эйзенштейну) оказало сильнейшее влияние на наиболее чутких авторов начала XX века. А Кржижановский, писавший сценарии и участвовавший в съёмочном процессе, знал предмет досконально. Подтверждение мы легко найдём в его глубокой компрессивной статье «Кино-

сценарий», написанной в начале 1920-х годов для «Словаря литературных терминов». Пристальный анализ «киношности» прозы писателя, возможно, даст интересные результаты. Но сейчас я хотел бы о другом.

О мельчайших единицах словесного искусства, о приверженности к бесконечно малым... то есть почти уже исчезающим из пределов видимости и слышимости — белый лист, тишина или молчание...

Обращение к первоэлементам, или, по Хлебникову, к **наималам**, это абсолютная тенденция, примерно с момента открытия атома, витамина, психосоматических состояний (Вундт, Фрейд), фонемы (в лингвистике), слова как такового и буквы как таковой (в словесном искусстве), не говоря уже об изобразительном искусстве (от кубизма до супрематизма).

К моменту вхождения Кржижановского в искусство сделано в этом направлении было уже немало: Малевич с его более чем наглядными первоэлементами, футуристы со всевозможными превращениями в слове.

Хлебников в «Госпоже Ленин» расподобляет человека на отдельные составляющие (Голос зрения, Голос слуха и т. д.). Хлебников сам пишет: «В «Госпоже Ленин» хотел найти „бесконечно

малые“ художественного слова»⁷². Эти бесконечно малые разговаривают друг с другом, реагируют на внешние события.

Совсем не обязательно, чтобы Кржижановский читал Хлебникова, хотя и возможно. Первый том хлебниковского собрания произведений вышел в 1928 году, и открывался он «статьёй» под названием «Свояси», которое было дано этому тексту Романом Якобсоном вполне в духе хлебниковской словообразовательной лаборатории. Слово «свояси» появляется у Кржижановского в новелле «Книжная закладка». Как раз в «Своясях» Хлебников и пишет про «бесконечно малые». У Кржижановского в одной из записей они тоже возникают, немного в другом написании: «Сочетание биологии с математикой, смесь из микроорганизмов и бесконечно-малых — вот моя логическая стихия»⁷³.

Речь не идёт о прямом заимствовании, хотя ничего страшного в этом нет. Дело проще — носится в воздухе. И тут только надо улавливать. И в прозе Кржижановский был таким сверхуловителем. Причём подтверждение этому мы

⁷² Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987. С. 37.

⁷³ Произведения С. Кржижановского цитируются : Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. / Сост., подгот. текстов и коммент. В. Перельмутера. СПб.: Symposium, 2001–2013. Т. 5. С. 405.

находим в его теоретико-популяризаторских работах — «Поэтика Заглавия», «Театральная ремарка», «Искусство эпитафии (Пушкин)», «Пьеса и её заглавие», статьях для «Словаря литературных терминов». Его интересуют такие вещи, о которых мало или совсем не писалось. Это да. Но в ряде случаев речь идёт о некоторых выразительных «наималах». Причём это не только минимальный текст, как «Эпитафия», или подчинённый текст, как «Киносценарий», «Либретто» (в переводе «книжечка»), но и наималы-понятия: «Заглавие», «Лаконизм». В последнем, кстати, находим такое определение: «Стиль современности как бы ищет линию короче прямой: *пунктирную прямую*, не _____, а -----, намечающую направление рассказа несколькими точками, лишь в процессе чтения соединёнными в непрерывность»⁷⁴.

Посмотрим, что он делает с ремаркой. Ремарка у него живая. Она ходит, разговаривает, выстраивает под себя тексты. Совершенно блистательно он переводит фрагмент тургеневских «Вешних вод» в ремарочное исполнение — получается не только киносценарный эпизод (утилитарная вещь), но некий совершенно новый текст с элементами абсурда.

⁷⁴ Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 680.

Ясно, что в своих смещениях — малое-большое/большое-малое он следует, например, Свифту. Но если Свифт работал исключительно с так сказать видимыми реальными объектами, то Кржижановский уходит дальше, внутрь тела, к «атомарности» телесного и психофизиологического. Тут уже осложнения иного порядка.

Я нарочно не буду касаться больших вещей, ограничусь новеллистикой, и прежде всего «сказками для вундеркиндов». Наималы здесь просто кишат, словно полчище чуть-чутей из новеллы-сказки «Чуть-чуту».

Пунктирное фиксирование, надеюсь, покажет нам объём пространства, который занимают наималы.

Итак, *чуть-чуту* свершают великое дело *еле-елей*, стоят горой за высокие идеалы *чуть-чутества*. *Чуть-чуту* преображают этот мир, делают его новым, проявляя детализированно картину «будто вот-вот рождённой жизни»: «...то, что вчера было просто „снег“, стало теперь мириадами *чуть* приметных, но примечательных льдистых кристаллинок; протёртые тряпками окна смотрели осмысленно, как глаза проснувшихся людей; сонмы неприметностей, спрятавшихся и выскользавших всегда из сознания, глянули и выступили наружу из вещей, ша-

гающие вертикали тел, кружения спиц, скольз и скрип полозьев, рваные ветром слова, запряганные в вату и мех руки, ноги, жесты, игра морщин и бликов — вдруг высвободились, стали зримы и внятны».

Здесь следует обратить внимание, что на весь этот большой период приходится всего одно слово «чуть». И вот это крошечное «чуть» как бы просвечивает собой словесную массу. Учтём и чувство меры, взятое на себя писателем. Сочетание «вот-вот», столь соблазнительное в контексте чуть-чутей, не педалируется, хотя и как-то само собой возникает. Надо ещё отметить, что «чуть-чуту» не только делали мир ярче, насыщенней, но и «владели клавиатурой тишины» (последнее имеет также важное значение в контексте творчества Кржижановского).

В новелле «Якоби и „якобы“» идёт диалог между философом и словом, омонимичным имени философа. Собственно омонимия даёт завязку, и дальше перед нами выстраивается схема схоластического спора, построенного на уподоблениях и расподоблениях, с элементами анаграмматизма. Вплоть до обыгрывания имени философа Фихте, с переводом его на русский «сосна» (таким образом, философ Сосна сочинил нечто, встав со-сна). Эти игры нам напоминают, например, блоковский «Балаганчик»

и идущий вслед «Чёртик» Хлебникова. Но ещё раньше напоминают шекспировскую игру омонимами, а также игровые формы у Бернарда Шоу и Шекспира (на что указывает сам Кржижановский в своих ярких штудиях творчества драматургов). По сути дела перед нами схема того, как можно выстроить некоторое литературное пространство, отталкиваясь фактически от случайного созвучия, если учесть, что слова «Якоби» и «якобы» принадлежат разным языкам, правда, восходящим к индоевропейскому праязыку. Как раз это и оказывается возможным показать путём взаимодействия минимальных единиц языка.

Игра несколько другого рода обнаружится в новелле «Поэтому». Это слово бросается в глаза поэту, когда он читает письмо от девушки, сообщающей о разрыве отношений. И дальше он обнаруживает это слово в строке собственного стихотворения «Поэт, о Музе не скорби...» (прямо по законам кручёныховской «сдвигологии»), «поэтому» отделяется и как будто живёт по своим законам, преследуя поэта, проявляясь даже на корешке книги «По. Э. том V», наконец, оно вонзается в сердце и застревает там вплоть до того момента, как некий маг-мастер, разбирающийся в случаях «ergo» *tyricum*, извлечёт и вернёт на лист бумаги, который будет предан огню. Вообще похоже, что «ergo» *tyricum* преследует

не только поэта из «Поэтому», но и самого писателя, ergo возникает в его текстах в самых разных местах, как в прямом споре с Декартом, так и в опосредованном, без названия имени. Например, когда житель страны естей попадает в страну нетов, то оказывается, что всё там течёт «от следствия к причине», то есть происходит крушение ergo. Более того, «среди учёнейших нетов» имеет хождение история «об одном чрезвычайно беспокойном ergo, которое совалось во все проблемы до тех пор, пока не потеряло одной из своих букв. Нашедшего «r» и «ego» просит возвратить по принадлежности»⁷⁵.

В «Жизнеописании одной мысли» мы действительно следим за приключением мысли, которая пытается вырваться из-под пера философа (её автора?!), затем сбежать с типографского станка, затем из книги, из-под пера цитирующего, из учебника и т. д., и т. д., вплоть до того момента, когда она находит упокоение на могильной плите всё-таки автора.

Математически выверенный сюжет не даёт ответа на то, является ли мысль действительным порождением философа (например, Канта), или она имманентна миру, как гётевский дух, который веет, где хочет. И не потому ли Кржижановский

⁷⁵ Кржижановский С. Чуть-чуть // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. С. 83; Страна нетов // Там же. С. 265.

пытается каждый раз проверить картезианское *cogito, ergo sum*, переворачивая — я существую, следовательно, мыслю...

Мысль, конечно, не такой уж наивен. Здесь важна высокая степень абстрагирования, доступная и читателю, с которым автор заключает своего рода конвенцию на доверие. Наималом же является собственно эта фраза («Звёздное небо надо мною — моральный закон во мне»), которая путешествует по описанному выше маршруту, вообще-то замещая собой не только весь массив написанного философом, но и его самого.

С другой стороны, надо подумать, нет ли здесь взаимодействия с такими важными для русской литературы строками, как «Сначала мысль воплощена // в поэму сжатую поэта...» (Е. Боратынский) и «Мысль изречённая есть ложь...» (Ф. Тютчев).

Кржижановский — писатель-алхимик. Он постоянно ставит опыты, используя массу самых заурядных и самых необычных веществ («Квадратури́н», «Странствующее „Странно“»). В том числе, если это необходимо, проводя решительную деконструкцию того, что делалось до него или делается параллельно. Он оперирует смещением миров, но делает это, опираясь на определённые рычаги, которые сам обнаруживает, пристально всматриваясь в чужое

творчество — Шекспир, Эдгар По, Шоу, Пушкин, Чехов, Островский.

Особое внимание к лаконизму, к минимальным единицам выразительности, например пословицам, поговоркам, афористике, «мыслям», семантике имён, наконец, к таким наивалам, которые были здесь показаны, — всё это создаёт неповторимый почерк писателя. Возможно, все эти превращения букв и слов, их исчезновение («Бумага теряет терпение») и возникновение и даже вырастание подобно растениям («Граи») действительно были как бы заложенной программой в человеке по имени Сигизмунд Кржижановский, учитывая его предсмертную болезнь — алексию. Это беда человека. Но писатель Кржижановский сумел превратить беду в по-беду. Доклад «Пьеса и её заглавие» заканчивается на такой оптимистической ноте, дающей точную настройку нашим заметкам: «Мы не должны бояться изолировать элементы, потому что существует неглупая английская поговорка, смысл которой таков: попробуй сделать яичницу, не разбив при этом ни одного яйца».

Путешествуя по томам Кржижановского и постоянно ныряя в Комментарии, сверяя курс на наивалы, примерно в середине пути я и обнаружил эту фразу-камертон и тогда уже с несколь-

ко большей долей уверенности стал записывать свои наблюдения.

2. Театр БЫ

Однако можно, не разрывая нити причинности, просто развязать ей узел и снизить с неё явления — в мир чистой предположительности, в свободное бы.

С. К.

«Мы не должны бояться изолировать элементы...» — пишет Кржижановский. И он не только не боится, а целенаправленно занимается таким изолированием. В работах о Шекспире и Шоу он тщательно фиксирует именно разнообразные действия словами, показывая, что смысл возникает на уровне игры. А игра — это и есть театр, по Шекспиру, собственно мир.

В «Философеме о театре» писатель-исследователь берёт слово «представление» и, благодаря полисемии, сводит философию с театром на предельно близкое расстояние.

«Представление» как реализация пьесы на сцене и «представление» как философский термин (например, «мир как воля и представление» у Шопенгауэра). На первый план он выдвигает зрительное начало. И в философии, и в театре. Пишет так: «Кант вынимает весь мир, от звезды до пылинки, из глаза... Шекспир делает мир —

пером, молотком и кистью — для глаза...»⁷⁶. Из зрения — в зрение, так примерно можно записать это уравнение.

Сам Кржижановский обращается к зрению многократно, находя самые разные подходы и делая зримым незримое или, во всяком случае, неявно зримое.

Прежде всего это, конечно, работа со словом. Кржижановский вглядывается в слово с ревностью поистине футуристической, находя новые смыслы. В новелле «Якоби и „якобы“» слово «якобы» обнаруживает в себе содержание «я — как бы», то есть в другом порядке «как-бы-я». Предпринимая перестройку слова, Кржижановский выходит к онтологии бытия. Со словом «бытие» в «Философеме о театре» происходит следующая метаморфоза:

Бытие
Быт
Бы

так выписывает Кржижановский. Бытие редуцируется до Быта, а Быт до сослагательного Бы.

Для каждого из этих состояний существует свой театр, своё «представление». Собственно сам писатель действует в этих трёх возможных представлениях, что с философской, что с теа-

⁷⁶ Кржижановский С. Философема о театре // Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 45.

тральной точки зрения. И возможно, что самое минимальное обозначение — «бы» — оказывается ему ближе всего. Как таящее множественность возможностей.

«Бы» — это такой Чёрный квадрат, тоже содержащий множество прочтений.

И с другой стороны, «бы» заставляет вспомнить фольклорное: «Если бы, да кабы, да во рту бы росли грибы» (можно произносить с различной интонацией!).

«Бы» придаёт повествованию вариативность. Конечно, необходимы некоторые условия, чтобы(!) «бы» заиграло разными гранями, например, пузырьёк с жёлтой жидкостью или синей жидкостью, как в рассказе «Странствующее „Странно“». Максимальная минимализация тела рассказчика выводит его в мир «бы», где приключения, напротив, гиперболически вырастают. Тут есть что-то от Свифта, что-то от Кэрролла и даже нарочито. Подчеркнём, что Кржижановский принципиально создаёт постлитературу, литературу «бы», я бы сказал. Он пишет одновременно от самого себя, а также от многих предшественников, как бы задаваясь целью выяснить, что было бы, если бы тот или иной писатель попробовал разработать такой сюжет (а основания для самого предположения уже содержатся в творчестве этого писателя). Не будем нагружать только одного Кржижановского такой задачей, в XX веке найдём авторов,

работавших в сходном ключе. И каждый из них наособицу — оригинален.

Так вот это «странно», которое странствует в повести, не до конца нам раскрывает все возможности «бы», история под знаком пузырька с красной жидкостью остаётся за пределами повествования, мы можем её сами додумать. Нам оставлено грандиозное БЫ.

В «Философеме о театре» Кржижановский подчёркивает: «Мир *бы* не может быть познан, чистая свобода, попадая в мышление, движимое своими законами, подчиняется закономерностям мысли, то есть перестаёт быть свободой»⁷⁷.

Дело в том, что Кржижановский не только тщательно всматривается в слово и в явление, вещь, добираясь до сути, но он также говорит об опасности (или, во всяком случае, сильной проблемности) полного постижения феноменов. В новелле «Катастрофа» это обозначено с особой наглядностью и с такой же сильной амбивалентностью!

Кантовское понятие «вещь в себе», по принципу реализованной метафоры, в театре БЫ получает вполне реальное наполнение. Герой этой сказки для вундеркиндов, Мудрец, силой мысли проникал в вещи, «выискивая и вынимая из них с м ы с л ы». Занятие это настолько увлекло Мудреца, что он, кажется, и не заметил, как раз-

⁷⁷ Кржижановский С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. С. 64.

разилась катастрофа — паника вещей, бегство, в результате хаос — опустение пространства, исчезновение времени (остроумно обыгрывается слово «безвременье»!).

Подчеркну ещё раз амбивалентность новеллы. В ней вспыхивают искры pro и contra постижения феноменов. Писатель показывает хаос, охвативший мир феноменов. Причём умирает и сам Мудрец, задавший вопрос своему «Я» — «явь ли я?».

Дальше Кржижановский в ироническом ключе пишет о возвращении всего на свои места. Как особо знаменательное хочется процитировать вот это:

«Теперь, конечно, нетрудно и шутить. Но ведь был момент, когда испуганным умам показалось, что вся эта — такая пёстрая и огромная (на первый взгляд), сферическая, со сплюснутостью полюсов, земля и крошечный сферический хрусталик человеческого глаза — одно и то же»⁷⁸.

Выход в БЫ может быть чреват как разрушением, так и созиданием, но поначалу могут созидаться некие новые смыслы, как в данном случае — сюрреалистическое: земля и хрусталик глаза — одно и то же! Между тем в мире ноуменов сопоставление или даже приравнение окажется естественным. Не говоря уже о поэтическом пространстве, где такое сопостав-

ление, сегодня яркое и необычное, завтра, в повторе — трюизм.

Степень БЫ усиливается, когда писатель не пользуется пузырьками с волшебной жидкостью, а улавливает возможные превращения напрямую, без дополнительных приспособлений. Такова новелла «В зрачке», в которой автор персонифицирует чувственный мир. Отражение влюблённого в глазах возлюбленной становится прямо уменьшенной копией человека, как будто впрыгнувшей в глаз. В новелле не как будто, а по-настоящему. Причём этот человек в глазу прежде реального человека чувствует изменения, которые происходят в отношениях реальных мужчины и женщины. В один прекрасный день человек поворачивается спиной и уходит внутрь зрачка. И там, на дне зрачка, обнаруживается, что он уже двенадцатый пленник, надо полагать, притягательных глаз! У каждого из пленников есть своя история падения на дно зрачка, у каждого свой характер, свой род занятий, в том числе есть, например, весьма фундированный психолог (и он попался). Максимилиан Волошин справедливо охарактеризовал новеллу как «великолепно и безжалостно».

Новелла построена совершенно в стиле чистого БЫ. Напрасно стали бы мы искать здесь какие-то логические обоснования превращений, всё повествование строится на основе поэтических ассоциаций, осложнённых психологическими и

⁷⁸ Кржижановский С. Катастрофа // Собр. соч. Т. 1. С. 131.

философскими ходами. Снимая бытовую и бытийственную логику, Кржижановский выстраивает сверхреальную логику, которая оказывается точнее и пронизательнее. При этом писатель не впадает в ложную многозначительность серъёза, постоянно оставляя зазоры для комического. В этом он верный последователь Шекспира, Свифта, Шоу, Чехова.

Ирония постоянно присутствует в новеллах цикла «Чужая тема». Может быть, особенно показательна в этом отношении новелла «Боковая ветка», где довольно интересная проблема сна, переходящего в явь и яви в сон, дана в пародийном ключе, причём средствами театра БЫ пародируются социальные утопии, от Томаса Мора до Чернышевского и до самих воплощений этих снов-утопий в реальность. Утопия тоже развивается в сфере БЫ. Таким образом писатель предпринимает анализ утопического БЫ средствами искусства БЫ.

Действующее лицо новеллы едет в поезде в состоянии полудрёмы-полуболезни, на грани яви и сна. Говорящая фамилия героя новеллы — Квантин, указывает на его возможности квантировать реальность и ирреальность, измерять квантами, дифференцировать. Но даже и для него эта задача оказывается не так просто решаемой в «мире», где «скорость поезда на полумысль, на полуоборот колеса опережала логику», где среди «порослей приборотных ив» неожиданно возникают паль-

мы, где вдруг возникает плакат: «!ВСЕ НА ТЯЖЁЛУЮ ИНДУСТРИЮ ТЯЖЁЛЫХ СНОВ!», где люди заняты ловлей облаков, а также: существует фирма «оптовой поставки утопий», которой заведует сам Томас Мор, и «в час ночной страды» торопятся на работу «заготовщики видений, кошмароделы и экспедиторы фантомов». Не сбросим со счетов и русское значение слова «мор». При этом Квантину говорят о «Партии целей высшего качества», а из-за спины каламбурят: «Цель — это не всякому по средствам», и Квантин обходит тюк «с прессованной пустотой». Наконец, в этом кошмарном полусне-полуяви Квантин попадает на зеркальный склон, по которому катится вниз и налетает на хромого рабочего, ползущего как будто из яви в сон. Квантин попытался удержаться за него. «О, чтоб тебе увидеть солнце!» — выругался рабочий и напророчил: в результате короткой схватки Квантин покатился дальше и выкатился из сна. Но вместе с ним вроде бы из поезда вываливается некий неповоротливый тюк (не тот ли «с прессованной пустотой?»).

Итак, перед нами прошёл ещё один вариант БЫ, на этот раз как гротескно поданный опыт вымороченного, прокрученный быстрее «мгновения ока».

На протяжении всего творческого пути Кржижановский вполне осознанно выстраивает варианты возможного/невозможного. Театр БЫ для такого выстраивания подходит как нельзя

Тело языка и язык тела в русской авангардной поэзии

1. Тело языка

лучше, потому что включает в себя и бытие и быт, но также и схватывает и то, что находится за пределами представимого, те самые чуть-чуть и еле-еле, о которых шла речь в наших заметках в предыдущем номере. В этом театре есть место даже такому персонажу, как «Некто» из задачника по арифметике. То, которого нельзя назвать «Кто», тот, который «всегда один среди мириады пустот». Этот «Некто», невидимый, но иногда проявляющийся: в случае с героем новеллы, повстречавшего «Некто» несколько раз в жизни, — подростком, затем юношей, затем в паре сложных ситуаций ощутивший его присутствие, и сознающий, что «всё же рано ли, поздно ли, а встреча будет. Последняя. Я помню его „до свидания“. И пусть. И тогда: или я — или он».

Так заканчивается новелла «Некто». Вроде бы на неопределённости. Чтобы понять значение этого аматематического уравнения, нам придётся вернуться к началу новеллы и заново её проиграть, подставляя себя на место действующих лиц. И так с каждой новеллой, потому что мы в театре БЫ, где действующие лица, актёры и зрители взаимозаменяемы, а их действия не просчитаны заранее и не имеют однозначных ответов, в отличие от тех ответов, которые с точностью до секунды даёт «Некто». Но тут мы уже из сферы пространства переступаем во время, с которым и у самого писателя и у его героев довольно напряжённые отношения...

Традиционное разграничение символизма и авангарда нуждается в корректировке. То, что это сообщающиеся сосуды, было ясно уже первым вдумчивым критикам. Таким, как Генрих Тастевен, его книга «Футуризм» 1914 года имела подзаголовок «На пути к новому символизму», или Антон Шемшурин, чья книга, 1913 года, называлась «Футуризм в стихах Брюсова». Уже в наше время немецкий учёный Рольф Дитер Клуге заметил:

«Тезис о качественном отличии авангарда от мнимо традиционного, чисто эстетического символизма несостоятелен: авангард воспринимает и доводит до крайности символистские художественные приёмы...»⁷⁹

Но это одна сторона дела, ибо наблюдается и обратное воздействие, и в связи с этим можно говорить о том, что существовала общая художественная стратегия, но тактики были различные, они коррелировали оппозитивно, доходили до

⁷⁹ Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность? // Русский авангард в кругу европейской культуры. М.: Радикс, 1994. С. 65–77. С. 76.

нейтрализации, но напряжение всё равно оставалось.

В. П. Григорьев в работе «Хлебников и авангард» задаёт вопрос: «Находился ли в Авангарде, примыкал ли к нему о. П. Флоренский?»⁸⁰.

С одной стороны, Флоренский принадлежал к символистской культуре, с другой — Хлебников числил его в председателях Земного Шара. Между этими полюсами находится интерес Флоренского к бюджетлянам, его тонкие замечания в «Антиномии языка» 1920 года, оставшейся неизвестной современникам. Если Флоренского относить к символизму, то надо признать, что в самом символизме были сильнейшие авангардные интенции. И, возможно, в теории даже большие, чем в практике. Собственно символизм остро переходил в футуризм (и то и другое в широком смысле, как веяния эпохи).

В данном случае речь только об одном аспекте, но, пожалуй, основном — языковом. Идеи Вильгельма фон Гумбольдта, развиваемые А. А. Потебнёй и другими русскими филологами, воздействовали и на символистов, и на футуристов. «Воскрешение слова» В. Шкловского отсылает нас к «возрождению языка» Гумбольдта. По сути те же проблемы волнуют и Флоренского, который делает обширные выписки

⁸⁰ Григорьев В. П. Бюджетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 476.

из Гумбольдта и постоянно на него ссылается в «Антиномии языка». В статье «Заумный язык и поэзия» Шкловский сочувственно цитирует Вяч. Иванова, отмечает «увлечение символистов звуковой стороной слова» и совпадение по времени с тем, что делали футуристы в этом направлении⁸¹. Флоренский в «Антиномии» пишет, что свободой «индивидуального языкового творчества обязаны мы сперва романтикам, а повторно декадентам и футуристам», и прямо говорит о зависимости футуристов от научных открытий:

«Мысли, давно продуманные лингвистами, психологами и словесниками в тиши кабинетов, подобились инфекции в запаянных колбочках.... Когда речь была понята футуристами как речетворчество и в слове ощутили они энергию жизни, тогда, опьянённые вновь обрётённым даром, они заголосили, забормотали, запели»⁸².

О влиянии на символистов он замечает: «Теперь и противники их порою сами „бюджетляниствуют“»⁸³.

⁸¹ Шкловский В. Заумный язык и поэзия // Русский футуризм: теория, практика, воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 1999. С. 265.

⁸² Флоренский П. А. Собр. соч. Т. 2. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. (Из истории отечественной философской мысли). С. 271.

⁸³ Флоренский П. А. Собр. соч. Т. 2. С. 172.

Флоренский критикует заумный язык, но при этом отмечает, что язык для футуристов «нечто своё, глубоко родное» и далее особенно: «Футуристы, любя в языке свою кровную связь с ним, ищут ещё более тесной близости» и надеются на «непрестанное зачатие словесное»⁸⁴.

Ежи Фарыно, анализируя воззрения Флоренского, предлагает взглянуть «на авангард и на самого Флоренского... как на проявление одной и той же культурной парадигмы», говорит о «типологической близости». Однако разница, по мнению Фарыно, в том, что Флоренский читает на языке, а футуристы «сообщают язык», «движутся к его семиогенным инстанциям», то есть, по Фарыно, дешифруют⁸⁵.

Между тем есть в труде «У водоразделов мысли» ещё одна главка — «Магичность слова», где Флоренский, не затрагивая футуристический опыт, на самом деле приближается к этому опыту со стороны интеллектуально-духовного осмысления языка и слова. Здесь язык и слово не только данность, но «организм», здесь возникает термин «телесность». Слово «имеет в себе момент физико-химический, соответствующий телу, момент психологический, соответствующий душе,

⁸⁴ Там же. С. 187.

⁸⁵ *Faryno J.* «Антиномия языка» Флоренского и поэтическая парадигма «символизм / авангард» // П. А. Флоренский и культура его времени. Ed. M. Hagemester, N. Kaucisvilii. Marburg / Lahn, 1995. S. 310, 315.

и момент одический или вообще оккультный, соответствующий телу астральному»⁸⁶. Далее он говорит о «клеточном дроблении слова как первичной клетки личности, ибо и самая личность есть не что иное, как агрегат слов, синтезированных в слово слов — имя»⁸⁷.

Затем он рассматривает слово как семя:

«...Слово мы сопоставляем с семенем, словесность с полом, говорение с мужским половым началом, а слушание — с женским, действие на личность — с процессом оплодотворения»⁸⁸.

Здесь же Флоренский выдвигает блестящую футуристическую-футурологическую идею о гомотипичности речи и семени. Он пишет:

«Человек сложен полярно, и верхняя часть его организма и анатомически, и функционально в точности соответствует части нижней. Полус верхний гомотипичен полюсу нижнему. И притом, мочеполовой системе органов и функций полюса нижнего в точности соответствует дыхательно-голосовая система полюса верхнего. И далее, половая

⁸⁶ *Флоренский П.А.* Собр. соч. Т. 2. У водоразделов мысли. С. 270.

⁸⁷ Там же. С. 271.

⁸⁸ Там же.

система и деятельность находят себе точное полярное отображение в системе и деятельности голосовой... Выделения половые оказываются гомотипичными выделениям словесным, которые созревают подобно первым и выходят наружу для оплодотворения»⁸⁹.

С. С. Хоружий отмечает, что Флоренский приходит таким образом к «общей теории информационных потоков»⁹⁰, о которой тогда ещё не было представления, а описание гомотипии слова и семени Флоренский даёт за 30 лет до открытия генетического кода.

Если рассматривать футуризм не только как художественное течение, привязанное к определёльному времени, а как идею предвидения, чем на самом деле она и является, то окажется, что П. Флоренский и В. Хлебников движутся в одном русле. И определение «непрестанного зачатия словесного» окажется наиболее точным для футуристических интенций.

Ещё один пример движения от символизма к футуризму являет собой Андрей Белый. Так, Хенрике Шмидт в своей докторской работе, подробно анализируя «Глоссалалию» Белого, отмечает сходство его поисков не только с Хлебнико-

вым и Туфановым, но и нашим современником Сергеем Сигеем⁹¹.

Представления о языке как о теле, т. е. о явлении физическом и физиологическом, буквально носят в воздухе. Точно так же сейчас эти идеи оживают как в исследованиях, так и в творческих проектах.

Статья Хлебникова «Наша основа» напечатана в сборнике «Лирень» в 1920 году. Совпадения с тем, что писал Флоренский в том же году, едва ли не текстуальные.

Хлебников пишет: «Словотворчество учит, что всё разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих *семена слов*» (курсив мой. — С. Б.). Хлебников говорит о «законах простых тел азбуки». И здесь слово «тело» может пониматься как физический термин. Тем более что далее он говорит о «молнийно-световой природе человека». «Язык так же мудр, как и природа», «с помощью языка <можно> измерить длину волн добра и зла»⁹². Световая природа человека выражается в языке. Таким образом, язык — это природное начало.

Слова выступают как части языка, но они содержат в себе язык в свёрнутом виде, так же как «фонема» (в понимании Хлебникова и Флорен-

⁸⁹ Флоренский П. А. Собр. соч. Т. 2. С. 272.

⁹⁰ Хоружий С. С. Обретение конкретности // П. А. Флоренский. Собр. соч. Т. 2. У водоразделов мысли. С. 10.

⁹¹ Schmidt H. Wortmusik, Schrifftanz, Textbilder. Intermediale Sprachkonzeptionen in der russischen Poesie des 20. Jahrhunderts. Ruhr-Universität Bochum, 2000. С. 232–237.

⁹² Хлебников В. Творения. С. 63–65.

ского), или «простое имя», например, «Л», «Ч» в свёрнутом виде содержит слово. Хлебников писал: «Таким образом Ч есть не только звук, Ч — есть имя, неделимое *тело языка*» (курсив мой. — С. Б.)⁹³.

Итак, если представить, по Хлебникову, что тело языка имеет природно-физическое строение, то здесь переформирования, так сказать, морфологически заложены. Они возможны, как в случае с другими физическими телами, имеющими молекулярный и атомарный состав. Хлебников приравнивал языкознание к естественным наукам. Но полагал, что оно идёт впереди, так как пытается «измерить нравственный мир». И это как раз сопоставимо с тем, что писал Флоренский о духовности слова. «Слово, умирая, рождает миф, и наоборот...» — писали футуристы в предисловии к «Садку Судей II», таким образом отождествляя слово с семенем. В «Поэтических началах» Николай Бурлюк говорит об отношении к слову как к живому организму, о «чувственности» слова, «именно поэтому почерк передаёт больше, чем типографика, почерк передаёт настроение и пластику тела». Наконец, Н. Бурлюк говорит:

«Словесная жизнь тождественна естественной, в ней также царят положения вро-

⁹³ Хлебников В. Творения. С. 68

де Дарвиновских и де-Фризовских. Словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают»⁹⁴.

Гиперболизируя роль слова, Хлебников и его сподвижники стремились к постижению собственного устройства, по аналогии с заумностью можно сказать — заанатомического устройства.

«Собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество»⁹⁵.

С этой же точки зрения футуристы подходили к слову как таковому. Происходило перепро чтение слова. Наиболее отчётливо это видно на примере обращения к анаграмме и палиндрому. Мне кажется продуктивной точка зрения Ежи Фарыно о дешифровке, о нахождении пре-текста и создании нового пост-текста, пусть он будет иносемантический и иносемиотичный⁹⁶. Здесь происходит самореференция текста.

Ю.М. Лотман замечал по поводу палиндрома, что «чтение в противоположном направлении

⁹⁴ Бурлюк Н. Поэтические начала // Русский футуризм. С. 58.

⁹⁵ Хлебников В. Творения. С. 580.

⁹⁶ Faruho J. Паронимия-анаграмма-палиндром в поэтике авангарда // WSA. В. 21. Wien, 1988. S. 55.

активизирует механизм другого полушарного сознания»⁹⁷. Это как бы разговор с самим собой, «круг-вихрь», но это ещё и разговор с языком. Авторы, занимающиеся палиндромическим творчеством, знают, что палиндром самотворится в языке. Это уже в нём заложено. Это прекрасно понимал в XIX веке украинско-русский филолог-полиглот Платон Лукашевич, который обнаруживал слова одних языков, читая наоборот слова других языков⁹⁸. Это замечательно сейчас выявлено Еленой Кацюбой в её «Первом палиндромическом словаре современного русского языка»⁹⁹.

Авангардисты, и в первую очередь Хлебников, уловили эту необычную способность языка к самотворению. И научились идти вместе с языком.

Если мы обратим внимание на созвучность слов «сема» и «семя», то таким образом сможем говорить о «семяотике» и «семяотичности».

⁹⁷ Лотман Ю. М. О семиосфере // Учён. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1984. Вып. 641. (Труды по знаковым системам. [Т.] 17: Структура диалога как принцип работы семиотического механизма.). С. 20.

⁹⁸ См.: Лукашевич П. А. Мнимый индо-германский мир, или Истинное начало и образование языков немецкого, английского, французского и других западноевропейских. Киев, 1873.

⁹⁹ См.: Первый палиндромический словарь современного русского языка / Сост. Е. А. Кацюба. М.: Изд-во Елены Пахомовой, 1999.

2. Язык тела

Уже в эпоху символизма и постсимволизма происходит осознание облика поэта как своего рода инструмента. Облик выступает как поэтический текст, как некая совокупность черт поэтики. Так, Брюсов в чёрном сюртуке со скрещёнными на груди руками как бы одномерно представлял всё то демоническое, что он проповедовал в своих писаниях. Так, Бальмонт демонстрировал облик «гуляки праздного», поэта до мозга костей. Так, Михаил Кузмин со своим легендарным набором жилеток и скандальным поведением, перетекающим в творчество, представал воплощением российского уайльдизма. С. Городецкий, Н. Клюев, С. Есенин давали иную линию, облачившись в крестьянские костюмы.

Поэты не просто создают стихи, они создают себя одновременно со стихами, они творят собственные биографии, способствуют созданию легенд о себе. Дальше всех в этом направлении пошли футуристы. Особенно кубо и те, что входили в группу Михаила Ларионова. Экстравагантные одежды Маяковского, Бурлюка, Каменского общеизвестны. Раскраска лиц — идея, выдвинутая Ларионовым и Гончаровой и подхваченная кубофутуристами. В манифесте «Почему мы раскрашиваемся» И. Зданевич и М. Ларионов писали: «Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины». То есть они уравнивали

раскраску с речью (языком), воспринимали эти знаки на лице как семиотические. «Мы раскрашиваемся, — писали авторы, — ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несём на верховья бытия умноженную душу человека»¹⁰⁰.

Итак, своего рода семиозис души, её выявление. Разумеется, это можно рассматривать в русле идей авангарда и символизма о преображении жизни. Ларионов и Гончарова не только самих себя расписывали и близких им поэтов и людей из своего окружения, у них были далеко идущие планы преобразования действительности. Газеты того времени писали о том, что Ларионов планирует расписывать женские бюсты.

«Дамы будут ходить с совершенно открытой грудью, разрисованной или татуированной. Он уже получил согласие от нескольких московских дам, которые с раскрашенными бюстами появятся на вернисаже предстоящей выставки Н. Гончаровой»¹⁰¹.

Театрализация жизни, карнавальность активно использовались авангардистами как в России,

¹⁰⁰ *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // *Русский футуризм*. С. 242–243.

¹⁰¹ *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор: В 3 т. Т. I. Боевое десятилетие. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 122.

так и в Италии, Германии, Франции. Американский исследователь русского авангарда Джон Боулт замечает:

«...Представляется, что именно [художники русского авангарда] утвердили, или по крайней мере консолидировали, тенденции к тому, что Николай Евреинов назвал „театрализацией жизни“»¹⁰².

Вырабатывалось специфическое авангардное поведение. В России, после футуристов, свои поведенческие нормы изобретали имажинисты — эти новые денди посреди разрухи и гражданской войны. Затем обэриуты, в первую очередь Д. Хармс. Фактически можно говорить о раннем перформансе. Это проявлялось многообразно. В разгуливании разрисованных футуристов по улицам, в трюках во время выступлений (например, над сценой подвешивался рояль), в жесте В. Гнедова при исполнении им бессловесной «Поэмы конца». Гнедов опускал резким движением руку от подбородка до низа живота и так же резко отводил её в сторону, это довольно известный обесцененный жест, позволяющий трактовать «Поэму конца» и вполне конкретно.

¹⁰² *Боулт Д.* Наталья Гончарова и футуристический театр // *Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Сост. и общ. ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабянова*. М., 2000. С. 249.

Вообще жестика, судя по всему, была не очень разработана русскими футуристами, особенно по сравнению с итальянцем Маринетти, который поразил русских своей техничной жестикуляцией. Однако в теории жеста придавалось большое значение, и это находило развитие в различных аспектах.

Дмитрий Молдавский вспоминал о впечатлении, которое производило чтение А. Кручёных:

«Передо мной был настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие... Какое-то синтетическое искусство, разрывающее рамки привычной словесности»¹⁰³.

В. Шкловский называл поэзию футуристов «балетом для органов речи», Белый говорил о том, что язык совершает танец во рту. Между прочим жестикуляция Белого была очень выразительна, особенно в 1920-е годы, он остался в восприятии современников человеком танцующим. Белый увлекался в то время идеями Рудольфа Штайнера об эвритмии, пропагандировал их в России. Режиссёр Мария Кнебель вспоминает, в частности, занятия эвритмией с Белым и

¹⁰³ Молдавский Д. Алексей Кручёных // Алексей Кручёных в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст. С. Сухопарова. Мюнхен, 1994. С. 162.

Михаилом Чеховым, когда они «читали» стихи жестами, движениями.

Увлечение танцем и ритмическими движениями возникло отчасти под влиянием Запада (Штайнер, Далькроз, Айседора Дункан), отчасти имело местное происхождение (например, активно пропагандировал танец Гурджиев). Поэт и режиссёр Игорь Терентьев писал в рецензии на выступление танцовщицы Матиньон и Гурджиева в Тифлисе:

«Когда не хватает слов, когда звук исчерпывает свою силу, начинается жестикуляция, исступлённый бег, прыг, валяние по полу! Танец — это последнее, что остаётся, когда всё испробовано»¹⁰⁴.

В театре с движением много экспериментировал известный авангардный режиссёр Всеволод Мейерхольд, он, вместе со своими актёрами и помощниками, разработал так называемую биомеханику. Бывший ученик Мейерхольда — поэт Валентин Парнах занялся танцем и джазом во время своего пребывания за границей. В 1922 году он заведует музыкальной и хореографической частью в театре Мейерхольда. И активно пропагандирует новый танец в печати, танцует сам в сопровождении созданного им «эксцентрического

¹⁰⁴ Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988. С. 115.

оркестра». Он серьёзно занимается историей танца разных народов, сам изобретает танцевальные приёмы, например «лежачий танец». Исследователь творчества В. Парнаха Е. Р. Арензон справедливо называет его «поэтом танца». «В стихотворениях В. Парнаха танец стремится выразить некую универсальность человеческого рода»¹⁰⁵. В стихах Парнаха его знание, чувствование танца нашло замечательное выражение. В качестве примера можно привести хотя бы вот этот фрагмент стихотворения, посвящённого испанской танцовщице Лоле Линарес Кастро:

Изогнутую ногу утвердив,
За ней другую медленно вытягивать.
Рукою помогая, вдруг подрагивать, —
Я строю острием иероглиф.

...

Вольт каблук. Подъём ноги
Закручивает плотный бинт.
Привёл в движенье трудный винт
Прыжок. Метнулись ножницы тугие¹⁰⁶.

Обретения авангарда в области языка тела, как многие другие открытия русского искусства,

¹⁰⁵ Арензон Е. «Изобретатель строф и танцев...» // Парнах В. Я. Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Р. Арензона. М.: Пятая страна: Гилея, 2000. С. 14.

¹⁰⁶ Там же. С. 65.

долгие годы оставались закрыты. Книга В. Парнаха, например, вышла лишь в 2000 году. О специфике авангардного поведения заговорили лишь в 1998 году («Авангардное поведение», 1998). Однако некоторые российские авторы, идущие в русле авангарда, ещё в 1960-е годы открыли для себя неизвестный пласт русского искусства (интересно, что западный авангард начала века в СССР был известен гораздо лучше, хотя он подавался под знаком критики). Здесь можно назвать Ры Никонову, Сергея Сигея, Владимира Эрля, Константина Кузьминского...

3. Эротический аспект

Обнажение телесности и обнажение приёма обнаруживаются уже в символизме, хотя и не столь явно, как в авангарде, но уже наращиваются. Причём иногда по принципу «наоборот», как в знаменитом одностроке Валерия Брюсова:

О, закрой свои бледные ноги!

Здесь обнажение в императивной форме предлагается свернуть, однако именно этот императив и заостряет внимание на обнажённости. Впоследствии мы увидим близкую по форме демонстрацию, но женственно преображённую, в стихах акмеистки Ахматовой:

Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки...

Или:

Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться ещё стройней...

Дополнительный оттенок, задающий подчёркнутую эротичность, возникает естественным образом оттого, что поэт женщина. Перед нами впервые в стихотворной речи предстаёт женщина, совершающая обряд одевания и — раздевания. Хотя прошедшее время как бы относит этот обряд к плюсквамперфект, но женское окончание глагола неожиданно меняет фокус видения и переводит всю картину в настоящее время. Сейчас надела перчатку — и рука осталась обнажена. Перчатка — ещё часть туалета, открытые руки — это неприлично. Обнажение ладони в сильнейшем любовном волнении — это больше, чем полное обнажение в наше время.

В другом случае — вызывающе уже само слово «юбка», да ещё и с определением «узкая». То есть подчёркивается анатомия женского тела — узкая юбка не налезет на широкие бедра, и не надо быть Фрейдом, чтобы интерпретировать слово «узкую» в известном смысле. Таким образом, закрывание и здесь открывает.

Если продолжить женскую линию, то в стихах поэтессы футуристического круга Ады Владимировой мы встретим более резкие образы:

Вывески, кривясь искалеченными ртами,
Насмешливо разрывают платье.
Испуганно синеет прячущееся тело.

Владимирова с редкой открытостью передаёт напряжение тела под взглядами:

И спина,
обвешанная гириями взглядов,
остро хрустит от боли...¹⁰⁷

Поэтесса, близкая Елене Гуро, видимо, точно фиксировала свои ощущения.

Татьяна Вечорка, близкая тифлисской группе «Сорок один градус», описывала «раздевающие взгляды» как бы со стороны:

В парчовом обруче
Краткого платья
Пройдёт умная
Длинноногая крыса.
Смотрите!

¹⁰⁷ Вечорка Т. В парчовом обруче... Владимирова А. На улице // Паровая любильня. Dampfgetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Hg. von A. Nitzberg. Düsseldorf, 1999. С. 144.

Дымя лиловым фонтаном
 Надушенных папирос,
 Бегут за уважаемым хвостом
 Чугунные фраки
 Зализавшие лаком проборы.
 Тяжелеют мешки под глазами
 От голода:
 Урвать из помадного рта
 (Пещеры, где звучит эхо мозга) —
 Жало поцелуйки...¹⁰⁸

Нина Хабиас (Комарова-Оболенская), как недавно выяснили А. Галушкин и В. Нехотин, четырёхюродная племянница П. А. Флоренского, восприняв уроки Бурлюка и Кручёных, написала ещё более яркую героиню, обнаружив неисчерпанные резервы аграмматизма. Здесь мы попадаем в каскад эротических образов, в диапазоне от изысканности до грубости. Например:

Верть блудливую узеньку пальцев

Или:

Буду волокать зверьё наржу
 Наизнанку выебанных матерей

Здесь, хотя и:

¹⁰⁸ *Вечорка Т.* В парчовом обруче... Владимирова А. На улице // Паровая любильня. С. 140.

Стыдно стону стенкам
 Обмоткам мокро души

Но:

Стально давит коленом
 Сладчайше Грузинов Иван
 Хабиас не боится богохульства, ибо её Бог —
 это возлюбленный:

Над отопленным спермой телу
 Креститель поставил свечу

 У меня все места поцелованы
 Выщипан шар живота

 Целовал по одному разу
 Вымыленный липкий лобок

«Славнейшая всех поэтессин» осознаёт себя женщиной во всём её естестве и не стыдится естества. Стыд — сладок! Строка „Стыдно стону стенкам“ — стиховое выражение сладости: трижды повторяется созвучие „ст“ в сочетании с артикуляционным затруднением — „но-ну-нк“. Звуковая передача физиологического и духовного ощущения. Ведь половой акт, разумеется, не только физиологичен, но и духовен, по Флоренскому — мистичен.

Стихи Хабиас невозможно интерпретировать однозначно, трудно распечатать «печать

<её> незыблемых стихов». Словно отвечая на философские построения дяди-священника, поэтесса возводит акт в высшую степень, уравнивая любовника с Христом, называет живот «пречистым». И в то же время резонно восклицает: «Не блядь же я Господи». Характерен эпитафия к сборнику «Стихи из Блаженного Августина». «Даруй мне чистоту сердца и непорочность воздержания, но не спеши». Судя по всему, Хабиас не была атеисткой, не случайна эта апелляция к авторитету Августина, обрётшего святость после того, как насытился «недугами своих похотей», как он сам писал. Показательно также то, как Хабиас провидит старость-смирение. От: «не буду кобылой скоро», через: «Этой волчьей нищенской старостью», «О как безропотно мне старость донести», до «Как рёбрышки стучат... Об одиночестве, о сером платье старости»¹⁰⁹.

Надо сказать, что школа футуризма и имажинизма дала возможность Хабиас выйти на столь рискованную тему как бы прикрытой стилем. Прямые однозначные строки есть, но они погружены в материю творящегося языка с его несвязным синтаксисом. Таким образом «грамматика эротики» нашла адекватное выражение в

¹⁰⁹ *Оболенская (Хабиас) Н.* Собрание стихотворений / Изд. подгот. А.Ю. Галушкин и В.В. Нехотин. М.: Совпадение, 1997. С. 68–70, 72, 76, 101.

грамматике новой поэзии. Эту стилистику замечательно выразил автор обложки к книге стихов Хабиас Николай Ключ, художник, исповедовавший супрематизм. Он написал своего рода эротическую икону.

А что же Грузинов Иван, удостоившийся таких сравнений в стихах Хабиас? Ведь он тоже был поэтом, сравнимым по скандальной известности с Хабиас. Вот стихи, в которых он, как полагают, описал свою возлюбленную:

В помадню резеда
Канцоны сладкий зов.
В бульжник лобызун
Стальной сперматозоид
И на панель суконную слезу.
Истасканная
Всеми кобелями
На всех фронтах и внутренних и внешних
Грудей иконостас
Дымящей головне.
Прекрасной Даме
Хихи в горячий ливень губ.
Хвостом кропи
Глазищи два нуля¹¹⁰.

¹¹⁰ *Грузинов И.* В помадню резеда... // Антология авангардной эпохи: Россия, первая треть XX столетия (поэзия) / Авт.-сост. Александр Очеретянский, Джеральд Янечек. Нью-Йорк: СПб.: Глаголь, 1995. С. 60.

В книге Грузинова «Серафические подвески» 1922 года немало откровенных стихов с глобальными образами.

Мужские стихи авангардной эпохи вообще насыщены глобалистикой, для них характерны прямые выбросы энергии. Особенно этим отличался стих «красивого, двадцатидвухлетнего» Маяковского. Его поэма «Облако в штанах» стала настоящим сексуальным взрывом в русской литературе начала XX века.

А себя как я вывернуть не можете
Чтоб были одни сплошные губы

утверждал он в «Прологе» к поэме. Откровенно заявляя о том, что «ночью хочется звон свой / спрятать в мягкое в женское», он обращается к женщине: «Мария дай». Случайное совпадение — то, что женщину звали Мария, как Деву Марию, возможно, придало поэме тот возвышенно-литургический пафос, который, несмотря на все ревизии творчества и позиции поэта, оказывает своё воздействие до сих пор. Он впервые выдохнул:

А Я
ВЕСЬ ИЗ МЯСА
ЧЕЛОВЕК ВЕСЬ¹¹¹

¹¹¹ Маяковский В. В. // Поэзия русского футуризма / Сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 1999. С. ???

Соратник Маяковского по футуризму — Василий Каменский — лирик, воспеватель девушек:

Девушки — девушки
Рыжие девушки
Вы для поэта —
Берёзовый сок.

Но и он:

Из кирпичей любви
Построил башню вавилонскую.

А встречу с цыганкой должен был описать разновысотными шрифтами:

ЖИЗнь — ВОСКРЕСЕНИЕ
ГЛАЗА ТВОИ — ГОЛОВНИ
ГУБЫ — ВишНи РАЗДАВЛЕНы
Груди ЗЕМЛЕТрясение¹¹²

Сложнее с Хлебниковым, лирика которого обычно сложношифрована, насыщена мифологемами общего и индивидуального характера. Однако и у Хлебникова есть довольно прямой текст, например вот такой:

¹¹² Каменский В. В. // Поэзия русского футуризма / Сост. и подгот. текста В. Н. Альфонсова и С. П. Красицкого. СПб.: Академический проект, 1999. С. ???

<<»Я — бог <>>
Гордые ябоги с надменно раздуты<ми>
Ноздря<ми> выпуклой лепкой лица
Как холоден кинжал.
Небо и очертания губ... Они не горы.
Хочу.
Хочу в припадке безумия поднять руки и
Крикнуть на весь мир. Хочу женщину.
<<»Хочу женщины <>>
Ябог ищет ябогию.
Прекрасная
О, холодеет клинок. Небо. Вдали алые
горы, губы?
О! скалы падают... Звоны?
Я бог устремился за ней¹¹³.

Разумеется, Хлебников не был бы Хлебниковым, если бы не поместил желание в глобальную ситуацию. Таков его масштаб видения, который, впрочем, роднит его с Маяковским. Но не только. Эротическая глобалистика была не чужда такому эстетствующему футуристу (а затем имажинисту), как Вадим Шершеневич:

Звуки переполненные падают навзничь, но я
Испуганно держусь за юбку судьбы.
Авто прорывают секунды праздничные,
Трамваи дико встают на дыбы.

¹¹³ *Хлебников В. Я бог // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1993. С. 64.*

У него: «Пневматические груди авто», «ревность стальная», он обещает даме сердца сшить платье из уличных тротуаров, а её талию перетянуть «мостоми прочными»¹¹⁴.

Собрат Шершеневича по футуристической группе «Мезонин поэзии» Константин Большаков также воздвигал преувеличенные образы, например, строки, напоминающие о библейской «Песни песней»:

Ее грудей мечтательные башни,
Ее грудей заутренние башни.

Большаков мастерски передавал мгновенность состояния:

Быстрою дрожью рук похоть выстроила
Чудовищный небоскреб без единого окна¹¹⁵.

Борис Пастернак, по своему обыкновению всё растворяя в природе и культуре, погружает туда и эротическое чувство, как в стихотворении «Марбург»:

Чрез путаный, древний, сырой лабиринт
Нагретых деревьев, сирени и страсти.
.....

¹¹⁴ *Шершеневич В. Г. // Поэзия русского футуризма. С. 406–410.*

¹¹⁵ *Большаков К. А. // Поэзия русского футуризма. С. 415.*

В тот день всю тебя от гребёнок до ног,
Как трагик в провинции драму Шекспирову,
Носил я с собою и знал назубок,
Шатался по городу и репетировал¹¹⁶.

Чтобы закончить с эстетическими эротизмами, одно стихотворение Валентина Парнаха:

Мужского семени забил потоп.
Земли не видно. Ритм глухой объял.
Однообразие нещадных стоп.
Неутешимо. Натиск и обвал.
Хлынь! Судороги ускорений. Фалл
Орудует воинствующий, жалящий,
Плодотворя и требуя влагалища¹¹⁷.

Здесь комментарии не требуются. Кроме замечания, что Парнах поэт не только танца.

Совсем другая — жёсткая, наоборотная эротика у антиэстетствующих. Стихотворение А. Кручёных с характерным названием «Отрыжка» достаточно прозрачно:

как гусак
объелся каши
дрыхну

¹¹⁶ Пастернак Б. Л. // Поэзия русского футуризма. С. 483.

¹¹⁷ Парнах В. Я. Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Р. Арэнзона. М.: Пятая страна: Гиля, 2000. С. 68.

гуска рядом
маша
с рожей красной
шепчет про любовь

Дж. Янчек интерпретировал знаменитое произведение Кручёных «дыр бул щил» как сексуальное¹¹⁸. Это не бесспорно, но возможно.

Но, пожалуй, коронным будет стихотворение «Зудивец», которое заканчивается вот таким пассажем:

Отлангюрю
_____ свой язык
Отманикюрю
Причешу кудри мозга моего
И пойду на спор
И рык —
Добивать бога любовьего¹¹⁹.

Задача Кручёных в этих текстах была предельно проста, с одной стороны, он пытался максимально передать акт в звуках, с другой стороны, старался предстать таким циником, антиромантиком, оставить в акте одну физиологию.

Верный последователь Кручёных тифлисского периода Игорь Терентьев в стихотворении

¹¹⁸ Janček G. Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996. С. 71–96.

¹¹⁹ Кручёных А. Е. Поэзия русского футуризма. С. 230, 234.

«Юсь» коснулся и старых возможностей описания любви, и собственно стиха самого. Этот текст отличается полемической задиристостью:

Апухтин над рифмой плакал
А я когда мне скучно
Любую сажаю на кол
И от веселья скрючен
Продолжаю размахивать руками
Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь и вообще юсь¹²⁰.

Таким образом, даже не охватив всех авторов авангардной эпохи, мы видим, что общие стилевые тенденции не мешают каждому из них развивать индивидуальное видение темы. Иное дело, что вечная тема интерпретируется в эту эпоху по-новому, система табу значительно сдвинута, а часто — разрушена едва ли не до основания, как в случае Кручёных.

Своего рода градации эротической темы в авангарде можно завершить небольшим текстом Анатолия Мариенгофа:

Разве прилично, глупая,
В наш век фабричной трубы,
Подагры и плеша,
Когда чувства, как старые девы, скупы, —

¹²⁰ Терентьев И. Г. // Поэзия русского футуризма. С. 536.

Целоваться так бешено
И, как лошадь, вставить на дыбы¹²¹.

Мариенгоф не ставит знака вопроса, как бы подчёркивая риторичность заявления и правоту адресатки.

Р. С. Многие идеи эпохи символизма и авангарда оказались закрытыми и забытыми. Идея слова как тела оживает и развивается в поставангарде или неоавангарде. Назову несколько имён — Елизавета Мнацаканова, Геннадий Айги, Виктор Соснора, Дмитрий Авалиани, Ры Никонина, Сергей Сигей, Валерий Шерстяной, Александр Горнон, Анна Альчук, Александр Федулов, Дмитрий Булатов. Например, одна из книг Анны Альчук называется весьма характерно — «Словарево». Не менее характерна строка из поэтического текста Валерия Нугатова, который называется «Замшевый клитор»: «семя — последний аналог речи»¹²², отсылающая нас прямо к трактату П. А. Флоренского.

¹²¹ Неизвестный Мариенгоф. Избранные стихи и поэмы 1916–1962 годов / Сост., подгот. текста, примеч. и послесловие А. Ласкина. СПб., 1996. С. 12.

¹²² Нугатов В. В. Недобрая муза. Избранные стихотворения. М.: Автохтон, 2000. С. 47.

ЧАСТЬ 2. ПО(С)ЛЕ АВАНГАРД

Георгий Спешнев. Одинокий авангардист

1. Антиэстетика

Полная картина авангардного движения в России сложится лишь тогда, когда мы сможем оперировать всем корпусом текстов, биографий, вообще фактов, которые до сих пор остаются не открытыми.

Известно, что начиная с 1930-х годов и вплоть до начала 1960-х появление в печати новых авангардистов было невозможно. В 1960-е годы публичное проявление становится возможным очень ограниченно и лишь на краткое время. И только со второй половины 1980-х годов почти все дожившие до этого времени авторы получают хотя бы относительную возможность выхода за пределы узкого круга.

Открытия последних 15 лет показывают, что авангардное движение в России не прекраща-

лось, хотя слово «движение» в данном случае получает только одно значение, снимается второе значение — «движение» в значении объединённых усилий.

Особенное внимание необходимо обратить на авторов 1900–1910-х и 1920-х годов рождения. Ибо среди них могут оказаться люди: а) не успевшие войти в литературу со своим поколением и уже не имевшие такой возможности позже (1900 года рождения), б) не имевшие шансов на выход в открытое пространство с экспериментальными текстами (1910–1920-е годы рождения, то есть те, кому в 1930-е или 1940-е годы было 20).

Кроме того, необходимо учитывать, что авангардное движение охватывало не только столицы.

В последние 15–20 лет были открыты многие авторы, в той или иной степени связанные с авангардной линией русской литературы. Прежде всего это обэриуты (особенно показателен опыт дожившего до наших дней Игоря Бахтерева, который до конца жизни сохранял верность обэриутству). Лишь в 1980-е годы были опубликованы ранние произведения Николая Глазкова. В 1990-е были напечатаны стихи Евгения Кропивницкого и Яна Сатуновского. В 1980–1990-е палиндромические произведения Николая Ладыгина. В 1990-е же увидели свет стихи Савелия Гринберга.

Но все эти авторы были известны в литературных кругах. Лишь один из них — Н. Лады-

гин — жил вне столиц — в городе Тамбове, но он имел литературную среду в своём городе, а также довольно тесно общался с московскими писателями, и прежде всего с Глазковым.

Случай Георгия Валериановича Спешнева уникален¹²³.

Для начала представим некоторые биографические данные Г. В. Спешнева (1912–1987), а также его заметки о первом десятилетии творчества, извлечённые из разных источников¹²⁴.

1. Извлечение из бумаги под названием «Краткие биографические сведения», приложенной Г. В. Спешневым к заявлению о переводе на другую должность (1945).

Родился в 1912 году. Стаж работы с 1929 года. По профессии экономиста работает с 1934 года.

¹²³ Имя Г. В. Спешнева я впервые услышал в 1993 году от Рудольфа Валентиновича Друганова, который в начале 1994 года познакомил меня с бумагами писателя, только что привезёнными с Урала. Тогда же я сделал выписки. Однако первую заметку о Г. Спешневе мне удалось опубликовать лишь в 2001 году в альманахе «Черновик», там же был напечатан небольшой фрагмент из творений Спешнева (С. 9–10). Впоследствии знакомство с архивом продолжилось. Приношу благодарность внуку писателя — Всеволоду Приймаку.

¹²⁴ Бирюков С. О Г. Спешневе // Черновик. 2001. № 16. С. 22. 9–230; Он же. Неизвестный авангардист // Russian Literature. (2005) LVII–III/IV. P. 221–231. Фрагменты работ Г. В. Спешнева приводятся по материалам, хранящимся в архиве семьи писателя.

Работал сметчиком, руководителем сметно-договорной группы, старшим экономистом, начальником планового отдела, старшим инженером. В заявлении просит перевести его с этой должности на экономическую. Работал ранее в Палеве, Орске, Тихвине. В 1941 году эвакуировался в Челябинск, работал на электродном заводе. «Не имея дипломированного образования, я постоянно работал над повышением своей квалификации и хорошо знаю как строительное производство, так и сметно-экономические вопросы.

Знаю иностранные языки: английский — хорошо; французский — несколько слабее; поверхностно знаком с другими европейскими языками: испанским, итальянским, немецким, перевожу техническую литературу».

2. Из справок издательства и редакции газеты «За Коммунистическое воспитание»: с 20 апреля 1931 года по 10 января 1932 года работал ответственным исполнителем сектора информации и спецкора по Новоросийску (уволился по собственному желанию). С 16.6.32 по 27.8.32 работал собственным корреспондентом по Самаре, уволен по ликвидации пункта.

3. Описание герба рода Спешневых — Потомства Семена Фомича Спешнева — «Щит разделён параллельно на две части, в верх-

ней части в голубом поле изображены три золотые шестиугольные звезды и посредине оных серебряная луна, рогами в правую сторону обращённая. В нижнем поле серебряный олень, бегущий в правую сторону, щит увенчан дворянским шлемом и короною с тремя на оной страусовыми перьями. Намёт на щите голубой, подложенный серебром». Здесь же сообщается, что Спешневы входят в число древнейшего дворянства, род прослеживается по книгам в 1628 и последующих годах.

4. Из «Памятки для самого себя, написанной 1/IV-1940»

Если не считать юношеских стихов и рассказов, я начал писать с 1930 года. За это время мною написаны следующие вещи:

- 1) 3-х актная комедия «Медь»
- 2) повесть «Улица» — 3 части
- 3) рассказы: «Летним вечером», «Идеал», «Персик».

Всё это, к сожалению, уничтожено мною в ноябре 1936, во время сильного нервного расстройства, причины и характер которого для меня самого темны. Одновременно мною были уничтожены все черновики и наброски, количество которых я сейчас не помню, содержание их тоже по большей части позабыто.

С 1936 года я писал усердно, но с большими перерывами. За это время мною написаны:

- 1) Камень — (Полевское)
- 2) Гордые города
- 3) Дребезги — (Бокситогорск)
- 4) Счастливые листья
- 5) Ленивая жертва.

Эти вещи, по-видимому, можно считать законченными. Во всяком случае, возвращаться к ним я не намерен.

Кроме того, мной написаны, но не могут считаться законченными «Дневник песен» (Орск) и некоторое количество набросков и черновиков.

При переездах я обычно уничтожаю черновики, что вызывается практическим соображением (тяжело возить): так что, по-видимому, потомству они не достанутся.

Таковы итоги за 10 лет. Они очень скромны, но если исключить несколько лет нервного расстройства, во время которого я не мог написать, несмотря на все усилия, ни одной строчки и если принять во внимание другие мои личные обстоятельства, то можно найти себе оправдание.

Сейчас мои литературные искания, по-видимому, получают новое направление, не знаю ещё какое, но предчувствую. В связи с этим я и записал всё это на память.

5. Добавление 10/1-1941.

С 1/IV 40 мною написаны:

1) Русалии.

2) Раздетая правда.

Вместе с пятью вещами, написанными здесь ранее и объединёнными мною под заголовком «Развалины благовеста», они составили 3 части «Воскресения Победимова».

Во всём этом произведении, составляющем одно целое, но состоящем из нескольких частей, выявилось то новое настроение, которое я предчувствовал.

«Воскресение Победимова» нельзя отнести ни к прозе, ни к поэзии, ни к драме, но, во всяком случае, это **словесность**.

Кроме того, я рассматриваю его как удачу, потому что это **новое слово**.

Но буду ли я понять, найду ли путь к читателю, всё это по-прежнему загадка.

У меня есть свойство придавать особые значения вещам, которое «умное большинство» презирает как мелочь;... заглавия, расположения частей и, наконец, расположение мыслей больше, чем сами мысли, меня особенно занимают.

Надо понять, что это моё свойство не случайное, а основное моё свойство.

6. Ещё одно добавление 14/1-1944.

Незадолго до войны я начал писать повесть «Ожидание», в которой захотел собрать всё, чем жил до войны.

В первый же день войны я отложил повесть. Тема стала для меня историей, и я решил заняться ею когда-нибудь после, в порядке воспоминаний.

В войне я ждал развязки. Я не писал поэтому, к сожалению. Пишешь обычно о прошлом, как же писать, когда с нетерпением вглядываешься в будущее. Однако постепенно нетерпение сменилось созерцательностью, и я перестал ждать развязки. Да и сможет ли быть развязка в событиях, не имеющих связи.

В 1942 году я составил план давно задуманного мною произведения. Это своего рода Библия — Новая Священная книга...

Теперь я могу писать. Однако буду ли зависеть от вещественных возможностей, коими вряд ли могу располагать. (В Челябинске.)

В этих записках мы находим две важные составляющие жизненной и творческой биографии Георгия Спешнева. С одной стороны, поиск возможностей выживания (он родился в Москве в дворянской семье, которая была выслана в Сибирь в 1923 году, но Георгию через некоторое время удалось вернуться в Центральную Россию): перемена городов и мест работы, быстрый уход из идеологической сферы (журналистика) в производственную. Скитания продолжались все тридцатые годы, только в 1941 году Спешнев

оседает в Челябинске, а в 1958 году его переводят на одно из предприятий небольшого городка Катав-Ивановск на Урале. С другой стороны, писательство, осознанное как призвание, причём с авангардным устремлением к новому слову. Писательство тайное, ибо автор абсолютно ясно осознавал невозможность публикации своих текстов и, очевидно, не находил ни в Челябинске, ни тем более в Катав-Ивановске людей, которым он мог бы открыться как писатель. Знакомство со сводом рукописей Спешнева показывает, что его тексты были слишком радикальны не только для сороковых годов. Он работал над своими текстами до конца жизни, т. е. до 1987 года.

Фактически Георгий Спешнев предпринял глобальный пересмотр всей художественной системы. Поскольку нет сведений о круге его общения и круге чтения вплоть до начала сороковых годов, можно только предполагать, что он был знаком с творчеством Хлебникова и вообще с текстами авангардистов 1910–1920-х годов. Влияния некоторых теоретических положений ранних авангардистов — от Хлебникова и Маяковского до Шершеневича и Кирсанова — ощутимы. Но не только ощутимы. Впечатление такое, что Спешнев тщательно изучил весь корпус раннего авангарда (более поздний, обэриутский, он знать просто не мог) и на основе этого изучения создал стройную систему новейшей эстетики.

В самом деле, в его трактатах, каталогах мы обнаружим сумму уже найденного в раннем авангарде, но закреплённую и развитую на новом уровне. Интуитивные находки предшественников он как будто продумывал до конца, до последнего предела, при этом шёл дальше них. Возможно, поэтому у него нет ссылок на предшественников. Верно наблюдение Е. Арензона, который первым опубликовал некоторые фрагменты из огромного свода Спешнева: «Принципиальный (хотя и вынужденный) изоляционист, Г. В. Спешнев уверен в своей абсолютной авторской самостоятельности. Даже в связи с Заумью он не вспоминает Хлебникова. Он вообще не называет никаких имён, ибо уверен, что сам всё понял в искусстве слова и сам всё для себя нужное изобрёл. Между тем очевидна его опора на многих и разных писателей, которые существуют на этих страницах хотя бы отзвуком, оглядкой, какой-нибудь оспоренной идеологической тезой (назовём, к примеру, Джойса и Пруста, Пастернака и Солженицына)»¹²⁵.

Возьмём для примера небольшой фрагмент из записной книжки:

«Новое по-новому. Свободное сочетание слов и др. речевых построений без соблюде-

¹²⁵ Арензон Е. А. «Личное дело, или пир во время чумы» (штрих к истории литературного подполья) // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 2. М., 1999. С. 106.

ния правил речи (логики, синтаксиса, грамматики), но с использованием их для образа. Новый порядок должен вытекать из самого образа. При этом нужно использовать „чужие“ порядки, заимствованные из временных [искусств] (ритм) и пространственных (симметрия), но тоже не подчиняясь им, а употребляя для образа. Поэтому следует отказаться от искусственных синтаксических построений, тем более [...] от грамматической согласованности и от парадоксально-логических уравнений, сохраняющих логическую последовательность».

Эта запись со всей очевидностью восходит к манифестированию Вадима Шершеневича периода имажинизма и особенно к его манифесту 1920 года « $2 \times 2 = 5$: Листы имажиниста», в котором он радикально пересматривает нормативную грамматику, мешающую, по его мнению, созданию ярких образов:

«Поломка грамматики, уничтожение старых форм и создание новых, аграмматичность, — это выдаст смысл с головой в руки образа...

Мы хотим славить несинтаксические формы.»¹²⁶.

Вполне возможно, что Спешнев мог читать этот текст в одном из сборников литературных

¹²⁶ Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисл. С. Б. Джимбинова. М., 2000. С. 261, 263.

манифестов, которые выходили в 1920-е годы, однако он мог прийти к этим выводам и вполне самостоятельно. В данном случае привлекает внимание сходство устремлений, что подтверждает наш тезис о незавершённости авангарда, о возможности возобновления поиска на тех же или близких основаниях, хотя и в других условиях.

Одним из главных положений свода творений Г. В. Спешнева является его Антиэстетика¹²⁷. В специальных тезисах, обосновывающих всевозможные анти-, Спешнев упоминает и антироман и театр абсурда, как «частные случаи общего направления современной эстетики, вернее — антиэстетики», по его мнению, «основанной на принципах, прямо противоположных принципам классической эстетики».

В Антипоэзии Спешнева действуют Антиметафоры — «уподобления по противоположности», возникает Антиметр — «ритмичное нарушение метра», Антирифма — противопоставления звуков, «звуковой контраст»¹²⁸. Построение антистиха антифабульно — не развитие-движение во времени, а остановка в пространстве.

¹²⁷ См.: Бирюков С. О Г. Спешневе // Черновик. 2001. № 16. С. 9–10.

¹²⁸ О возможности такого рода рифмы писали в своё время эгофутуристы. Ср.: Иван Игнатьев «О новой рифме» и Василиск Гнедов «Глас о согласе и злогласе». См.: Русский футуризм. С. 138–140.

Центральная мысль этих тезисов: *«Речь в антистихе оказывается не последовательным изложением, а перечнем описаний или монтажом. Хронология и волны ритма уступают место геометрии и симметрии».*

Таким образом, Спешнев заново пересматривает и вводит в оборот в качестве правил открытия раннего европейского авангарда — от футуристов до сюрреалистов. И это оказывается не просто смелым ходом на фоне довольно серого соцреализма. Своей ОБНОВОЙ Спешнев пытался обновить словесность в более широком плане, а не только ту, которая в то время отцветала. Ничего не зная о французской группе УЛИПО, которая ещё в 1950-е годы работала с комбинаторикой («Сто тысяч миллиардов стихотворений» Раймона Кено), Спешнев пишет о новом стихосложении как о «многоступенчатом сочетании слов»: «Число возможных сочетаний и сочетаемых элементов на деле безгранично».

Эти бесконечные сочетания он называет «музыкай расположения».

В общем, в антипоэзии нарушение правила превращается в новое правило.

Это приводит и к отрицанию не только логики, но и изобразительности. Не только содержания, но и формы. Мысли здесь не последовательны, образы — беспредметны.

Это живая стихия речи. Её опора — жёсткий тематический каркас. Её сущность антикрасота — иносказание красоты.

В антипоэзии отрицание — основной, но не единственный приём. И только приём, а не сущность.

Антипоэзия использует отрицательную сторону языка. Язык как средство разобщения. Ибо язык — граница и различие. Языки различны. Язык — тайна.

Отрицание — обновлённый образ речи, а значит, и действительности, которая и есть речь.

Простота парадокса затрагивает и мягко переворачивает не только классическую механику искусства, но и механику нового времени. Если Хлебников говорил о том, что умные языки разъединяют, и призывал к созданию за-умного языка, а в перспективе звёздного, то Спешнев признаёт язык средством разобщения и призывает использовать отрицательную сторону языка. Знаток нескольких европейских языков, он был точен в своих определениях. Граница проходит по языку, а не по территории. Если множество языков внутри одного языкового ареала ещё можно как-то свести, то языки противопоставленных ареалов настолько разнонаправленны, что каждый даже познанный язык всё равно остаётся беспредметным по отношению к родному.

Нарушение логики и изобразительности, о котором говорит Спешнев, — это выход в жёсткую беспредметность, за которой угадываются очертания ещё неведомых нам предметов и лиц.

Теоретические построения Г. В. Спешнева захватывают своей антикрасотой и антилогикой. Их убедительность, разумеется, неочевидна. Она антиОчевидна. Даже зная принципы Спешнева, на которых он строит свою Антиэстетику, на первых порах трудно включиться в причудливую игру смыслов, они кажутся отчасти просто забавными, отчасти излишне перегруженными паронимическими сближениями. Например, в «Сборнике третьем» «Самосуд в переулке» глава первая «Главера, или Луг заглавий» в самом деле состоит из как бы заглавий. Согласно авторской теории, выдвигающей как основное и «удобное» число 7, в этой главе семь разделов, а каждый подраздел состоит из семи строк-заглавий. Среди этих «антистихов» есть более прямые, ориентированные даже на некоторую расхожесть заглавий, но при этом почти всегда следует обман ожиданий. Например:

Зуд задач

Найти известное
Ожидание происхождения
Восхищение хищением
Побег Бога

Нашествие происшествий
Здание задора
Зад задачи

В другом случае — прямая нацеленность на определённый приём. Как в случае обращения к зауми:

Зараза зауми

Заумир
Заразум
Зарассудок
Заумиг
Заумора
Заумновь
Заумимо¹²⁹

В этом случае мы встречаемся с особым осмыслением зауми, через сочетание негативного и позитивного, ироничного и пафосного. Свои творения Спешнев именует то антистихами, то стихопрозой. Он определяет в том числе и заумное: *«В стихопрозе косвенный смысл должен быть единственным смыслом, т. е. стать прямым. Предел косвенного смысла — заумь. Это не бессмысленное безумие с утерей образа. Это*

¹²⁹ Арензон Е. А. «Личное дело, или пир во время чумы» (штрих к истории литературного подполья) // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 2. С. 108.

новая связь воссоединённых косвенного и прямого смыслов»¹³⁰.

По мысли Спешнева, слово — это тело, то есть сущность, но он подчёркивает наличие множественности языков в одном языке — «Каждый человек — родоначальник и племени и языка»¹³¹. Отчасти по этой причине он настаивает на крайней индивидуализации стихопрозы, то есть индивидуальном построении художественного мира из «общего» языка.

Сквозная паронимия, восходящая к барочному плетению словес, ему представляется той формой, которая позволяет реализовать его теоретические построения. Это способ организации «покоя в пространстве», то есть своеобразное топтание на месте, внешне как бы холостой ход, за которым, однако, прослеживается внутреннее движение, почти незаметное глазу.

Поразительно, но задолго до появления компьютерных возможностей Спешнев создаёт настоящий гипертекст, о создании которого сейчас всё ещё спорят, находя неудовлетворительными все новейшие варианты. Только сейчас, когда я пишу эти строки, прямо передо мной в сети начинает разворачиваться гипертекст Спешнева, осуществляемый его внуком Севой¹³², и начинает

¹³⁰ Арензон Е. А. Указ соч. С. 132.

¹³¹ Там же. С. 118.

¹³² См. <http://speshnev.hotmail.ru/>

проясняться глобальный замысел автора. Начинаешь понимать, что свод творений Спешнева не для сквозного чтения (хотя это и не снимает возможности и необходимости бумажного варианта!), а для таких мгновенных кликов в пространстве экрана, когда многочисленные заголовки и подзаголовки, выделенные для о-клика, для улавливания мышкой речений, заполняющих экран. Таким образом, именно здесь ты улавливаешь внутреннее течение прямых и косвенных смыслов, многовариантность выявления этих смыслов.

Разница восприятия на бумаге и на экране фундаментальная — то, что на бумаге кажется простым повтором, на экране становится открытием инакости высказывания. Как будто у мысли изречённой есть множество изнанок и они выворачиваются бесконечно, и к тому же этот танец изнанок — множества внутренних сущностей, ты организуешь сам — сам задаёшь необходимый тебе порядок чтения. Сквозной порядок тоже возможен, но поскольку это лишь один из вариантов, то он уже не становится определяющим, расширяется поле выбора. Разумеется, и в книге мы можем читать с любого места, однако в случае Спешнева такое чтение менее продуктивно. Именно он сам настаивает на каталогизированном, рубрикационном чтении («расположение мыслей больше, чем сами мысли» его занимают). В компьютерном варианте, благодаря выноске

ключевых слов (как в каталоге), мы оказываемся внутри системы текстов, мы как будто входим действительно внутрь медиа и сами вращаем тексты в нужных нам направлениях. Возникает образ такого читателя, который смотрит на текст не снаружи экрана, а входит в экран и хотя бы на время становится заодно с текстом. Так слово становится телом и/или тело становится словом. Таким образом задаётся новая степень или новая форма коммуникации. В идеале образное представление должно реализоваться. Подобно тому, как это происходит в одном из фрагментов спешневского гипертекста. Этот фрагмент называется «Кольцевание следов»:

Моё намерение — войти во все дома ума. И во все умы домов. Постучаться во все двери-веры. Заглянуть в подвалы воли. Залезть на чердаки причуд. И чуда. Напомнить. Вспомнить. Сомкнуть нить сомнений. Мнить. Возродить. И то, что было. И то, что быть могло. И то, что не могло. Быть.

2. Звукописьмо

Как уже говорилось, Георгий Валерианович Спешнев соединял в одном лице теоретика и практика новейшего способа письма. Общий абрис его деятельности был представлен в печати (Арензон, 1999; Бирюков, 2001 и 2005) и

несколькими страницами ранее. Сейчас я постараюсь сосредоточиться на одной грани его творчества. Эту грань обозначим здесь как звукописьмо. Возможно, что это не совсем точное определение. Но определения всегда вырастают, а не устанавливаются априори. В сущности **определение** — это **преодоление!** Разница всего в одной лишней букве «О» во втором случае, однако эта буква, вынесенная в результат, создаёт восклицание — **О!**

Прежде всего то, что явно бросается в глаза при чтении работ Г. Спешнева — это необыкновенное паронимическое напряжение.

Впечатление такое, что писатель познакомился со «Словарём паронимов» Н. А. Кожевниковой, В. П. Григорьевой, З. Ю. Петровой и начал экспериментировать в заданном направлении.

Сейчас, суммируя наблюдения исследователей, можно с уверенностью сказать, что XX век в нашей литературе полностью паронимический¹³³.

«Паронимический взрыв», отмеченный В. П. Григорьевым, произошедший примерно в те же годы, что и падение Тунгусского метеорита, дал сильную ударную волну, которая про-

¹³³ См.: Кожевникова Н. А. Звуковая организация текста // Очерки истории языка русской поэзии XX века / Под ред. В. П. Григорьевой. М., 1990. С. 167–300.

катилась по многим произведениям. В случае же Спешнева мы, вероятно, имеем основное «тело» этой волны.

Вообще паронимическое напряжение, как и относящиеся к этому напряжению явления палиндромии и анаграмматизма, находится в русле авангардных поисков художников, работающих со словом. Но со словом не как с массой и даже не с «как таковым», а со словом, осознаваемым как атомарное строение, не со словом на плоскости, а со словом кристаллическим (кристаллоидом, может быть, точнее).

То есть фактически целый век продолжалась (и ещё продолжается) работа с элементами, на атомарном уровне. Разумеется, не только в русской литературе и не только в слове.

Более того, как показывают новейшие исследования, «комбинаторные» ходы присущи всему живому на генетическом уровне.

«...Бесконечное многообразие всего живого сводится в конечном счёте к длиннейшим генетическим „сообщениям“, составленным по особым правилам линейной комбинаторики элементов генетического кода, обладающего разительными чертами структурного сходства с кодом лингвистическим»¹³⁴.

¹³⁴ Гамкрелидзе Т. В. Об одной лингвистической парадигме // Вопросы языкознания. 2005. № 2. С. 6.

Г. В. Спешнев предпринимает невиданный эксперимент, он обнаруживает сквозную паронимичность на базе текстов большой протяжённости. При этом паронимическая напряжённость сопутствует напряжённости сюжетной. Возникает двойной свет.

И даже тройной, если учесть, что свои тексты, которые автор называет стихопрозой, он ещё перемешает теоретическими вкраплениями.

Эти теоретизирования очень важны не только для интерпретации, но и как новая форма текста.

«Художественная речь должна быть русской, очищенной от иностранности. Она должна обогащаться словотворчеством. Предпочтительны новые слова со сросшимися корнями. Они многозначны... Стареют понятия, значения слов. Но само слово не стареет. Оно многозначно и всегда открыто для новых значений».

Или:

«Я делал срезы многослойного бытия, отпечатки движения, видимые отражения невидимого, слепки прошлого, колодки будущего. Живой чертёж. Или мысленный зародыш».

Такая поэтическая теория, явно родственная теоретизированиям Андрея Белого, Велимира

Хлебникова, исходящая из модернистского посыла переустройства мира, даёт мощную проекцию на весь текст.

Между тем цельный текст строится как цепь коротких текстов. А все вместе составляет огромный свод. Хлебниковская идея фрагмента у Спешнева воплощена с необходимой полнотой. Посмотрим, что происходит хотя бы в небольшой цепочке таких фрагментов:

Из главы «Времесто или кузница козней»:

1. Золочёный зачин

Зачем замученный мечтательно-точёным, червивым вечером, — уставший от одышки пышных размышлений, — зашёл я в переулок прошлого, вымощенный беспомощными мощами, кишащий кающейся тишиной, спешащий опавшим, пешим шёпотом, истощённый священным рыщущим, поношенным шуршанием?

2. Пот опешил

Топочущая чаша выпита дождём. Клок переулка проклокотал колоколами склоки ливней. Шёл шёлк — прошёл, шлепками кашля. Слепое рухнуло запоем.

3. Хор заплат

Охрипли звёзды. Лохматыми полётами запели облака. Лупоглазый. Облазанный чёрными глазами. Чулок оскаленного закоулка залопотал золотом заплаток покоя окон.

4. Молитвы топота

Бульжник снежно нежен. Былое круглой боли клубится спешащим освещением. Тени шага погашены. Смех лунных каблучков вложится, наляпав вопли инея. Сливки кивания постукиваний ватно ветхи.

5. Угол гула

Робкий труп сияний хрупко спит. Газовые грёзы фонарей грызут синие орехи ночи. Морщины освещения расписываются стучащими зубами сбежавшей чащи лестниц. Темницы хохота распахнулись, сверкнули лихо хилой, усопшей, осипшей тенью. Голый гул обуглился.

6. Окорок крика

Уснули спицы-птицы плеска. Зычной чернью кружева жевания жестяного, окрысились ли крыльца? Льются ли окольцованные цели улицы? Оскалилась ли скользко сырая русая русалка салок бликов? Кроток ли кроткий рот? Но — караул! — украли переулок.

7. Было ли былое?

Вот потому-то, потонув, свернув с раскатов улицы в покатый переулок, я ищу-свищу сущее. Я сыщик. Следовательно. Следовательно следствием мне поручены причины. Но выяснить — это заснуть. Вспомнить — это позабыть. А как всё было? И было ли все? И как, стало быть, будет, если позабыть забыть?

В этом «Золочёном зачине» мы видим цепочки паронимов разных порядков, которые переходят из одного порядка в другой, буквально перекатываются. Это уже паронимическое цунами, но не уничтожающее, а строящее.

Причём я не уверен, что автор выстраивает эти цепочки только исходя из серъёза. Вполне возможно, что он учитывает и ироническую составляющую таких построений. Однако ироническое здесь строится не на описании, а на прозвученности. Действие раскручивается в звучании. Что, конечно, отсылает к плетению словес. Но в то же время весь текст наполнен отзвуками из литературы: мы найдём здесь и Гоголя, и Достоевского, и Толстого, и Чехова, и Лескова. Воссоздаётся образная система предшественников самым нестандартным и, оказывается, более естественным образом, нежели в тех случаях, когда прямо копируется стиливая, сюжетообразующая система.

Если вспомнить заветы формалистов, то увидим здесь высокое торжество приёма. Включив механизм письма, который назовём здесь генеративным, автор пробивается к генетическому уровню литературы. Прежде всего русской литературы, поскольку для него литературное письмо — это явление языка.

Именно язык, по Спешневу, позволяет схватывать как вспышки, так и ровное течение быта и бытия.

Я думаю, что ему была бы чрезвычайно близка формула Хлебникова, усиленно акцентируемая В. П. Григорьевым: «Слово — палец, слово — лен, слово — ткань». Именно по такому принципу: «инструмент — материал — произведение» — три в одном — в слове, строит Спешнев.

Но мы найдём у него и ещё более прямое сближение, например, в тексте, названном — «Снование основ. Матрёшки — наши ли игрушки?», где «снование основ» отсылает к хлебниковской формуле столь основательно (!), что сомневаться об истоках не приходится...

Сам же текст, или снова — цепочка текстов — ставит матрёшку как модель мира, как средоточие, собирающее макро и микро в одном:

«Все наши представления и все наши познания о мире — микро, мега, макромире — построены как бесконечные матрёшки. Матрёшки из произвольного художественного образа бесконечности превращены наукой в мнимую действительность».

Или:

«Матрёшки времени обратны матрёшкам пространства. В них малое содержит большое».

Таким образом, Спешнев затрагивает здесь и проблему мнимости — величины, измерения,

которая разрабатывалась в поэтиматике Хлебникова.

В другом тексте, названном «Неустрой. Ноги ночи», он переходит к сюрреалистическому письму, внешне спонтанному, но на самом деле строго организованному через ступенчатую паронимией:

«Щи рощи роса сер росчерк вчера невнятное харчевня няня рока чар нырок ссор корки хора искр окрошки розы крика крот рта вёдра рады барахтаясь болтун туник болота лапы вётлы плат хриплый ржи ржание свеж нож пожара пот ростки из стен за инея спанья чернеет пение полотенца свиста мёда мела слеп коленца улиц воронёной ночи раны слуха фонари спесивы псы синевы голое оглобли лоб неба огненного снега игры рынок грыз заря чаруй ковры ври ров рвань рывка времён ив веер нарыва варево рёв вер».

Продолжая выявлять матрёшечный принцип, автор приходит к таким новообразованиям как следующие тексты:

2. Стихema. Ладьярость.

Бровёсла слизари.
Ладрёма певрызг.

Волнесни ладев.
Гулица мракниги светра.
Шелестрели плестризны лужискры.
Бликазни казняни внятени.

Станежность ногрёз ладеври пустела.

3. Божья жилка. Дупло площадей.

Сирень речей.
Ресницы шорохов.

Клок переулка шёлком.
Шло молоко колоколов.

Хоромы хора моросят хрусталь.
Устали хриплые стаканы окон.

Вздых распахнул луны — огонь погони.
Унылы ноги пения тишины нагой.

Гул света встал лохмато.
Плащ площадей подслеповато дышит.

Мостовая листаёт смех.
Ленивы голосов колени.

Пальцы льются. Стучится ночь.

В этих текстах Спешнев на новом уровне воспроизводит поиски различных авангардных

групп первой трети XX века. Причём делает это настолько последовательно, что, кажется, уже достигает предела в наращивании и развитии материала. Однако на самом деле начатое движение неостановимо, оно ведёт к множественности новых сцеплений слов, к перевоплощению, при этом не выходя за границы словесного материала.

Следуя заветам футуристов, мы можем говорить здесь о «кажущемся безумии», ибо на самом деле представленная поэтическая речь строго организована. Любая фраза из ближайшего текста в принципе может быть истолкована, а в целом этот текст становится действительно «божьей жилкой», по которой течёт кровь слов.

Спешнев не останавливается и на этом. Продолжая развивать идею звукописма, он разрабатывает новое правописание. Пожалуй, после экспериментов с алфавитами и новыми знаковыми системами, которые проводили Хлебников, Александр Туфанов, А. Н. Чичерин и Д. Хармс, не было столь масштабного предложения по реформе знакомой системы на звуковой основе. Здесь нам важен не результат, а сам процесс, интенция к уточнению именно звуковой основы русского письма. Тем более что перед нами определённый парадокс — сам автор проводит жизнь фактически в молчании — он не имеет возможности ни печатать свои произведения, ни произносить их вслух, хотя существуют радио, телевидение и

совершенные системы звукозаписи. Он в молчании творит звучание!

Итак, посмотрим, что предлагает Г. В. Спешнев:

«1. Цель правописания — в наиболее бережном воспроизведении на письме звуков и строения речи. Бережном как в смысле сохранения языка, так и в смысле средств исполнения. Для этого лучше всего создать русское правописание заново, полностью пренебрегая существующим, т. е. используя его только для изложения нового.

2. Главную особенность русского языка можно упрощённо определить так:

- а) резкое деление согласных на твёрдые и мягкие при отсутствии среднего звучания, преимущественно свойственного европейским языкам;
- б) в зависимости от согласных, делятся на два резко отличные разряда и гласные.

Широко звучат гласные, следующие за твёрдыми согласными. **Узко** звучат гласные, следующие за мягкими согласными. В независимом положении гласные *о, э, у, а* — звучат только широко, а гласная *и* — узко. Среднего, свойственного западноевропейским языкам, звучания гласных в русском языке тоже нет;

- в) смена глухого и звонких звучаний согласных в одних и тех же словах или

частях слова в зависимости от следующего за меняющейся гласной звука;

- г) разноместность ударения;
- д) неотчётливое, неопределимое звучание безударной гласной;
- е) сочетания согласных *тс* и *тш* произносятся раздельно, иногда слитно, как согласные *ц* и *ч*. Это делает целесообразным рассматривать *ц* и *ч* как самостоятельные звуки;
- ж) при словообразовании на стыке сливающихся слов или их частей могут появиться сдвоенные согласные, однако в устной речи одна из них, по большей части, опускается.

3. Благодаря перечисленным особенностям русского языка, основные звуки его имеют несколько, — не менее четырёх, вариантов звучания основного звука...

4. В существующем правописании буквы не однозначны. Они в разном положении обозначают разные звуки или разные наборы звуков.

5. При существующей системе буквенного обозначения **всех** звуков невозможно устранить противоречия между звучанием (фонетикой) и строением (морфологией) русского языка. В попытке устранить это противоречие и возникли чрезвычайно трудные и сложные **существующие правила** правописания.

6. Переход к звуковому правописанию существующими буквами привёл бы не только к полному пренебрежению строением слова, но и к полному разнобою в правописании. Потому что выбор варианта звучания не единообразен, в соответствии с многообразием говоров местных, общественных и личных.

7. Выход заключается в изображении на письме только основных звуков. Основные звуки не вызывают сомнений, хотя и существуют только в своих вариантах.

8. Новое правописание, таким образом, сводится к правильному употреблению сокращённого букваря.

9. Количество букв должно соответствовать количеству только основных звуков.

10. Варианты звучания должны обозначаться не буквами, а **над-** и **подстрочными** знаками: ударения, смягчения, звонкости, слияния (двух разных согласных), сдвоения (одной согласной). Эти знаки, подобно тому как теперь поступают со знаком ударения, будут употребляться только в случаях, когда нужно избежать двузначности слова, или в новых не всем знакомых словах.

11. В новом букваре должны сохраниться только буквы для обозначения:

- а) основных гласных *а, о, у, э, и;*
- б) основных согласных, т. е. по одной букве для каждой пары: *сз, шж, пб, фв, тд, мн, рл, кг;*

в) непарных звуков *х* и *й* (непарных в русском языке).

12. Из букваря соответственно должны быть исключены буквы дублирующие, вариантыные и имеющие двойственные значение, т. е.

- а) йотированные гласные *Я, Ю, Е, Ё*;
- б) буква *ѵ*;
- в) знаки: *Ѹ, ѹ* и знак ударения *´*;
- г) и соответственно п. «б» § 11 по одной букве из каждой пары согласных.

13. Чтоб избежать путаницы при ведении нового правописания для людей, обученных по-старому, и ввиду того, что начертания старых букв неоправданно сложны, предполагаются новые простые очертания, буквы:

а) для гласных

о	а	у	э	и
▼	▼	▼	▼	▼
о	q	p	d	b

б) для согласных:

сз	шж	пб	фв	тд	мн	рл	кг
▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼
<	>	Λ	∨	≡	≡	Z	Σ

в) для непарных звуков

х	й	сз	шж	пб	фв	тд	мн	рл	кг
▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼	▼
х	<	>	Λ	∨	≡	≡	Z	Σ	

14. Вводятся знаки:

а) надстрочная точка — это *знак смягчения для согласных* и как *знак ударения для гласных*;

а́б̣в̣

б) подстрочная запятая — *знак звонкости согласной*, подобно тому как пишутся существующие буквы *ш* и *щ*;

а̣б̣в̣,

в) подстрочная черта — *знак сдвоения*;

а̣б̣в̣

г) подстрочная скобка — *знак слитности*, употребляется под двумя буквами.

а̣б̣в̣

15. В новом правописании звуки совпадают с их буквенными и знаковыми значениями. Это самоочевидно для обучающихся заново, взрослого ли или ребёнка. Но это представляет некоторую, правда преодолимую, трудность для взрослых, обученных старому правописанию с детства и привыкших считать естественными чрезвычайно сложные взаимоотношения, существующие между буквами и звуками.

16. Новое правописание не устраняет все трудности правописания.

- а) остаётся выяснение неударяемой гласной. Оно должно производиться по-прежнему грамматической проверкой, т. е. изменением слова до получения ударения на искомом гласном звуке. Правило проверяемости гласной не должно, однако, иметь исключений (например, типа: загорелый — загар);
- б) грамматическая проверка не всегда возможна и достаточна, поэтому множество слов следует писать по традиции. Это особенно относится к именам собственным (например: Рязань, Калуга), но и ко многим нарицательным (например: мятеж, заяц). Однако при переходе на новое правописание необходимо пересмотреть список традиционных написаний, устранив заведомо неразумные (например, типа чего — вместо чево);
- в) сохраняются также трудности по совместному или раздельному написанию слов, но этот вопрос находится на стыке орфографии и пунктуации. Или, по-русски, между правописанием слов и правилами словосочетания.

17. Упрощённая фонетика нового правописания позволяет обучающимся уделять больше внимания собственно грамматике, т. е. основе грамотности».

Хотя Спешнев говорит здесь о букваре и учащих, всё-таки предлагаемую им реформу правописания стоит рассматривать прежде всего как поэтическую — звуковую и визуальную.

Ясно, что с введением новых знаков поменяется графический облик текста, а это не может не повлиять на всю образно-смысловую систему (например, разительная перемена в восприятии текста произошла после менее радикальной реформы — отмены всего нескольких букв).

Что касается действительной звуковой картины, то теоретически это выглядит привлекательно, но на практике очень трудно установить точные соответствия. Особенно это касается проблемы воспроизведения художественных текстов. Можно посчитать предложения Спешнева утопическими, что, впрочем, не только не является отрицательным определением, но, напротив, входит в набор авангардистских свойств. По принципу чем несбыточнее, тем точнее.

Кто бы мог подумать всего 20 лет назад, что башня Татлина станет заставкой на ТВ...

Владимир Казаков. 5 × 2 = миллион

Владимир Казаков был одним из тех немногих, кто в 1960-е годы открыл для себя и обжил потаённый мир русского авангарда. В июле 1966 года он знакомится с Алексеем Кручёных, к тому вре-

мени уже более тридцати лет находившимся вне пределов печатных машин. В 1968 году Кручёных умирает. В 1972 году в эссе «Зудесник» В. Казаков создаст штриховой портрет последнего футуриста:

«Добывая из воздуха то стихи, то жесты, то несколько ниток звёзд, играя напролёт, Кручёных...

Его секунды так сверкающе-грозны!

Он разрезает поток времени, как вставшая поперёк острая глыба.

То вдруг обидится, как ребёнок.

Я видел его беззубым, старым, в выцветшей тюбетейке, великим.

Он сказал мне о моих стихах: „Я пишу такие же, но рву их“. Когда он вдыхал воздух, воздух замирал на мгновение. Он написал мне на подаренной книге: „Держитесь прозы!“

Он осторожно коснулся своей старой груди (81 год!) и сказал: „Я лучше всех в Москве читаю стихи!“»

Многим недоступен Кручёных: теперякам и нетеперякам, поэтам и непоэтам. Но главное, что его поэзию любили Хлебников, Маяковский, Пастернак, Хармс и Введенский. Главное, что его поэзию люблю я»¹³⁵.

¹³⁵ Казаков В. Зудесник // Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961–1976. Поэмы. Драмы. Очерк „Зудесник“. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. S. 206–208.

До встречи с Кручёных двадцативосьмилетний Казаков уже «сделал» себе биографию: в 1956 и 1958 годах его последовательно исключили из двух учебных заведений, после чего он добровольно отправился на Колыму и Чукотку, где четыре года пробовал себя в разных специальностях — промывал золото, плотничал, был матросом, кочегаром, лесорубом, взрывником, учителем чукчей.

Казаков обладал качественным и разноуровневым юмором, который помогал ему в трудных житейских ситуациях и придавал его творениям особый колорит.

Смеховое начало было существенно для футуристов и обэриутов. Столь же необходимо и природно оно оказалось для Владимира Казакова, принявшего на себя очень органичную для него ношу наследования.

К тому времени, когда Казаков обратился в своих исканиях к искусству, тропа футуризма была едва видна и только начинала восстанавливаться через официально издаваемого Маяковского и круг людей, занимавшихся его ранним творчеством. Это был круг выдающегося историка русского авангарда Николая Ивановича Харджиева. Что касается обэриутов, то ранние стихи Заболоцкого были почти неизвестны, а Хармса и Введенского только начинали открывать. К обэриутам Казаков тоже пришёл через Харджиева, который дружил с ними.

Футуристов и обэриутов Казаков соединит в концептуальной надписи, выглядящей так:

□ → □
Александр Введенский
читает свои стихи
Алексю Кручинку
в Москве
на Мясницкой
весной 1936?

Владимир Казаков вошёл в то пространство, в которое уже с конца 1930-х годов никто не входил. В учебниках писали о футуризме, что это бесплодное течение, которое Маяковский один и преодолел. Обэриутов для учебников не существовало совсем. И это было нормой. Казаков сразу попадал в ситуацию ненормальную с точки зрения официального литпроцесса, но в абсолютно нормальную для себя.

Для него это было прорывом к собственной сущности. Почти одновременно с обретением искусства для себя он обретает религиозное чувство, приходит в церковь. И вполне возможно, что религиозное чувство как бы смягчало и снимало резкость его поиска в искусстве и обуславливало переходы в прозу и драматургию, предполагающих большую объективированность. Хотя он и там оставался «поэтом от головы до звёзд», как писала Елизавета Мнацаканова, используя название романа Казакова.

Впрочем, уже в ранний период проявилось его какое-то особое бережное отношение к традиции авангарда. Похоже, он осознавал себя восстановителем, воспреемником. И Заболоцкий, если бы мог прочесть некоторые стихи Казакова 66-го года, вероятно, удивился бы правоте своего всегдашнего утверждения, что смерти нет, а есть перевоплощения. Вот фрагмент одного из стихотворений этого года — «Репетиции»:

озябший цирк, тяжёлый топот,
слоны ушами вечеров
собачий лай, собачий шёпот
взметают взмахом вееров.
и слово медное «горим!»
пожарник бровью напеваает.
с лица медведя хмурый грим
язык хлыста слизать желает.
наездниц розовая жажда

пронзить носком круп иноходца.
по своему канату каждый
бредут толпой канатоходцы...

А Маяковский, серьёзно разрабатывавший тему воскрешения, возможно, вздрогнул бы на строчках из «Вечерней службы»:

водосточные трубы — оборотни
дождём полощут горло жести.

Но следом в этом стихотворении идут строки вновь «заболоцкие», а то и «введенские» отчасти. Впрочем, и то и другое восходит, конечно, к Хлебникову. Но если Заболоцкий, пройдя сквозь Хлебникова, как бы перевёл его в «упорядоченное» состояние, совершив на практике «торжество земледелия», то Казаков и Хлебникова и других футуристов, и обэриутов переводил с их неведомых дорог, лежащих в стороне от канонов, на артистическую стезю. Казаков, едва ли не первым после обэриутов, шестым чувством понял созданное Хлебниковым, его соратниками и последователями, как стиль. Высокий и выразительный стиль, которым можно работать. Вот почему его стихи 66-го года больше напоминают подход Заболоцкого, чем Хлебникова, а драматические сочинения тоже ближе обэриутам. Точно так же он преобразовывал экзотическую прыгучесть Кручёных в стиль Казакова:

огней — тьма
собаки сытые и злые
в ночь тюрьма
вздымает выступы крутые

решётки грозят небесам
этапы звёзд в пути заносит
отставших пуля косит —
ненужное мясо
сытым псам
«Тюрьма»

Близкое по идее, но иное по результату преобразование футуристической поэтики мы находим у Геннадия Айги. Собственно говоря, начался нормальный процесс канонизации и эстетизации бывшей «дикой» поэтики, хотя на фоне нивелированного советского стиха сама эта ориентированная на авангард стилистика воспринималась как дикая, потому новые авторы не могли носа высунуть на поверхность. Это стало относительно возможно только во второй половине 1980-х годов. Авангардные же авторы, по сути дела, так и не вышли. В том числе и сам Казаков. Он умер в Москве в 1988 году, прожив на этой земле 50 лет...

Но вернёмся в 1960-е годы. Возможно, под влиянием кручёныховской «сдвигологии» Казаков пишет стихи с отрывками предлогов и разрывами слов на концах строк:

сказал себе, но не ответил, держа за
ставень облака, оттуда с клятвой рвал
ся ветер и сумрак резала река.
чем проще тем отважнее страница, вда
ли как коршун заплеталась птица, и
герб держал отточенных зверей, и бе
лый цвет чем твёрже тем белей,
в них время в лапах от когтей и стонов,
когда чугунный клюв пробивший темноту,
оно сверкнёт собой, огнём ночей не
тронув и выкованный век роняя в чёрный
дол¹³⁶

Очевидно, его привлекала странность сочетания регулярного стиха с необычными приёмами, внезапность появления странных слов из слов знакомых. Видимо, эти стихи всё-таки «для глаза», ибо при чтении их вслух, если мы будем учитывать не концы строк, а явно слышимую рифму, то невольно приведём строки в «нормальное» положение. Тут приходится выбирать: читать ли стихи, как обычные, или донести ощущение «сдвинутости», заумности. Заумь Казакову была не чужда и в чистом виде, а здесь заумное являлось само собой, внутри вполне нормального стиха. Такой эффект дают каламбур, опечатка, а у Казакова как бы ещё и пародия на enjambement.

¹³⁶ Стихи цитируются по: Казаков В. Случайный воин. Стихотворения 1961–1976. Поэмы. Драммы. Очерк „Зудесник“. München: Verlag Otto Sagner in Kommission. 1978. С. 17, 19, 24, 25, 67, 83.

Здесь, как и вообще в творчестве Казакова, сказались его склонность к изящной иронии. Из того же ряда, но с использованием приёма недоговорённых слов, стихотворение «Зимняя ночь», которое, чтобы не подбирать особых эпитетов, назовём просто красивым:

... толпятся странные виденья
толпятся странные виде
брожу один среди привидений
крестьясь при виде приведе

то вдруг в стекло стучится воздух
то вдруг в стекло стучится воз
открыть окно впуская звёзды
впуская воздух и мороз!..

Особая ироническая пластика слова переходит у Казакова в действие, создавая новый поэтический театр, роднящий его с театром Блока, Хлебникова и Елены Гуро. Прежде всего здесь выделяется своеобразный вариационный цикл «Дон Жуан», увидевший свет первоначально на сцене театра «Чёт-нечет» в постановке Александра Пономарёва, а затем вышедший книгой в «Гилее».

Слово переходит в действие, равно и действие в слово (о сходном переходе у Хлебникова писал в своё время Р. В. Дуганов). Персонаж манипулирует словом: «ломбардный — ломбардский», «смысл поединков — в смысле... много поедин-

ков», но и слово манипулирует персонажем, благодаря чему Дон Жуану удаётся так искусно скрываться. Он буквально *скрывается за словом*. Слово — многосмысленное — его спасает, хотя бы при этом и разворачивался настоящий поединок. Дон Жуан побеждает прежде поединка:

Офицер

Так значит, это вы?

Дон Жуан

Да, это мы, но смотря в каком смысле.

Офицер

В смысле ареста, например. А затем — и в смысле галер.

Дон Жуан (насмешливо)

Вы, сеньор, очевидно, с кем-то нас путаете. Я Дон Жуан, а это мой верный Лепорелло.

Офицер

Ого? Попались!

Дон Жуан

Насчёт «ого!» я с вами согласен, а вот насчёт «попались»...

И здесь побеждает поэзия, её волшебная игра, лишённая всяких «жизненных польз», разрывающая границы установленных смыслов и возводящая воздушно-прозрачное здание инобытия.

С 1966 года Казаков пишет стихи, почти каждое из которых строго индивидуально. Даже когда он создаёт цикл (назовём его «Четыре набережных»), потому что каждое стихотворение

озаглавлено «Набережная», только меняются цифры — 1. 2. 3. 4), всё равно облик стихов индивидуализирован. Любопытно, что, разработав в этом цикле центонный принцип (на основе пушкинского «Я вас любил...»), Казаков в 1969 году снова вернётся на набережную, чтобы вспомнить и уложить между всего двумя собственными строчками целых десять строк из поэта XIX века И.И. Дмитриева («Смерть князя Потёмкина»). В это же время он пишет «Таблицу умножения», «Барбадосско-русский словарь», создаёт стихотворение-рисунок «Стол» и, наконец, ставшее сейчас рекордсменом по воспроизведению, «Прекрасное зачёркнутое четверостишие».

Обратим внимание на последнее. Собственно зачёркнутые строки мы неоднократно видели, например, в факсимильных воспроизведениях рукописей Пушкина, но здесь это осознаётся как эстетический жест, возможно, с оттенком — одновременно — иронии и скепсиса.

Скептическая ирония присутствует и в «Таблице умножения». Может быть, в наиболее обнажённом виде, ибо призыв иронического скепсиса (и так можно повернуть) постоянен и в поэмах, и в драмах, и в прозе Казакова. Прочитаем «Таблицу умножения»:

$$17 = 4 \times 22$$

$$5 \times 1 = 6$$

$$5 \times 2 = \text{Миллион}$$

$5 \times 10 =$
 $6 \times 6 = 200$
 $5 \times 8 = 0$
 $6 \times 6 = 4$
 $1 \times 2 = 9?$
 $7 \times 0 = 583901,03$
 $800 \times 800 = 900$
 $1 + 1 = 3$
 $3 - 1 = 8!$

Здесь можно действительно предложить либо миллион трактовок, либо оставить всё без ответа, как в случае с 5×10 . Это своеобразный поэтический трактат. Но о чём? Может быть, о пределах возможности познания. Может быть... Но ответы на вопросы — не дело поэта. А Казаков во всех своих творениях — поэт, ибо он нигде не повествует ради самого повествования, не об-сказывает прямым словом ситуацию, явление, вещь, а либо обнажает всё это, либо — напротив — вуалирует; то расширяет, то сжимает пространство, то сводит «далековатые» понятия, то разбрасывает подальше друг от друга слишком сближенное. О его поэтической прозе прекрасно сказала Елизавета Мнацаканова — ещё один удивительный современный поэт:

«Есть времена, когда прозу покидает жизнь. Жизнь прозы — какая глубина жизни за поверхностью этих двух слов!

Жизнь прозы — где она скрывается? Ответить на этот вопрос значит — пересказать каждую страницу этой книги. Или рассказать её, отправиться за поверхность каждого слова, взвесить на невидимых весах каждое предложение. Я скажу: каждое, ибо каждое из них — драгоценная крупичка вещества поэзии...»

А теперь послушаем «образец прозы» самого Казакова:

«...Где я сейчас и когда — неизвестно. Известно следующее: её. Этого мало для романа, но вполне достаточно для первой строки. Итак, начинаем. Воздух продолжает быть белым — это длится нескончаемое число веков. Моя проза или прекратится сейчас, или само это «сейчас» прекратится. Луч ищет меня, но находит только моё имя, прибитое гвоздём к воздуху. «Сейчас» прекратилось. Гвоздь слишком ржаво вошёл в мясо. Живая проза течёт. Угол моего столетия напоминает мне, что оно не моё. Р. — дитя. Что делать с окровавленной секундой, с разбитым коленом? Она жалуется на боль, держа в прозрачном воздухе прозрачные две секунды».

Вчитываясь в эту прозу-поэзию, мы вслед за Мнацакановой обнаружим где-то на глубине и Чехова, и Андрея Белого, и Алексея Ремизова,

и Велимира Хлебникова. А ещё уже сами обнаружим Василия Розанова, Елену Гуро, Константина Вагинова, Даниила Хармса.

Казак не отказывается от одной из составляющих своего дара — восстанавливать и соединять, но он не отказывается и от собственного скепτικο-иронического и поэтического вхождения в жизнь прозы. Где проза — существо живое. ВОТ ЧТО! Казаков делает следующий шаг. Если футуристы — слово как таковое, звук как таковой, язык, творящий мир; если обэриуты — слово как вещь, «искусство — это шкап», а весь живой и вещный мир равноправен, то Казаков — проза, стихи, искусство вообще — входят в живой и вещный мир, и теперь пора «жизнь прозы» постигать поэзией, то есть — по сути — природное природным.

Опыты неописательного письма Леонида Аронзона

С выходом двухтомного собрания произведений Леонида Аронзона¹³⁷ появилась возможность не только увидеть подлинный масштаб

¹³⁷ Аронзон Л. Собрание произведений: В 2 т. / Сост., примеч. П. А. Казарновский, И. С. Кукуй, В. И. Эрль. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006. Далее в тексте СП с указанием тома и страниц.

одного из самых ярких авторов 1960-х годов, но и проанализировать те линии, которые отчётливо прорисовывались в его творчестве. В данном случае нас будет интересовать авангардная линия, и слово «прорисовывалось» подсознательно возникло не случайно, поскольку визуальность в поэзии Аронзона, как мы покажем ниже, играет очень значительную роль.

Но прежде несколько общих соображений по поводу авангардных интенций в русской литературе 1960-х годов.

Возврат к авангардным истокам после Второй мировой войны был общеевропейским явлением. Ещё в конце 1940-х молодые французские поэты в поисках новых форм обращаются к опыту дадаизма; этот же опыт пригодился и участникам Wiener Gruppe, а затем немецким конкретистам и позднее визуальным поэтам многих стран. В результате в мире сформировался небольшой сегмент экспериментальной поэзии, который, то сужаясь, то немного расширяясь, действует в качестве преемника исторического авангарда и по сию пору.

В СССР ситуация с возвратом к авангарду была сложнее и драматичнее. Закрытость страны способствовала, с одной стороны, созданию в умах творческих людей искажённой картины о происходящем в мире (в частности, в искусстве), но, с другой стороны, эта же закрытость подвигала на поиск не менее радикальный, чем в западных стра-

нах. Драма российского внеисторического авангарда¹³⁸ заключалась в ограниченности, а часто и невозможности презентации. Целый ряд ярких авторов 1960-х годов был лишён возможности публикаций, открытых выступлений. Писать в стол и читать друзьям никто не запрещал (до известного предела — случай осуждённого в 1957 году на пять лет лагерей за независимое поведение поэта Леонида Черткова тому подтверждение), но для некоторых авторов существенной составляющей их творчества (не стимулом, а именно неотъемлемым элементом поэтики) являются моменты презентации — чтение с эстрады, тип публикации, а также полемика вокруг представленных произведений¹³⁹. Конечно, особое значение эта про-

¹³⁸ О термине «внеисторический авангард», дополняющем известную концепцию И. Смирнова и Р. Дёринг-Смирновой, сформулированную ими в ст. «„Исторический авангард“ с точки зрения эволюции художественных систем» (Russian Literature VIII, 1980, С. 403–468), см.: Бирюков С. Поэзия: модули и векторы. Выход из родовых путей, или третья академизация заумного // Топос. Литературный философский журнал. 12.12.2005 [Электронный ресурс] <<http://www.topos.ru/article/4270> — 13.07.2008>.

¹³⁹ О том, что именно перформанс вызывал особое неприятие властей, свидетельствует многократно описанный в литературе «хэппенинг» поэтов так называемой Ленинградской филологической школы: «Несколько восемнадцатилетних первокурсников <филологического факультета Ленинградского университета> — Эдуард Кондратов, Михаил Красильников и Юрий Михайлов, наряженные в сапоги и рубахи навыпуск, 1 декабря 1952 года пришли в университет и, усевшись на пол

блема имела для поэтики авторов, работавших в авангардной парадигме.

В Ленинграде 1960-х годов происходил почти невидимый миру всплеск внеисторического авангарда. Под этим подразумевается не столько образование авангардных группировок и последовательное развитие соответствующих эстетических исканий в одном направлении, сколько органическая интеграция авангардных элементов в классический поэтический язык. Из поэтов, работавших в этом ключе, к публике удалось пробиться фактически одному Виктору Сосноре, и то ценой значительных потерь — большая часть написанного им в эти и последующие годы оставалась неопубликованной. В печать прорывалось, разумеется, не всё самое характерное (хотя с официальной точки зрения — именно самое характерное, крамоллой была индивидуальность), и спецификой литературного процесса в СССР стал тот факт, что огромный объём куль-

в кружок в перерыве между лекциями, хлебали квасную тюрю из общей миски деревянными ложками, распевая подходящие к случаю стихи Хлебникова и как бы осуществляя панславянскую утопию. Конечно, их разогнали, их свели в партком, их допрашивали [...], наконец, Красильникова и Михайлова выгнали из комсомола и из университета» (Лосев Л. Тулупы мы // Филологическая школа: Тексты. Воспоминания. Библиография. М.: Летний сад, 2006. С. 12). В тех же воспоминаниях Лев Лосев констатирует, что «не менее важным элементом творчества, чем писание стихов, была для всей нашей группы своего рода жизнь напоказ, непрерывная цепь хэппенингов» (Там же. С. 13).

турного багажа хранился в запасниках неофициальной культуры, только сейчас находящей своих исследователей. Без таких авторов, как Леонид Аронзон, Анри Волохонский, Александр Кондратов, Борис Кудряков, Константин Кузьминский, Александр Миронов, Кари Унксова, Алексей Хвостенко, Владимир Эрль, вращавшихся на орбитах почти столь же далёких от официальной литературы, сколь периферийные планеты от Земли, история русской литературы советского периода была бы крайне неполной.

В 1960-е годы происходит «переоткрытие» и своего рода академизация исторического авангарда. Многие публикуются и становятся известны читателю впервые. Но большинство открытий происходит на личном уровне, в том числе благодаря университетскому кругу, библиотекам и, не в последнюю очередь, общению с представителями старшего поколения — как поэтами (И. Бахтерев, А. Кручёных), так и филологами (Н. Харджиев).

Авторы вступительной статьи к двухтомному «Собранию произведений» Леонида Аронзона показали, что поэт начинал с подражаний Блоку и Маяковскому — в большей или меньшей степени «разрешённым» представителям Серебряного века¹⁴⁰; затем следует период увлечения

¹⁴⁰ В конце 1950-х годов издаётся первое научное собрание сочинений В. Маяковского в 13 томах, в начале 1960-х — 8-томное собрание сочинений А. Блока.

Пастернаком. Большое влияние на формирование вкуса поэта оказала, без сомнения, учёба на филологическом факультете Педагогического института им. А. И. Герцена и встреча с педагогом, знатоком русского авангарда В.Н. Альфонсовым, под руководством которого Аронзон в 1963 году защищает диплом «Человек и природа в поэзии Н. Заболоцкого». Пишущий стихи студент (явление в годы спора «физиков» и «лириков» нередкое) не только читал, но и довольно плотно прорабатывал тексты одного из крупнейших авангардных авторов, который, безусловно, был в состоянии оказать значительное влияние на такого восприимчивого к разным стилистикам поэта, каким был Леонид Аронзон. От Заболоцкого прямая дорога привела его к Велимиру Хлебникову, пятитомник которого, равно как и шестой том «Неизданного», был доступен.

Тем самым Аронзон в начале 1960-х входит в стихию хлебниковского слова, синтаксиса, ритма. Высока частотность упоминания самого имени Хлебникова, явных и трансформированных цитат. Хлебников становится своеобразным подтекстом аронзоновских стихов и поэм — вплоть до того, что поэт может взять эпиграфом строку, не называя её автора (например, ко 2-й части поэмы «Прогулка» — «Гонимый кем, почём я знаю?»¹⁴¹). Как автор, так и продолжение текста

¹⁴¹ СП-2. С. 20.

подразумеваются, это уже разговор между своими. В другом случае значимое имя Хлебникова упоминается в сущностном окружении:

Глупец, ты в дом мой не вошёл,
где всё изысканно и умно.

Здесь иногда под сводами висят холсты, картоны,
графика Михнова, приличная Флоренции и Лувру,
по вечерам Глен Гульд или Казальс играют Баха,
можно угадать и угодить на читку вслух стихов, из
авторов тут популярен Данте, кроме него: из Библии
стихи, сегодня, например, был Хлебников у власти;
хозяин дома тоже стихотворец.

Теперь ты видишь, сколь ты глуп, дурак.

Глупец, ты не знаком с моей женой, а если и
знаком, то глуп тем паче, что, познакомься, с ней не
переспал: Семирамида или Клеопатра — всё рядом
с ней вокзальные кокетки, не смыслящие в небе и
грехах!¹⁴²

Само стихотворение несколько нарочито иронично, стилизовано под «античность». Графически оно выглядит как рояльные клавиши, уподобляя автора-поэта музыканту, восстанавливая античную традицию мелоса, ещё не разделённого с логосом. И в то же время — это явная демонстрация артистизма, владения, так сказать, «широкой клавиатурой». Но нас прежде всего интересует то, что «у власти» Хлебников, и к тому же в

¹⁴² СП-1. С. 211.

соположении довольно характерном (Бах, Дант, Библия) — ряд, который можно определить как онтологический и фундаментальный. С властью Хлебникова, как, впрочем, и других онтологических источников, тут может соперничать лишь культ Жены (символистский миф здесь характерно травестирован), являющийся у Аронсона ведущим во всём его творчестве.

Ещё одно соположение музыкальной и словесной стихий — Хлебников и Моцарт — возникает в двух вариантах стихотворения «Когда наступает утро, тогда наступает утро...»: в машинописном источнике «ветер Моцарта» плюс вариативность «вот ветер Моцарта стаю ангелов вспугнул», а в рукописном — «ветер Хлебникова» плюс «вот ветер Хлебникова стаю ангелов вспугнул». Оба текста начинаются одинаково, меняются только имена, но довольно быстро начинаются расхождения¹⁴³; отметим лишь появление в «хлебниковском» тексте таких слов, как «словодырь» и «умнолей», отсылающих к словообразовательной системе будетлянина. Этот акцент показывает, что Хлебников был не просто эмблематичной фигурой, обозначающей систему координат, но важным элементом поэтики автора. Моцарт и Хлебников меняются местами и ведут каждый свою линию, причём не в описательном, а в текстопорож-

¹⁴³ См. СП-1. С. 176–177.

дающем ключе, что позволяет прямо войти в систему, в поэтику, в область творческого видения и прозрения¹⁴⁴. Несмотря на различие акцентов в упоминании имён, можно говорить о «равноценности» замены (или, во всяком случае, приравненности) на абсолютной шкале эстетических ориентиров.

Здесь мы подходим к иной характерной склонности поэта — а именно повторам и вариативности. Другой вариант «власти Хлебникова» — серия палиндромических текстов под общим заголовком «АЗ ЗА!». Первый текст прямо так и назван, «О Хлебникове», и он, на наш взгляд, может считаться одним из самых сильных и глубоких поэтических текстов о будетлянине, описывающим в неописательском ключе природу поэта, хлебниковский космос. Редкость для палиндромических текстов — радикальное освобождение от случайностей:

Гром — герб, брег — морг.

Я ем змея.

Веер Велимира долог как голод, а Рим — ил евреев.

Рим и лев — Велимир,

вол слов, вол слов,

¹⁴⁴ См. примеч. издателей СП к «Записи бесед»: «Хлебников был одним из любимых поэтов ЛА. Многие современники несправедливо упрекали ЛА в подражании Хлебникову. Вероятно, во избежание подобных упреков ЛА изменил „ветер Хлебникова“ [...] на „ветер Моцарта“» (СП-1. С. 499).

лов слов!

Гот речи и чертог:

«То ломя лад, дал я молот,
долом иду: язя уди, молод!»

Рем умер —

горя рог.

Ужель я — Ромул?.. У моря лежу¹⁴⁵.

Следующие три части этого палиндромического цикла — «Рай», «Художник» и «Зоосад» — более игровые, с использованием часто встречающихся впоследствии у других авторов палиндромных блоков вроде «город дорог», «искать такси». Немаловажно, что обращение к палиндромии могло быть как идущим прямо от Хлебникова (на что намекает и заголовок одного из стихотворений цикла — «Зоосад»), так и опосредованно, через «напоминание» московским поэтом Валентином Хромовым: его статья «Бегущий назад» была опубликована в седьмом номере популярного журнала «Наука и жизнь» в том же 1966 году, в котором был написан и цикл Аронсона.

Александр Степанов в содержательном очерке о поэтике Леонида Аронсона ещё в середине 1980-х годов наметил точки соприкосновения поэта с историческим авангардом¹⁴⁶. В том чис-

¹⁴⁵ СП-1. С. 115.

¹⁴⁶ Степанов А. Главы о поэтике Леонида Аронсона // Памяти Леонида Аронсона. 1939–1970–1985. Литературное приложение

ле автор затронул проблемы визуальности, пространственности, тишины, молчания, а также взаимодействия поэзии с другими искусствами, прежде всего с изобразительным. Как будто выполняя завет Хлебникова, мечтавшего о том, чтобы «слово смело пошло за живописью»¹⁴⁷, Аронзон обращается к различным визуальным техникам. Автографы целого ряда текстов с использованием рисунков и коллажей свидетельствуют о том, что поэт был близок к созданию рукодельных книг (бук-арт). Особо ярким и говорящим сам за себя примером является книга AVE¹⁴⁸. Эти опыты, вне всякого сомнения, можно рассматривать как выход на визуальную поэзию. Само определение вряд ли было в ту пору известно Аронзону; возможно, что эти опыты восходят к футуристической книжной практике.

Из визуальных вещей наиболее интересны, на мой взгляд, два произведения Аронзона, которые можно определить как «вращательные». Прежде всего это стихотворение «Когда ужаленный пчелю»¹⁴⁹, развёрнутое в виде лучей вокруг

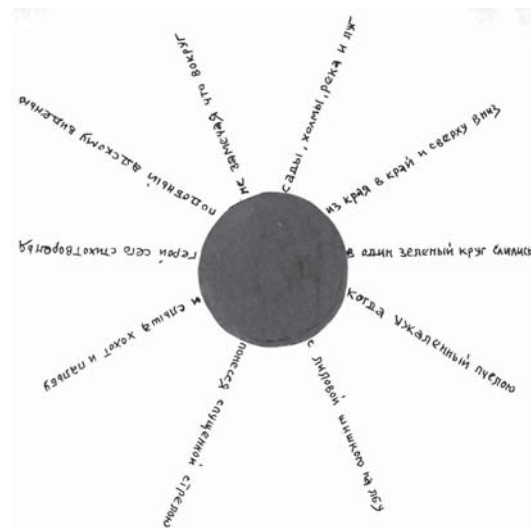
к журналу «Часы». Л., 1985. С. 8–99. В переработанном виде под загл. «„Живое всё одену словом“: Заметки о поэтике Леонида Аронзона» в СП-1. С. 21–54.

¹⁴⁷ Хлебников В. «Мы хотим Девы слова...» // Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Кн. 1. М.: Наследие, 2005. С. 200.

¹⁴⁸ СП-1. С. 220–233 (плюс факсимиле на вклейке к тому).

¹⁴⁹ СП-1. С. 105.

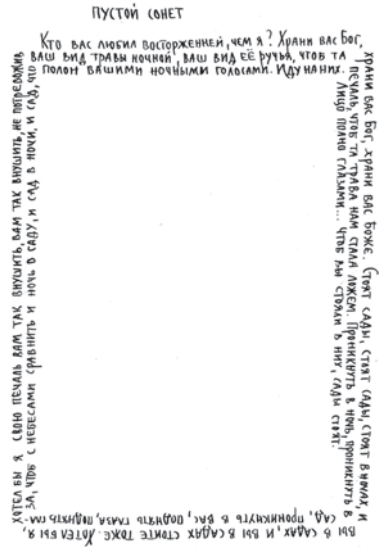
солнечного диска и читающееся при повороте против часовой стрелки:



Второй текст — знаменитый «Пустой сонет», который читается тоже при повороте против часовой стрелки, от внешней линии к внутренней, то есть к пустому пространству, осознаваемому таковым благодаря выгородке из строк. При наборе обычным способом пустое пространство заполняется текстом и почти не осознаётся¹⁵⁰; здесь же мы видим именно «ничего», осознаём

¹⁵⁰ Ср.: СП-1. С. 182–183.

это белое поле, этот простор внутри текста как пространство в ограничении¹⁵¹.

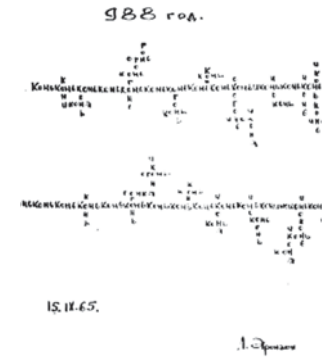


Вращение листа — это ещё и выведение читателя из привычного состояния поглощения текста к более активному взаимодействию с ним, а через текст и с автором. В повторении автор-

¹⁵¹ Один из вариантов толкования «Пустого сонета» предлагает Илья Кукуй в ст. «Два „Пустых сонета“»: анализ стихотворений Л. Аронзона и А. Волохонского» (См.: Поэтика исканий или поиск поэтики. М.: Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2004. С. 281–292).

ского движения, авторской воли оказывается заключён авангардный принцип деавтоматизации восприятия.

На этом же принципе строятся ещё некоторые вещи Аронзона. Рассмотрим наиболее радикальные.

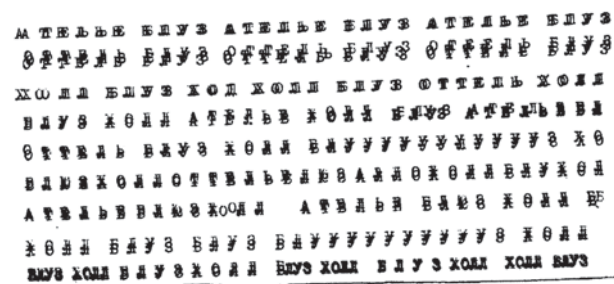


Название произведения «988 год»¹⁵² указывает на год крещения Киевской Руси. Горизонтальная строка составлена из повторяющегося слова «конь», которое даёт ответвления и пересечения: «икона», «огонь» (и «огнь»), «око», «инок», «кон», «гонка» и даже «иноконь». Составленный по принципу своеобразного кроссворда, этот визуальный текст даёт точечное образное представление о событиях 988 года и представляет

¹⁵² СП-1. С. 90.

собой опыт неописательного письма, вскрывающего заложенные в словах пересечения смыслов: перестановка, замена, прибавление, отъём графем. Смысл возникает здесь внутрисловно: слово действует именно «как таковое», оно не исчерпывается описанием, а порождает новое слово, с которым вступает в контакт, создавая новое семантическое напряжение.

Ещё одно примечательное произведение — «Ателье блуз», рождённое из шрифтового сбоя пишущей машинки¹⁵³.



Автор приходит здесь к открытию теневого письма, используя сбой шрифта, печатанье поверх напечатанного. Смещение оптики даёт интересный визуальный эффект мерцания букв и рождения слов из этого мерцания. Слова заново открываются внимательно (этим словом следовало

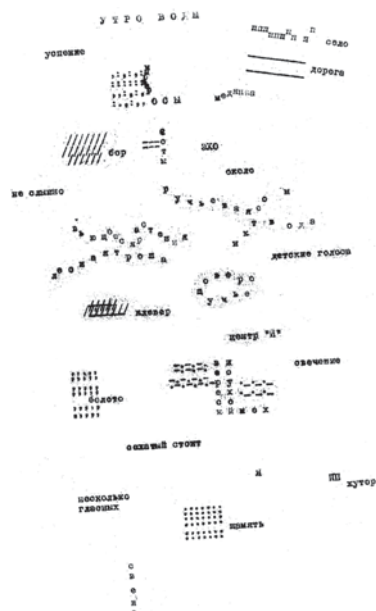
¹⁵³ СП-1. С. 91.

бы в случае подобных текстов обозначить внимательного «читателя»). Любопытно, что в данном случае мы имеем дело со словами иностранного происхождения, в 1960-е годы укореняющимися в русском языке, — «ателье», «холл», «блуз» (в последнем слове отметим многозначность — то ли множественное число от «блуза», то ли «блюз», маркирующий определённую джазовость этого текста)¹⁵⁴.

В этом произведении прослеживается попытка выхода в другое измерение текста. Не факт, что Аронзон придавал ей серьёзное значение, но его интерес к подобного рода аберрациям несомненен и находит отражение в творчестве других авторов. Так, предвосхищение Аронзоном тeneвых, оттеночных, нюансных текстов сопоставимо с тем, что делали примерно в те же годы радикальные авангардисты Ры Никонова и Сергей Сигей. Не случайно Сигей, познакомившись уже после гибели Аронзона с его наследием, отбирал для самиздатского журнала авангардной теории и практики «Транспонанс» именно те вещи, которые мы здесь воспроизводим.

Очень интересен обнаруженный уже после издания двухтомника Аронзона текст «Утро воды» из частного собрания итальянского слависта Ремо Факкани:

¹⁵⁴ Джазовый мотив прослеживается, в частности, в одном из вариантов «Записи бесед» (см. СП-1. С. 395 и примеч.).



Это визуальное произведение похоже на некий план, своего рода картографическую поэзию, где фиксируются реальные объекты (дорога, село, бор) или представители фауны (осы, медянка, сохатый) наряду со звуками, детскими голосами, эхом, а также различными определителями (не слышно, около). «Успение» переключается здесь со «свечением». Метод Аронсона можно трактовать как поэтический пуантилизм: поэту уже не нужно долго «выписывать» — говорить, изла-

гать, рассказывать... Достаточно точечным методом нанести на лист бумаги определённые знаки, доступные машинописи: «осы» образованы запятыми, точками, двоеточиями; «бор» — косыми линейками (слэш), «клевер» тоже косыми, но вариация другая, «болото» — запятыми... Привлекает внимание квадрат из точек с некоторым разрывом, обозначающий своеобразную фигуру памяти. «Ручьевая вода» вьётся как ручей, через который переброшены «мостки». Недалеко и «вьющиеся растения», задевающие извилистую «лесную тропу», и далее овал «щучьего озера» (рядом с которым, кстати, на кладбище в Комарово была похоронена Анна Ахматова¹⁵⁵...). Этот «план» можно читать сверху вниз, а можно встать на точку «Я» и, используя квадрат памяти как матрицу, восстановить карту окрестностей как некое видение, которое было, которое присутствует в настоящем и в котором далеко не всё ясно. Мы не можем до конца дешифровать эту карту базовых для Аронсона образов, линейное движение смысла по ней невозможно. Сопоставим, однако, пуантилистическое письмо этого произведения с одним из вариантов уже многократно упоминавшейся «Записи бесед»¹⁵⁶:

А ведь это я стоял тем словодувом, что стоял
по колено в небе, выдувая большие объёмные слова

¹⁵⁵ Ср. стихотворение Аронсона «Комарово» (СП-1. С. 59).

¹⁵⁶ СП-1. С. 398–399.

в виде пустых шаров и сосудов,
и любил горе моей жены, оплакивающей мою смерть:

Дыханье озвучив свирелью
над ней дитя летает трелью,
и рядом бор, где ей видны
и утро, и цветы воды,
и листья, дум её друзья,
и звери с мордами лося,
чьи разветвляются рога,
как остов древнего цветка.
Там лебедь, плоть её печали,
то острова небес качает,
то к водам голову склоня,
в них видит белого коня.

Собственно, творчество Аронзона предвосхищало концептуальный подход к поэзии как наличие *возможностей* запечатления — при том, что в основном Аронзон использовал романтический ключ: не только наличие возможностей, но и сама возможность. Как показывает пример выше, различные устремления и интенции в творчестве этого «словодува» и «словодыря» мирно сосуществуют. Работы авангардного плана были для него столь же органичны, как и те вещи, которые были ориентированы на классические образцы. Жизнь поэзией, существование внутри неё определялись теми же законами органического мира, по которым всеми своими

самыми причудливыми изгибами прорастает на страницах аронзоновских манускриптов поэзия.

Геннадий Айги. Поиск словесного ядра

Творческая судьба Геннадия Айги необычна. Он родился в 1934 году в деревне Шаймурзино Батыревского района Чувашии на пересечении трёх языковых стихий — чувашской, татарской и русской. Благодаря отцу — учителю русского языка, рано воспринял Пушкина, Лермонтова, Некрасова. В школе, а затем в Батыревском педучилище он вчитывается в чувашских поэтов — К. Иванова, М. Сеспеля, В. Митту, П. Хузангая. Сам пишет по-чувашски. В это время он открывает для себя Маяковского, который буквально перевернул начинающего поэта. После окончания училища Айги поступает в литературный институт имени Горького. Вскоре Михаил Светлов — руководитель семинара — назовёт его чувашским Маяковским, Айги познакомится с Борисом Пастернаком, который скажет о нём — «особо отмеченный».

В годы учёбы, а затем работы в музее Маяковского Айги осваивает весь корпус русской поэзии, открывает для себя русский классический авангард и параллельно новейшую западную поэзию, прежде всего французскую. Он знакомится с Алексеем Кручёных, входит в круг авангардных

художников и композиторов. В институте все эти его увлечения, необычные стихи, дружба с Пастернаком не проходят даром — поэта исключают из комсомола, из института и лишь спустя год разрешают защитить диплом.

Все эти годы он остаётся не только двуязычным поэтом, пишущим на русском и на чувашском, но и деятелем чувашской культуры, активно влияющим на её развитие. Он переводит на родной язык Маяковского и Твардовского, французских, венгерских и польских поэтов. В Чебоксарах изредка выходят книги его чувашских стихов. Под влиянием Айги в Чувашии сформировалась целая плеяда поэтов, среди которых прежде всего следует назвать П. Эйзина, И. Дмитриева. Именно Айги привил чувашской поэзии современный уровень поэтического мышления. И не только поэзии, думается, что существенное влияние он оказал на живопись и музыку. Он же вывел чувашскую культуру на мировой уровень, подготовив и издав на европейских языках своеобразную антологию-исследование.

Между тем его русские стихи так и не появляются в СССР, но зато выходят в Польше, Чехословакии, во Франции и Германии (в том числе и на русском языке). В СССР они остаются запретными, подобно картинам Малевича, стихам Кручёных и многих-многих ещё, кого запрещали то по политическим, то по эстетическим мотивам.

Лишь после 1986 года русские стихи Айги открываются здешнему читателю, как и многое другое, бывшее под запретом. Вначале в газетах и журналах, причём в большинстве случаев эти публикации сопровождались пояснительными статьями критиков и поэтов.

Один из наиболее глубоких интерпретаторов творчества Айги — чувашский филолог Атнер Хузангай писал: «Постоянный эллипсис, безличность глагольных предикатов, употребление только прилагательных вместо синтагмы — существительное плюс прилагательное, инкорпорация (предложение сокращено в одно слово) — эти синтаксические категории создают впечатление чистого действия, потому что источник его не назван. Текст — это проекция глубин невидимого мира, игры тайных сил его, которые, порождая многократность смысловых соответствий, уводят в „бездну — меры не имеющую“»¹⁵⁷.

В самом деле, ощущение бездны не покидает при чтении стихов Айги. И она не становится мельче или уже даже когда знаешь биографическую или иную фактическую основу стихотворения. Сам текст предстаёт словно уже выпаренным, как бы последним, но в то же время и началом чего-то нового. Под впечатлением от

¹⁵⁷ Айги Г. Отмеченная зима: Собрание стихотворений в двух частях. Париж: Sintaxis, 1982. С. 582.

чтения Айги физически ощущаешь одновременно бедность и богатство того материала (внешнего), из которого строится стихотворение.

Некоторые стихотворения поражают изобилием служебных слов, скобок, кавычек, включением клишированных оборотов, выпирающими архаичными формами слов. Например, «Теперь всегда снега» как бы даже нарочито выстроено на обилии связующих слов:

как снег Господь что есть
и есть что есть снега
когда душа что есть

снега душа и свет
а все вот лишь о том
что те как смерть что есть
что как они и есть

признать что есть и вот
среди света тьма и есть
когда опять снега
О-Бог-Опять-Снега
как может быть что есть

а на проверку нет
как трупы есть и нет
о есть Муляж-Страна
вопроса нет что есть
когда Народ глагол

который значит нет
а что такое есть
при чём тут это есть
и Лик такой Муляж
что будто только есть
страна что Тьма-и-Лик
Эпоха-труп-такой

а есть одно что есть
когда их сразу нет
— о Бог опять снега! —
их нет как есть одно
лишь Мертвизна-Страна

есть так что есть и нет
и только этим есть
но есть что только есть

есть вихрь как чудом в миг
нет Мертвости-Страны
о Бог опять снега
душа снега и свет

о Бог опять снега

а будь что есть их нет
снега мой друг снега
душа и свет и снег
о Бог опять снега

и есть что снег что есть

Но это, кстати, одно из немногих стихотворений какого-то отчаянного переброта от постоянного монолога к диалогу. И тем показательней сгущение слов, пониженная значимость которых общепонимаема. Как будто поэт взял на себя миссию повысить значимость, а может быть, и возратить её всем этим «ещё», «нет», «есть», «и», «как», «что-то». Это едва ли не переход к иероглифическому или нотному письму. На давление каждый реагирует по-разному. Одних давление размазывает, принуждает к многословию, других побуждает к сосредоточенности, предельному погружению в последнее «есть» и «нет». Дальше молчание.

Осознание паузы как значащего элемента восходит к Велимиру Хлебникову и ещё одному поэту начала века, Божидару (последний обозначал междусловную паузу двумя вертикальными линиями), но также к такому мастеру тишины в музыке, как Антон фон Веберн. Своего рода трактатом о паузе можно назвать автокомментарий Айги «О чтении вслух стихотворения „Без названия“» (1965). Из этого автокомментария можно получить представление о том, какое значение поэт придаёт слову «и», являющемуся отдельной строкой в стихотворении «Без названия».

Об «и» написано только: «Строку „и“ следует произнести с заметным повышением голоса». После «и» в самом стихотворении следует длительная пауза, а потом вот такой текст:

(тихие места — опоры наивысшей силы пения. Она отменяет там слышимость, не выдержав себя. Места не-мысли — если понято «нет»).

Вначале об «и». Учтём при этом, что некоторые названия стихов и некоторые стихотворения начинаются у Айги с «и», иногда с двоеточием. В этой строке после «и» как раз стоит двоеточие — сильный разделительно-соединительный знак, прямо выталкивающий строку в паузу, но в то же время предохраняющий от полного поглощения.

В связи с «и» и двоеточием мы можем говорить о колоссальном значении для Айги затакта или ауфтакта, опережающего взмах дирижёрской палочки, о предпаузе, даже о чём-то большем, чем молчание, о какой-то упреждающей высшей силе. Таким образом «и» вырастает в «И», возвращая себе сакральный смысл. Здесь также очевидно влияние библейского «И», предшествующего и последующего. Двоеточие в данном случае синонимично «и». Усиливающий синоним. В других случаях двоеточие может выступать в значениях «до» и «после». Оба эти смысла одинаково важны для Айги в его наложениях и совмещениях видимой и невидимой областей мира. Между тем уже возникло слово «нет». Чтобы усложнить себе задачу, приведём стихотворение «Сосны: прощанье»:

Пора: чтоб Просто (Солнце — Просто).

И таково — Прощанье (словно Очное —

в равновещающее Око-Душу: Солнце).
И вы — не только Гул и Величавость. Вы вместе с
солнцем,
были соответствием — Сиянью Простоты за Миром:
Любовь
(не наша) —
это — Нет:
(Сияя):
смерти —
(столь простой, что: нет).

Слово «Нет» в данном случае и в стихотворении «Без названия» можно определить как супрематическое слово. Оно соответствует таким супрематическим фигурам Малевича, как Чёрный квадрат и Чёрный крест. В супрематизме огромное значение имеют первоэлементы. В живописном или архитектурном супрематизме — это простейшие и в то же время сильно обобщающие фигуры — квадрат, прямоугольник, треугольник, крест. В поэтическом — такие коренные в философском смысле слова, как «нет», «и», «ещё», «есть», а также элементы слова, например буква «ю»:

ель без ели играет
в ю без ю
(«Девочка в детстве»).

Супрематическое значение (как бы сверхзначение) получают в стихах Айги двоеточия и тире.

Интересно, что уже в 1962 году Айги ставит эпиграфом к стихотворению «Казимир Малевич» строку из народного песнопения: «...и восходят поля в небо», как бы подчёркивая явление абсолютного духа, которое он увидел в образе Малевича. По мнению Д. Сарабьянова, «Чёрный квадрат» оказался не только вызовом, брошенным публике, утратившей интерес к художественному новаторству, но свидетельством своеобразного богоискательства, символом некоей новой религии. Одновременно это был рискованный шаг к той позиции, которая ставит человека перед лицом Ничего и Всего»¹⁵⁸.

Как можно понять из различных высказываний самого Геннадия Айги, в том числе в длительных беседах с автором этих строк, он сам в своих поисках учитывает опыт Малевича, как очень важный в духовном смысле. Ничто и Всё для него не абстрактные категории, а то, что постоянно стоит перед глазами. И эти разрывы-зияния в стихе, обозначенные то просто увеличенными пробелами между строками, то двоеточиями, то тире, — видимы внутренним взором. Другое дело, что запечатлённые на бумаге, эти пробелы могут восприниматься другими как что-то странное. Но даже и в этом случае — это будет «правильное» восприятие. Поэзия и

¹⁵⁸ Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1993. С. 234.

должна восприниматься как что-то странное. И вовсе не потому, что поэт как-то специально этим озабочен, чтобы так сделать, а просто в силу того, что он входит в более тесное соприкосновение с материями, которые в житейской суете ускользают от нас.

Возвращаясь к первоэлементам, обратим внимание на тонкие наблюдения Атнера Хузангая над превращениями фонемы и буквы «а» у Айги. Хузангай пишет: «А — это сияющая световая точка — знак в поэзии Айги. В а присутствует полнота дыхания, открытость, ослепительность мира, как при „вздоге ребёнка“.... Согласно звуковым законам детского языка, соответствующим закономерностям общей фонологии, вокализм ребёнка начинается с А.... При расстройствах речи (лингвистических афазиях) гласный А исчезает последним, последняя фонема, которая сопротивляется распаду. То есть А это и первоэлемент в самом строгом (фонологическом) смысле слова и, одновременно, конечный элемент, или, если выразиться по-малевичиански, элемент, предшествующий концу белого мира. В поэзии Айги можно встретить оба типа употребления А»¹⁵⁹.

Рассматривая различные примеры с А, Хузангай находит многочисленные параллели из мировой культуры и духовной практики. Выход поэта

к первоэлементам — это выход к таким основам, где сходятся языки. Можно сказать, что это сходение иллюзорно, но в тот момент, когда такая иллюзия возникает, что-то на миг происходит в мире. И здесь поэзия действительно отражает жизнь — такую же иллюзорность.

Айги прошёл длительный путь. Можно сказать, что ему сразу же было дано то чувство, которое он развивал постоянно на протяжении по крайней мере 35 лет. Об этом свидетельствуют уже ранние стихи, например «Тишина» 60-го года:

Как будто
сквозь кровавые ветки
пробираешься к свету.

И даже сны здесь похожи
на сеть сухожилий.

Что же поделаешь, мы на земле
играем в людей.

А там —
убежища облаков,
и перегородки
снов бога,
и наша тишина, нарушенная нами,

тем, что где-то на дне
мы её сделали
видимой и слышимой.

¹⁵⁹ Хузангай А. Посвящается а // Лик Чувашии. 1994. № 4. С. 39–42.

И мы здесь говорим голосами
и зримы оттенками,
но никто не услышит
наши подлинные голоса,

и, став самым чистым цветом,
мы не узнаем друг друга.

Стихотворение прозрачно-ясно, однако в нём присутствует слишком сильный (для теперешнего Айги) элемент воли к описанию. Ему потребовалось пройти через отход от многого, ещё раз к «Тишине», уже 75-го года:

а что он делает в лесу?
Шуршит как ветка... нет бесцельнее чем ветка
и с меньшею причиной
чем от ветра... —

не знак не действие... —

и существующее в нем
лишь то — что достоянье он
Страны-Преддверья... (далее — огонь)... —

и там
какой-то час
проявит предначертанность
конца... —

(а здешность — призрачна!.. —

и — ошущенья нет
которое
«страной» звучало)... —
он здесь — без полноты и без молчанья леса...
лишь затиханье — прошлого... и здесь его шуршанье —
его последний признак... только — отзвук... —

(се — в пустоте... безогненной... и даже—
вселенность исключая — леса)

Здесь уже выстраивается та система пауз и скобок, в которые уходит текст, но не объясняющий, а существующий параллельно, т. е. как бы открытый и закрытый текст¹⁶⁰. Впрочем, это не

¹⁶⁰ В связи с этим довольно остро встаёт проблема восприятия текста. Подходы здесь могут быть различными. Г. А. Ермакова в своей книге: *Восприятие читателем слова Айги* (Чебоксары: Чувашский республиканский институт образования, 1996) рассматривает эту проблему в свете экзистенциалистской философии, с одной стороны, и в оценках читателей-школьников — с другой. Другая исследовательница творчества Айги — Лариса Березовчук предлагает свои варианты: «Поэзия Геннадия Айги предполагает, что в акте восприятия субъективный опыт индивидов — автора и читателя — взаимодействуют по принципу инсайта (озарения): внезапного и не всегда связанного с прошлым опытом схватывания целостной ситуации...» Саму поэтику Айги Л. Березовчук определяет как «поэтику забывания», т. е. «эстетический принцип, подтверждающий в современной поэзии если не приоритетность, то, во всяком случае, равенство рави универсумов сознания и языка» (*Березовчук Л. Поэтика забывания. Индивидуальная поэтическая система Геннадия Айги // Новое лит. обозрение. 1997. № 27. С. 263–298, цит. соотв. с. 283 и 294).*

исключает и более открытых текстов, появляющихся позже, например:

Солнце
Остановленное
Словом

В этом стихотворении Айги приближается к тому пределу концентрации, за которым следует «Сон-и-поэзия», а затем «Поэзия-как-молчание». Книга с таким названием, написанная в 1992 году, вышла в 1994-м. Она состоит из 54 главок-фрагментов, в которых поэт достигает высокой концентрации своего стремления к Абсолютному. Там есть и «пояснения» к молчанию¹⁶¹:

11

Мои строки — лишь из отточий. Не «пустота», не «ничто», — эти отточия — шуршат (это «мир — сам по себе»).

13

Есть у меня и строки, состоящие только из двоеточия. Это — «не-моё» молчание.

¹⁶¹ Американский славист Дж. Янчек пишет, в частности, о том, что тишина в поэзии Айги помогает остро осознать каждый звук, в тишине, созданной поэтом, «даже самое обыкновенное слово приобретает глубокое значение». См.: *Янчек Дж. Айги // Кредо. 1992. № 5–6. С. 41–42.*

«Тишина самого Мира» (по возможности, «абсолютная»).

50

Тишина и молчанье (в поэзии) — не одно и то же.

Молчание — тишина с «содержанием», — нашим.

Есть ли «другое» молчанье?

«Небытия — нет, Бог не стал бы заниматься такой чепухой»,

— говорит русский богослов Владимир Лосский.

Это — о «не-нашем» Молчании. «В том числе» и о тишине — с молчанием — ушедших. Всё — е с т с т в у е т.

И — не будем делать предположения — о чём-то «совсем ином».

И — спросят: даже об этом — словами?

Да, — и молчание, и тишину можно творить: лишь — Словом.

И возникает понятие: «Мастерство — Молчания».

Путь Геннадия Айги в искусстве длился свыше сорока лет. Его положение в художественном мире всегда было уникальным. Внешне: двуязычие, подпольность по эстетическим причинам, невероятное расширение своего в мир (участие в организации авангардных выставок в музее Маяковского, переводческая деятельность, создание

антологии чувашского искусства, вышедшей на нескольких языках, организация выставок современного искусства в столице Чувашии — Чебоксарах...). Внутренне: постоянный поиск путей, как он сам говорит, «оживления ядра... таящегося в Слове», что сродно общевангардной установке.

Словарево Анны Альчук

Поэтическое пространство постоянно мутирует и переформатируется. Перед каждым новым автором, если он рождён поэтом, стоит незримая задача сохранения напряжения энергетического поля. Виктор Шкловский говорил в таких случаях, что стекло, через которое мы смотрим (на мир), тускнеет, пылится и его надо протирать. Этим собственно занимается поэзия.

Анна Альчук даёт нам пример максимального обострения. Таинственное слово ОВОЛС — не просто обратное прочтение. Переформирование гласных и согласных рождает новое ощущение в произнесении и в образе визуальном.

Когда-то в XIX веке был такой странный филолог Платон Лукашевич (он учился вместе с Гоголем в Нежинской гимназии), так вот он полагал, что обратные чтения слов — это слова других языков, и действительно находил такие соответствия! Свою науку он называл чаромантией. По

его мнению, все слова созданы благодаря чарам высших существ. И некоторым дано обнаружить эти глубокие туннельные связи между словами разных языков.

Поэтическое, конечно, присутствует в самых разных предметах. И в чаромантии тоже. Но поэты ищут несколько иное: что содержится в слове ещё, помимо прямого словарного значения, прямого звукового наполнения, помимо впитанных смыслов — с колыбельных времён, из многих повторов в окружающем пространстве, из книжного веера слов. Это не значит, что больше, но и не меньше слова.

Возьмём один из текстов Альчук. Например, вот этот, посвящённый Велимиру Хлебникову.

*

посв. Велимиру Хлебникову

вниЗ
З
З
ВОН ниша для Ш
УМ реки
ка мыш
Ка
(в) шелест звукрыл канул
в Нил
голос колосса
в степь — выпь

пейте слова
Д оболочек
облаком Ка
мне(й) уплывать...

Имя Хлебникова знаковое для авторов, которых я отношу к внеисторическому авангарду. Сам Велимир принадлежит к авангарду историческому. Но вообще словом «авангард» ни он, ни его коллеги по русскому футуризму не пользовались. Он называл себя будетлянином. Полагал — то, что делается сейчас — это делается для будущего, в будущем будет или будущим осознаётся. Разумеется, были люди, которые осознавали и в то время значительность будетлянина, но в общем Хлебников оказался прав — отдалённое от него некоторым временем будущее прислушалось. Вот стихи Анны — пример такого органичного и бережного вслушивания.

Здесь в свёрнутом виде содержится многое из хлебниковских посылов. Текст пронизан отсылкой к повести «Ка», отзвуками хлебниковского УМА, который возникает как будто из ШУМА реки, где генетив существительного переходит в императив глагола, то есть реке предлагается *речь* — *говорить*. И река в самом деле течёт-речёт. И всё стихотворение вдруг оборачивается такой речкой, рекущей то громче, то тише, формующей изгибы речи, обозначенных графически

как суставы, сочленения. Здесь неестественность записи (в обычных стихах записывают ведь линейно) похожа на неестественность ноговыворота у балетных или неестественность выворотности руки у скрипачей или растяжки пальцев у виолончелистов. Но это и есть естественность искусства. То есть искусство — это обнаружение красоты в возможности или в невозможности. Это во всяком случае движение — поиск, некая поступенность. И недаром многие тексты Анны напоминают ступени. Подъём по плоской отвесности проблематичен, надо прорубать ступени.

Я бы обратил внимание ещё на одно слово здесь — ЗВУКРЫЛ. Мы помним, какую важную роль играют у Хлебникова звуки, звучания, у него есть даже и ЗВУКОЛЮДИ и целое ГОСУДАРСТВО ЗВУКА. Но в основе сочетания ЗВУКРЫЛ, вероятно, лежит хлебниковский звучащий Кузнечик, который *крылышкует золотописьмом тончайших жил*.

Анна подхватывает эту песню кузнечика и пускает её по реке текста, как письмо к другим. Теперь уже нам предстоит уловить дыханием эти ломающиеся на стыках строки и вновь тут же срастающиеся. Произведение всё целиком схватывается глазами, отпечатывается в сетчатке. Взгляни и отвернись. Что ты запомнил? Что разглядел? Успел ли увидеть и АД слова, не только его нежность и благодать? Понял ли, что в слове содержатся разнообразные вещества, в том чис-

ле опасные для существования как самого слова, так и того, кто к нему прикасается?

Подтверждений тому не счесть. Возьмём текст наудачу.

*

не вре мять
а па мять
про шедшего бу
дущее расскажет
СТОЯЩЕГО гость
НА
стой из песчинок
тяжёлая горсть
просыплется тся
ось и сот
сор и тѣс

Здесь мы увидим, как в знакомых и затёртых частым механическим употреблением слова обнаруживаются смыслословия. Мы увидим трансформационность: уподобление и расподобление, возникновение дополнительных призвуков и отрыв звуков--

Посмотрите, ведь слово НАСТОЯЩЕГО формируется здесь таким образом, что часть его отрывается и требует усилия возврата через строку, в то же время слог НА соединяет две строки. Один и тот же сегмент даёт нам возможность проверить слово на его крепость. Крепость настоящего поэ-

тического настоя! В 90-е годы XX века Анна выпустила невеликую по объёму, но чрезвычайно показательную книгу «Словарево», она вбирала в себя три книги, снабжённые тремя предисловиями: Михаила Рыклина, Всеволода Некрасова и Дмитрия Булатова. Эти тексты дают ориентиры для возможных прочтений. Михаил Рыклин говорит, в частности, о «предсмысловом» качестве стихов в сборнике «Сов семь». Это интересное наблюдение и определение. Попробуем проверить.

так зависим
от свет
след
стул
упал лап
здесь одна
сов семь

Правда, оговорюсь, что беру наиболее подходящий для дешифровки текст. Польский семиотик и выдающийся русист Ежи Фарыно писал, что футуристы, «разлагая язык, движутся к его семиогенным инстанциям». Это собственно родовая черта как исторического, так и внеисторического авангарда, который, кстати, осложнён и знанием предыдущего опыта, а также и знанием аналитики. В данном случае в тексте Анны мы обнаруживаем сигналы, указывающие на значения, оставляющие резкий чувственный след, как будто

алмазом по стеклу. Ведь стекло очень точно отрезается даже не от единой линии стеклореза, а от нескольких штрихов, но уверенно нанесённых. Здесь это тоже сделано уверенной рукой.

Однако пафос неуместен по причине очень простой. Нам не дано предугадать... То есть есть разные читатели и разные уровни восприятия. И кому-то совсем не покажется вчитываться в незнакомые сигналы неведомого чувства. ОднаКО мне кажется, что и для недоверчивого читателя в мире Анны Альчук найдётся своё ОКОшКО, через которое он может взглянуть и увидеть новый объём, новое пространство, новый горизонт...

глубОКО
высОКО
далОКО

О(КО шки)
тОльКО толкни
дВЕРЬ!

Побег из

*Таинственное появление и исчезновение
Глеба Цвеля*

В «Орфо-биографии», датированной 1999 годом, Глеб Цвель написал: «До 1979 г. мною было

написано и уничтожено несколько поэтических книг...»

В 1979 году Олегу Юдаеву исполнилось 19 лет. Глеб Цвель ещё не родился. Он появился позже, в 1981 году. Но появился уже с текстами, написанными Олегом Юдаевым в 79-м и 80-м годах.

Во всяком случае так можно представить по книге: Глеб Цвель. Стихотворения. Тексты, 2004, посланной мне в том году из Дортмунда, где находился поэт.

Эта книга в чёрной обложке, сколь можно судить, рукодельная. И она должна была означать присутствие поэта в миру.

Открывалась книга четырьмя снимками удивлённого лица, как будто передающими последовательное движение этого лица и особенно глаз. На четвёртом снимке глаза были закрыты или погружены внутрь себя. Первый снимок фиксировал более юное лицо. И этот снимок можно было расценить как первое проявление, два последующих означали некоторое движение по диагонали некоторого времени. Наконец, последний был диагональным уходом по отношению к первому.

На моей памяти это был редчайший концептуальный ход, запечатлевший в столь явной форме путь автора. В дальнейшем, какой бы текст я ни читал в этой книге, я постоянно возвращался к фото-поэме, ища соответствий, а может быть, и пояснений к таинственным письмам.

Впрочем, письма (стихи или тексты) если и не поддавались лёгкой дешифровке, то во всяком случае имели некоторый единый вектор, на рациональном уровне опознаваемый.

От первого текста до более поздних.

Очевидно, что в 1979 году поэт как-то разом обозначился и дальше продолжался естественными изменениями портрета.

Служитель оранжевых муз
Скрипач
в чёрном фраке
Я люблю тебя на закате
Солнца шар на карманной фреске

Служитель улыбки свечей
Я — твой слушатель, шут и хулигель
Я люблю тебя в чёрном замке
Обгорелая спичка

Затухшая¹⁶²

Это из стихов 1979 года.

Практически в каждом тексте мы можем обнаружить следы пристального всматривания в зазоры между предметами, явлениями и обстоятельствами, часто соединяемые поэтом на несоединимых границах по принципу ещё ломо-

¹⁶² Все стихи цитируются по: Глеб Цвель. Стихотворения. Тексты. Dortmund, 2004.

новского «сближения далековатых...» и уж тем более в XX веке актуализированного и русскими заумниками, а за ними и имажинистами, а за ними и обэриутами, а также разностранными дадаистами и сюрреалистами.

Вероятно, что-то наш юный герой читал, но вполне возможно, что он улавливал и в воздухе необходимость пересечения границ, сближений, соединений, приручений слов и снов.

Реальность ему была явно мала. Она слишком зауживала пространство, которое было шире диктантов и прописей.

Надо учесть, что автор (Олег Юдаев=Глеб Цвель), пишущий стихи, в те годы постигал в Москве искусство игры на классической гитаре, что требует обострённого вслушивания и столь же обострённой сосредоточенности в звукоизвлечении. Во всяком случае, как представляется со стороны, занятия музыкой человека, одарённого поэтически, утончают восприятие и могут придать его стихам некоторую остроту выразительности.

Могут и не утончить и не придать. Но в данном случае это, как видится, произошло. И до такой степени, что в дальнейшем мы увидим попытки почти нотной записи текстов, а даже и появление нотного стана и скрипичного ключа. Появляются надстрочные и подстрочные обозначения, специальные знаки, перечёркивания букв. Всё это создаёт дополнительную акцен-

туацию текстов, как визуальную, так, вероятно, и исполнительскую.

Но парадоксально другое. При всём движении в сторону усиления выразительности тексты становятся всё более закрытыми. Автор, которого можно было распознать как персонажа, именно как персонаж исчезает из текстов, оставаясь автором текстов. Наиболее наглядно это уже в книге 1983–1984 годов «Не бу дюн». Здесь особенно интересно, что автор как будто прячется в заумных композициях, прячет свой эмоциональный мир, который мог быть выражен в «нормальном» слове. Эти тексты столь многосоставны, в них столько игровых моментов, что их можно описывать с этой именно точки зрения. Но эти описания не помогут проникнуть вглубь, к той эмоции или к тому рацио, которые их, так сказать, породили...

Вообще заумь, судя по многим случаям, не для выискивания «смысла» создаётся, а для мерцания многих «смыслов», в том числе невербализуемых.

И здесь Глеб Цвель оказывается на самых передовых позициях! Хотя, как всегда в авангардной традиции — передовая позиция оказывается и самой радикальной, т. е. наиболее непринимаемой публикой (позднее я вернусь к этой теме).

Случай же Цвеля оказался ещё более сложным. Если на раннем этапе он, возможно, и не пытался куда-то выдвинуться за пределы дружеского круга, то в дальнейшем, так и не успев

основательно заявить о себе, он исчезает с российского горизонта, обнаружившись вначале во Франции и затем в Германии. Книги его не выходят, публикации редки¹⁶³. Но он продолжает писать и даже как будто с намерением постигать новую реальность... В книжке 1993 года «Зуб Зигфрида» появляются некоторые приметы местного колорита, вплоть до вкрапления в тексты немецких слов, далеко не случайных, я думаю, а внутренне обоснованных, на каком хотите под/за-сознательном уровне. В сносках он даёт перевод этим словам.

Итак: Erfolg — успех, Paradies — рай, Loch — дыра, Zimt — корица, Condom — презерватив, Leben — жизнь. Довольно интересный ряд опорных слов, в этом ряду не совсем ясна только позиция «корицы», но, думаю, если покопаться, то можно найти некоторый сверхсмысл его сюда попадания, что касается других слов, то их определяющее значение ясно без пояснений, замечаю только, что в новорусском жаргоне, как известно, «лох» — неудачник, неприспособленный про-

¹⁶³ Вот наиболее заметные публикации: Глеб Цвель. <Два стихотворения> // Сергей Бирюков. Зевгма. Русская поэзия от модернизма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 279; Он же. Из сюиты согласных // Самиздат века. Антология. М.: Полифакт, 1997. С. 662; Он же. <Два стихотворения> // Сергей Бирюков. Року укор. Поэтические начала. М.: РГГУ, 2003. С. 487; Он же. Хши пот трав <стихи> // Футурум-арт. 2006. № 1.

винциал, словом, **лох**, что вполне может быть заимствовано из немецкого.

Разумеется, эти слова появляются ещё и в определённом контексте, а слово *Leben* вообще оказывается сращено таким образом: *зимол'eben*, так что отчётливо слышится «молебен», но это не просто «молебен», а «зимол'eben», словесный кентавр, вобравший три значения.

Или вот в таких строчках:

Зияет ямба семья-язва...
Оборванные прыгалки эпох,
как плеть черёмухи-мольбы...
Зуб Зигфрида ein Loch
То решето надежды
ваянья-умноженья

Напомню, что эта книжка называется «Зуб Зигфрида» и, таким образом, текст, где упоминается Зуб, как бы оказывается магистральным. Но на самом деле никакую иерархию текстов тут выстроить не удаётся, все они в равной степени поражены глубинной деструкцией, что не является ни в коей мере чем-то негативным. Это скорее попытка изживания негативного опыта методом деструктирования этого опыта, разложения его на некие отрезки, соединения разных отрезков друг с другом.

Нельзя сказать, чтобы таковые опыт и метод были совсем нам незнакомы. В ближайшей и

обратной перспективе мы можем увидеть опыт Пауля Целана и Геннадия Айги. И, насколько известно, оба эти поэта интересовали Цвеля, а стихи Целана он даже переводил. К тому же псевдоним последнего на букву Ц, очевидно, вызывал на соответствия с собственным псевдонимом же.

Эти диссонансы, которыми изобилуют «стихи» Цвеля, возможно, идут от понимания, что искусство в старом представлении действительно умерло. Как известно, это понимание посетило ещё ранних авангардистов: футуристов, дадаистов.

Алексей Кручёных прокламировал: «чтоб читалось труднее смазных сапог». Строки Цвеля вполне этому отвечают, застреваешь на каждом повороте, да ещё и искусственно прерывается тот речепоток, который, даже при всех нестыковках, кажется, движется. Иногда, впрочем, Цвель «радует» читателя какой-нибудь совсем простенькой подрифмовкой, простеньким размерчиком.

Но это я говорю о читателе. А сам очень не уверен, что Цвель даже в момент неписьма строил «решета надежд» на столь эфемерное создание. Можно даже сказать, что он делал всё, чтобы отвадить всякого постороннего так называемого читателя. Настоящими читателями он полагал Генриха Сапгира, Аню Альчук, Михаила Рыклина, Вилена Барского, Ольгу Денисову и ещё нескольких людей, чьё мнение ценил. Сам факт

публикации для него был фактом признания в определённом сообществе. Достаточно ли было этого, не могу судить. Я не знал близко Олега Юдаева, мы никогда не виделись. В разговорах по телефону он был откровенен, но я не хочу приносить житейское в этот текст о поэте, который именовался Глебом Цвелем. О том, что я знаю от других, я тоже не намерен распространяться. Однако, исходя из прямых и косвенных сведений, можно всё-таки предположить, что по творческой энергетике он был «запрограммирован» на большее, чем ему выпало в этой жизни. Но только предположить.

Интересно проверить постулат Воланда насчёт того, что «рукописи не горят». Всё-таки по крайней мере один текст из сожжённых книг уцелел, и Цвель даже включил его в своё собрание.

Приведу его полностью:

Мелодия зимы

Сергею Докучаеву

Зима, я помню, путалась в догадках,
Тепло искала в пьяной тишине,
Сугробы в окровавленных заплатках
Кружились вихрем нищенок в окне.
Их жуткий вальс подхватывал троллейбус,
И рвал в азарте струны-провода.
Злодейка-грань загадывала ребус,
Бомбардируя «Что вы? Нет!» и «Да».

В улыбке таял снег голубоочья,
Диеза цели осаждал бекар,
И лишь услуги труженицы-ночи
Меня водили на Цветной бульвар.
Увы! Гортань желала зелья боя,
Рецензий робот инеем дышал,
Но клавиш состояние покоя
Озноб наивный грубо нарушал.
На поле битвы рифмы и аккорда
Трубили рьяно недругодрузья,
Рыдала гордость океаном лорда,
Плыла в туман мелодия твоя.

Это стихотворение написано в 1975 году пятнадцатилетним гитаристом. Здесь слышны отзвуки поэзии и поэтики предшественников, один из них тоже был музыкантом. Но в то же время стихотворение уверенно самостоятельное. А теперь, зная, как сильно удалось Цвелю деформировать письмо, мы можем заметить в этом тексте определённые, так сказать, «заделы» будущего стиля.

Не хочу строить предположений относительно того, что способствовало такой деформации. Я принимаю её как данность. В какой-то момент поэт почувствовал необходимость уйти в такую «глухую несознанку», в герметичность, близкую уже к полному *Silentium*'у.

Ведь ещё в книжке 1979 года «Письмо при встрече» и в более поздних циклах сохранились

некоторые детали, приметы и т. д. так называемой реальности, хотя и:

О я теряю вереск отрешенья! —
То верещанье, то улыбки локоть...

Уже на раннем этапе поэт создаёт тип письма, который я бы назвал «атональной» лирикой. Это не антилирика, мастером которой был Алексей Кручёных, а всё-таки лирика, но с, так сказать, смещением тональности. (Разумеется, музыкальные термины я использую метафорически).

Характерно, например, вот такое стихотворение из книги-цикла «Сюита согласных»:

На медном диске тушью снов...
И ливень чёрный синий ломкий
О небосвод ломтями кары (!)
в пасть обезглавленной трубы

Ты клён заржавленный мне шьёшь
ты клеишь ствол корнями в губы
Я выплюнул юдоль Обёрткой
лишь диска медного вращения

Как видим, стихотворение начинается достаточно традиционно, но уже на третьей строке происходит слом, а вторая строфа выполнена в духе сюрреализма. Я имею в виду здесь слово-понятие

«сюр», которое было в 1970–1980-х годах одним из частотных в художественных кругах и которым определялось не обязательно что-то имеющее отношение к сюрреализму. Сюрреализмом, с одной стороны, определялась действительность: «полный сюр», с другой стороны, этим словом маркировались удачные «находки»: «ну ты и выдал сюр». Это я к тому, что определённый запрос на поэтический сомнамбулизм безусловно существовал. Был интерес к абсурдизму, алогизму, вокруг этих тем происходило некое вращение, которое потом дало и выход на поверхность в лице, например, метаметафористов, рок-поэтов, некрореалистов в кино.

Это был своего рода побег ИЗ в некую неизведанную область, смутно представляемую. В разных случаях происходило по-разному, были относительные эволюции, были и умолкания.

Глеб Цвель, и до того не бывший на поверхности, при погружении в Дортмунд, исчез---

аест. Настолько, что в 2002 году на его месте появляется некий Глеб-Цвиель Стёбман в качестве автора пьесы «Вымя», в которой и достигает сверхабсурдизма, как бы доказывая, что русский абсурдизм самый абсурдный в мире. Эта пьеса на две с половиной странички, мне кажется, не случайно завершает книгу. Похоже на попытку постскриптума к написанному ранее. Но поскольку это переход в другой жанр, то сам жанр здесь невольно создаёт поле при-

тяжения сразу из всех траги-драмо-комических пространств.

И заканчивается пьеса словами Голоса за сценой:

Свет за тьмой на лунной колеснице
Зло-добро — изюм в пирог ванильный
Тишине мохнатой крик рожденья снится
Ненависть в любовь вдыхает жар могильный

К этому уже нечего было добавить...

Словомузыка Елизаветы Мнацакановой

Начало XX века было отмечено необыкновенным интересом поэтов к музыке, попытками соединить музыку с поэзией — «симфонии» Андрея Белого и его же эксперименты музыкальной записи стиха, «фонограммы» А. Н. Чичерина, «Тактометр» А. Квятковского, чтение Маяковского, Каменского, Кручёных. Но почти все эти авторы не были профессиональными музыкантами, и хотя очень многое сделали в плане интонирования и артикулирования слова, прорыв в целом оставался на уровне выработки новых подходов к чтению и к записи стиха. В 1930-е годы поиски в этом направлении были прекращены или, во всяком случае, остались неизвестны. В 1950-е годы возникает авторская

песня с чтением стихов под гитару, чтение снова начинает индивидуализироваться, омузыкаливаться.

Елизавета Мнацаканова, не вписываясь в общий контекст, который затрагивал её в силу отдельности, весьма косвенно, нашла свой путь. Профессиональный музыкант — в начале 1950-х годов она окончила Московскую консерваторию как пианист и теоретик, а затем аспирантуру — Мнацаканова вышла на глубокие органические соприкосновения стиха и музыки. Фактически ей удалось объединить две стихии: музыку и поэзию. И в этом случае можно наконец определённо сказать, что существует поэзия музыки и музыка поэзии. В течение по крайней мере 40 лет Мнацаканова создаёт цельную систему музыкально движущегося стиха.

Однако долгое время эта система не выходила на поверхность. Позднее сама Мнацаканова писала: «Что же касается моих стихов и других литературных работ, то есть **Дела моей жизни**, то ни единая строка из этого (исключая несколько переводов) на территории СССР — с 1945 года я жила постоянно в Москве, — мною не публиковалась, ничего из моих литературных работ не было известно, мною никогда и нигде не упоминалось. Живя и работая в обстановке почти полной изоляции (это был мой свободный выбор), как бы абсолютного вакуума, я и не рассчитывала на интерес к своему творчеству и не желала

его»¹⁶⁴. Так пишет Мнацаканова. Но даже если бы попыталась в 1960–1970-е годы выйти на поверхность, из этого ничего бы не вышло. Куда менее радикальные опыты оставались за пределами печатных площадей. Мнацаканова же фактически посягала (не претендуя ни на что!) не только на квазипоэтику стиха, но и на пересмотр традиционной высокой поэтики, которая была в оппозиции к повсеместной халтуре и так называемой «искренней неумелости». Недаром, переехав в 1975 году из Москвы в Вену, Мнацаканова стала печататься не в общеизвестных эмигрантских журналах, а в эфемерных, на взгляд «нормальных» литераторов, изданиях — «Аполлон-77», «Ковчег», «Мулета», «Черновик», выпадавших из круга политических и эстетических устремлений литературной эмиграции.

Для того чтобы понять принципы мнацакановского подхода, надо вспомнить, как строится музыка. Музыкальная ткань имеет такое же членение, что и словесная — слово (в музыке — мотив), фраза, предложение, период. Все эти термины взяты из арсенала ораторского искусства, то есть словесности.

Близость музыки и слова, родственность их происхождения — всё это не требует особых до-

казательств. Бах не только писал гениальную музыку, но и профессионально владел риторикой и преподавал её. Однако внутренние связи элементов в музыке иные, чем в словесном искусстве. Мнацаканова пишет словами, но эти слова добываются из музыки, протягиваются сквозь музыку, поэтому они иногда неузнаваемы, поэтому мы видим наплыв одних и тех же слов (на самом деле — они разные!). Кстати, напомним о сходных приёмах у Хлебникова, но как бы в обратной перспективе: разные слова как сходные. Недаром Хлебников хотел проверить законы времени «музыкальным ладом», и недаром он один из чтимых Мнацакановой поэтов.

Мнацаканова использует музыкальные формы развития материала, и от того, какие это формы, зависит художественный результат. Так, хоровое многоголосие в одной из частей развёрнутого цикла «У смерти в гостях» («*Beim Tod Zugast*») создаёт напряжение, сходное с народными заплачками, при этом происходит необычное звуковое перераспределение: консонанты приобретают вокалическое звучание, а вокализмы — консонантное (при отрывистом — стаккатном — произнесении). Вокализм в скоплениях консонантов типа «вдв» порождается как бы восстановлением редуцированного «Ъ», голосом подставляемого: «вЪдЪвЪ». Очень важно здесь при чтении правильное распределение дыхания, подсказанное записью текста, на наш

¹⁶⁴ Мнацаканова Е. VITA BREVE. Из трёх книг: избранная лирика (1965–1994) / Предисловие Дж. Янечека. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 1994. С. 112.

взгляд, очень точной, — дыхание подхватывается. Именно из всех этих составляющих и складывается произведение, обладающее большой эмоциональностью. Именно благодаря сильнейшему остранению материала, почти математической расчисленности его. Вот этот текст:

Л ю б о в н о е
 а я думала мы
 с тобою вдвоём я
 думала мы вдвоём с тобою
 мы с тобою вдвоёмывдв
 о я такятакду
 маламы
 вдв
 о, я так ятак дума
 ламывдвдемы
 всегданавсе
 гдамывдв
 о, я так ятакду
 маламымымы
 стобойтмы
 вдв
 оеммы вдв
 о,о,о.

В другом случае — это «антифонное» звучание, как пояснит нам словарь музыкальных терминов — «диалогическое пение солиста и хора или двух частей хора, как бы отвечающих одна другой». Вот пример — одна часть из «Утоли

мои печали», мощной протяжённой композиции плачей-ламентаций.

№ 5

Ты, Купино Неопалимая,
 Утоли Печали именуемая,
 утоли и мою печаль!
 веселое коло

венчали	меня	венчали
вначале	меня	венчали
печали	меня	венчали
кончали	меня	вначале
встречали	меня	печали
печали	меня	кончали
кончали	меня	встречали
	венчали	-?-'?
	печали	-?-
		-?-?
		-?-?

Прорастание лейтмотивов в лейттемы — характерный приём симфонического развития — постоянно используется Мнацакановой, но в книге «DAS BUSH SABETH» он доведён до совершенства. Мы не знаем, какая музыка звучала поэтессе, когда она писала это произведение, полностью оно может воплотиться в голосе автора. Однако у нас остаётся и возможность собственной интерпретации — голосом.

Характерно, что звучание в книге Мнацакановой в конце концов становится настолько осязаемым, что переходит как бы в видимое — и тогда читателю является и почерк, и графические видения автора в цвете — это звуковые волны наконец воплотились. И если в словесном, в звучащем мире остановка всё-таки возможна, то в графике поэт достигает действительно неостановимости движения.

И уже сама графика влияет на звуковое воплощение. Здесь действуют системы современного музыкального письма, которые используют в качестве темы не развёрнутую мелодию, а тембр, тембровые пятна, ритмические структуры, и тогда напластования отдельных слов, которые наплывают друг на друга, дают тембровый эффект кластера, а сама запись текста становится графически ощутимой, переходит в цветомузыку.

Музыка — слово — живопись — слово — музыка — так схематично и кольцеобразно можно записать это вечное движение поэтического мира Мнацакановой.

Всё «содержание» «содержится» здесь. И вытянуть его отсюда невозможно другим инструментом, кроме чувства, настроенности. Инструмент восприятия и передачи должен быть настроен. И тогда наступает ясность ощущения, открывается внутреннее зрение, открывается внутренний слух. И становится ясным, почему «объект»

сравнивается сам с собой (март сравнивается с мартом, например), потому что время протекает мгновенно, и в следующую секунду вещь, явление уже не равны только что названным. Уже произошли глобальные изменения, явление перешло в другую плоскость. Такой подход можно назвать мультипликационным, но учитывая при этом, что мультипликация в «мультиках» лишь физическое явление, а в поэзии если не захват метафизического, то путь, приближение...

В стихах поэтессы ощущается магическая, заклинательная сила. И в то же время это так просто — слова разъединяются или соединяются как будто сами, как будто за этим не стоит воли автора. На самом деле автор как раз очень изощён, настолько, что он исчезает, его не видно, это не пресловутая поструктуралистская «смерть автора». Автор, которого на самом деле никогда не было, спокойно может умирать. Совсем другое дело живой, дышащий автор. Он, конечно, ходит в обнимку со смертью, как всякий смертный, но он разговаривает со смертью. Александр Секацкий написал «Книга Елизаветы Мнацакановой — это грандиозная попытка перехитрить смерть». И он же нашёл ещё более точное определение:

«Елизавета Мнацаканова попыталась написать мантру о смерти, где в мощной авторской оркестровке могли бы прозвучать чистые позыв-

ные Танатоса. Их непременно надо услышать, чтобы заковать смерть».

Речь идёт о книге Мнацакановой «Das Buch Sabeth», то есть «Книге Завета», слово «завет» содержится и в латинизированном написании имени Елизаветы — ЭлиЗабет.

Но прочтём, что говорит сама поэтесса в предисловии к книге:

«Эта книга о печали. Содержание книги — история встречи и расставания двух незнакомых людей, которые, собственно, никогда не виделись. Несмотря на это, они вспоминают друг о друге с тоской и болью. Когда они простились и расстались, чтобы никогда больше не встретиться, в их сердце медленно входит печаль, чтобы поселиться там навсегда.

Итак, печаль — важнейший протагонист всей этой истории. Печаль определяет действие, она играет главную роль. Печаль также подлинный автор данной книги.

Так что же это печаль? Какой смысл люди вкладывают в это слово?

Что касается слова. Во-первых, можно сказать: это не что иное, как движение сердца к моменту расставания; тому быстротечному моменту, который, не успев пройти мимо, уже закончен, навсегда вычеркнут из нашей жизни. Момент — теперь он медленно проплывает перед нашим мечтательным взором <...> он медленно бьётся в нашем сознании, это медленный и торжествен-

ный ритм поступи смерти. Отныне этот ритм стал ритмом нашей жизни, он управляет нашим дыханием, подчиняет себе все движения мысли, гонит нас дальше и дальше, идёт вместе с нами по жизни и сквозь всю нашу жизнь»¹⁶⁵.

Не перехитрить смерть и даже не заковать её, а принять в себя, фактически, перейти в инобытие, оставаясь внешне в этом бытии. Ритм поступи смерти сливается с ритмом поступи жизни, становится неотличим. Далее автор уравнивает печаль и смерть. Она говорит, что автором книги является печаль, но стихи вызваны «ритмом поступи смерти». Эта книга написана в марте–мае 1972 года, после того как Елизавета Мнацаканова перенесла в 1971 году клиническую смерть. Причудливый разброс слов и букв в книге, то сливающихся, то разлетающихся, цепь бесконечных секвенций — всё это можно определить как партитурное письмо. «Такое построение сродни языку изменённых состояний сознания», — пишет Вадим Руднев.

Да, можно предположить, что изменение сознания обострило в Мнацакановой и свело воедино её разнообразные дарования — профессионального музыканта, художника и поэта. Но сознание изменяет не только прямое присутствие смерти, но и, скажем, любовь или напротив — жёсткое недопущение любви — аскеза.

¹⁶⁵ Мнацаканова Е. Das Buch Sabeth. Wien, 1988. S. 5.

Если отрешиться от биографических моментов, то перед нами — прямое продолжение и развитие на новом этапе принципов авангардного письма. Это переразложение слова, словослияние, анаграмматизм. Здесь последовательно соблюдаются законы организации материала — тематизм, связность и протяжённость музыкальной ткани, сотканной, однако, из слов. По форме такая ткань близка фольклорным заклинаниям и заплачкам, а также литургическому распеву. Вот один из наиболее простых примеров:

но светло март март март вот светло март
нас танет нас тянет нас станет март
март словно мать
март светло мать
вот светло мать март словно март нагрянет
НЕ СТАНЕТ НАС, НО СВЕТЛОЙ ТЕНЬЮ ВСТАНЕТ
глянет март мать словно март нас нагрянет на глянет
на
на нас на
глянет
ТЕНЬ МАТЕРИ КАК ТЕНЬ КАК ТЕМЕНЬ
март словно мать мать светло смерть
нас взглянет

вот светло март как светло мать
вот светло март как светло смерть

вот светло смерть как светлый март

нагрянет
нагрянут
светло смерти вечера

вот светло смерть как светло мать
за
глянет

Авангардизм Мнацакановой в том, что она отказывается от традиционной стиховой и грамматической структуры в пользу традиционной (!) музыкальной структуры.

Подчёркнутый перенос технологических принципов одного искусства в другое и есть настоящий авангардный подход. Другое дело, что самим автором это может не осознаваться, либо такая трактовка его может не устраивать. Но мы ведь имеем дело не с автором (в его естественных человеческих противоречиях), а с текстом. Да мы и не обладаем последней истиной, а лишь пользуемся опытом, на основе которого строим аналогии. Елизавета Мнацаканова мыслит и пишет книгами, циклами — крупными формами. Одна из её книг называется «Времена неба». Да, небо имеет времена. Эти времена сменяются то слишком явно и быстро, то застывают, по видимости, неподвижно. На самом деле смена идёт постоянно, но скрыто от нас. Елизавете Мнацакановой удаётся видеть и фиксировать эти невидимые движения небесного постоянства.

**Ры Никонова, Сергей Сигей.
Гипотеза о смысле**

(литературно-критическая лекция)

Продолжать то, что не имеет продолжения.
Домыслить там, где обрывается.

И невозможное возможно, — написал Блок,
предварительно, кажется, не подумав.

Вот что интересно, ведь книги Ры Никоновой и Сергея Сигея — это не выходящие издательским путём и образом книги, или там публикации, хотя и были за последние лет 15, а вот должна же быть и критика как так сказать живая реакция или что-то в этом роде. Было ли не было, мало ли много ли, а вот думаю о том, что и надо быть критике звучать и говорить. Тем более что и книги сейчас есть для тех, кто читает.

Это маленькая преамбула. А вот к чему?!!

Лёгкая читка нескольких «транспонансов»,
переворот страниц между прочим тоже даёт новую возможность. Смотрение сквозь.

Посмотрим внутрь.
Увидим утрь. (это моё!)

Что такое заумь???

Ни больше — ни меньше как высокая степень
инспирации.

Это как ещё понял Игорь Терентьев в 17-ти
ерундовых орудиях.

Мышеловка зауми.
Мышезовка лауми.

Как только вступаешь в это пространство. Как
тут же вопрос: кто вступает?

Заумь как расширение поэтического про-
странства.

Извлекаем поэзию отовсюду.
Где бы она ни была.
Она есть.
И здесь.
И сейчас.

Я кладу рядом книги наших авторов и вижу,
как перекликаются. Соревновательный элемент,
конечно. Они сами пусть отрицают. Я здесь всего
лишь наблюдаю!

Теперь посмотрим и увидим, что заумное бу-
дет равняться сверхумному, будет равняться со-
умному, будет равняться зыумному, зеумному,
зуумному, зоумному, зиумному.

Понять, сколь далеко и широко это распрост,
не так просто. Есть какие-то гра! ницы!

Думаю, что эти «гра» и «ницы» проходят вну-
три нас. Почему получается, что у одних получа-

ется, а У других не получается, звучит натянуто, поэзия как-то исчезает. Вот беда... Да!

У одних и лопух поёт, а у других страдивари глохнет.

Ну это и не в заумном так.

Конечно.

А в заумном особенно.

Всё равно, что если живёшь на равнине и в горах. И там и там трудно, но по-разному.

Будем говорить предметно. Ведь стихи это предмет. Хармс говорил, что шкаф. Реалист.

Но реальное отражено в реальном.

Вот это, например, у Сигея — серия «зачёркнутые стихотворения»:

1.

надеть кусочек сыра
и выплеснут в иной
давно далече
меня ли давече
играли болече
поэтовый ребёнок
из беленок
влечен

2.

таких отя боль
аромат
молю малюя лик
а лекарь видица
робеющих девиц
ей скажет демон ниц летая

3.

наверно пал неверен
а воде вян дерен
до бега добежала
ярко провожа

4.

анна
на
напёрсток
алынь¹⁶⁶

1971

На мой вкус, взгляд и хруст, это прекрасное произведение. Здесь нет ни малейшего произво-

¹⁶⁶ Все тексты Сергея Сигея цитируются по: *Сигей С.* Армейско-арамейские стихи с предисловием Н. И. Харджиева и послесловием Брокгауза и Ефрона. Madrid, 2001.

ла сочинительства, органика, напротив, так вы-сока, как будто это было уже давно записано неведомо кем и на каком пергаменте.

Но поясним немного красоту сих строф.

Я и с закрытыми глазами обнаружу тут кое-что из футуры, но боюсь, что всё не дешифрую. А если даже дешифрую какого-нибудь «ван дерена», то что с того — ведь заумное не равно умному, здесь понимание скользит по чувствованию, ты улавливаешь, значит, посвящён. Сигей написал кое-что про «посвящение» у футуристов, я в это не верю, но написал красиво, можно и поверить, но в другое — в красоту выстроенной системы доказательств, так могут нравиться решения задач. О другом посвящении говорю я — о вчитанном: от кусочка сыра (вороне где-то бог) до «поэтовый».

Потом здесь надо посмотреть на сбой ударений, или их уравнивание, приведение, я читаю скорее по наитию...

Тут надо посмотреть ещё и акро, может, даже и ступенчатое акро: в первой части увидеть, как «наде» погибает «и даме», вторая часть «тама-ре», третья — просто «надя», а четвертая «анна». Это всё имена много говорящие, за ними угадываются важные фигуры. Но если вы хотите большего — «алыньте»!

Впрочем, тут неуверенность есть на каждом шагу и при каждом следующем шаге. Может

быть, это особенно характерно для заумного языка.

Это с моей точки зрения! И не только: заумь ведь непонятна и автору, как свидетельствуют классики формы. Но всё-таки автору может и быть понятна, думаю, даже более чем. Мы вообще знаем, о чём мы пишем! Но нам тоже не дано предугадать!

Не только Федору Ивановичу — любимому футуристами!

Могу только сказать, что

до бега добежала
ярко провозжа

это никаким нобелиатам не приснится во сне. Здесь можно и отдельными строками представлять, но лучше целиком. Всё-таки я думаю, что это и есть полная форма, о которой Сигей как будто только мечтает, когда говорит о *фрагментах полной формы*.

Но тут я перехожу к Ры. И в частности, к её произведению 1966 года «Чужая». Это очень хорошее произведение, я его сейчас здесь полностью покажу:

В семье чужих ослепла гусеница
Ослепнув выпрямила талию

Имея много зелёных ножек
и прямую талию
она сохранила себе жизнь такую
какою она для неё стала

Последняя строчка могла бы закончиться рифмовкой более точной, например, «сталия» к «талию», однако автор предпочитает резкий обрыв. Заумное заключается в предпочтении, в чутье «правильного». Где у гусеницы талия, здесь повторенная дважды?! А это «правильно» именно в тексте.

Говорить ли о гармоничности... Ведь на первый, второй и третий взгляд авангардисты нарушают традиционную гармонию. Антиэстетика якобы важнейший принцип авангардизма. Но выясняется, что не только не совсем так, но совсем не так.

То есть вообще-то так, отрицается одна эстетика и создаётся другая. И это не так сразу осознаётся. Поэтому современниками воспринимается как эпатаж и прочие глупости.

Эти **сов ременники** или **ременники сов**, они ещё там, они читают ещё то, в то время как происходят какие-то сдвиги, которые улавливает поэт за умом.

В маленьком отступлении можно сказать о том, что эти, которые за умом ухватывают, они по-другому читают и предыдущее, они там уже

видят иное, в Пушкине, Тютчеве, они чувствуют. Это не научно, конечно, но точно.

Впрочем, речь не о решениях, а непрерывном процессе, о порождающей, трансформационной поэтике, которая не исключает включения самых простых приёмов, летучих формул, касаний житейских и летежских.

Посмотрим на «пейзаж гор. сов» Ры Никоновой (1976–1984).

Я рада видеть застекленным
БЕРБЕНЗГАУФ!
Лица овал — ГУ — РЮ
И тени куб — Пинт АУФР...
Вот шея губ
Одухотворённа БАРЗА!
Вот мыслит зуб
оплодотворённый
Вот ласточки ремень душистый
БРЫН ЗГИ ПЛЕТ
Жеже взлетел на стаю сосен
БРУН СТУ ПЛУТ
Поёт сова
А — А... О — А...
Росою листной — КРУНБЛ
крадётся краль
— весь в перьях —
опасноносен

Цветок заплыл в пустыню БРАУН — в глаза
Луна — заплаканная ваза —
БРАУНИНГОМ легла вдоль псов¹⁶⁷

Теперь посмотрим, можно ли это произведение интерпретировать в рамках исследовательского дискурса любого направления. Но почти сразу придём к выводу, что дешифровке могут поддаться лишь отдельные фрагменты текста, при этом большей частью мы будем домысливать, например, можем представить себе, что слово «Браунинг», это имя поэта и что к этому имени автор идёт с самого начала, накапливая букву «Б», порой приравливаясь к сочетанию «Б» с «Р». Но это наблюдение мало что даёт. «Браунинг» — вид самолёта? и Луна похожа на браунинг? Гм...

Даже если бы слово «Бербензгауф» было топонимом, это наше знание ничего бы не добавило к смыслу. И мы задаём вопрос сакраментальный; а где же тут смысл, есть ли он вообще???

Отвечу: есть! Смысл в смысле. И это не игра слов. Весь этот текст и есть смысл. Это то, что хотел сказать и сказал автор!

Вам не нравится? Но это уже другой смысл. Ваш! Таким образом, мы находим уже два смысла.

¹⁶⁷ Тексты Ры Никоновой цитируются по: *Никонова-Таршиц Ры.Ю. Избранные линейные полифонические координатные вакуумные стихи и архитектуры. Madrid, 2001.*

Третий смысл тоже возможен. Это моё, например, вмешательство в текст, где я меняю некоторые буквы только, не слова даже.

Но также возможен четвёртый, пятый, шестой и бесконечное в принципе количество смыслов.

Такова моя догадка о порождающей трансформационной поэтике и поэзии. Я не утверждаю, а предполагаю. И заумная поэзия — это, по-моему, предположение, **гипотеза о смысле**. В этом смысле (опять же) заумная поэзия в наибольшей степени отвечает понятию поэтического в романтическом ключе, как нечто неземное и недоступное пониманию в бытовом смысле!

Вот вам «шёпот, робкое дыханье».

Ну что вы, не буквально! Здесь же столько нарочитых трудных взрывных созвучий. Пусть они нас помучают. Как невозможное, которое всё-таки почему-то возможно.

О зауми и вообще об авангардной поэзии Сергей Сигей написал довольно основательно. И как раз на первое место он выдвигает вопрос о смысле.

Подбирается он к нему с разных сторон, к смыслу то есть. Это любопытно само по себе. Потому что меня, например, смысл не интересует. Он есть, но я о нём знаю на интуитивном уровне.

Сигей прямо пишет о наборе ассоциаций, ссылаясь на Фрейда. «В принципе, единственным методом анализа заумного текста является 'механизм ассоциативной дешифровки, — пишет Сигей в статье «Смыслы 'футуристического письма» — послесловии к подготовленной им книге Сергея Подгаевского «Три поэмы тринадцатого года» и выпущенной Михаилом Евзлиным в 2002 году в Мадриде¹⁶⁸.

А ещё он пишет об архетипах, о том, что заумная поэзия поднимает архетипы. Это верно.

К сожалению, мы вроде бы лишены возможности для проведения чистого эксперимента — у нас нет в распоряжении такого автора, чтобы ну ничегошеньки не было записано в его памяти и языка бы он никакого не знал, а вот стал вдруг на заумном калякать.

А с любым заумником такая штука получается, что мы видим так или иначе начитанного человека, обременённого уже на детском уровне в любом практически месте рождения и проживания фольклорным знанием, особенно это касается старой России в случае с исторавангардом. Кручёных и Гнедов находятся настолько в стихии южнорусских говоров, а Кручёных ещё, очевидно, и с примесью польского, и архетипы там до

¹⁶⁸ Подгаевский С. Три поэмы тринадцатого года / Послесловие Сергея Сигей и маргиналии Михаила Евзлима. Madrid, 2002.

того грандиозные — что не поместятся ни в один лексикон, громоздятся, сталкиваются, перешибают друг друга.

Недавно Н. Богомолов выдвинул интересную гипотезу о происхождении кручёныховской зауми как реакции на особо натуралистические с колоритом малорусских страшилок стихи Владимира Нарбута¹⁶⁹. Доказательства не очевидны, но источник один вообще-то. Это гоголевская дорожка — ход из Малороссии в большую Россию со своим внутренним багажом, а то ведь и рехнуться не долго в новых-то обстоятельствах. Для малороссов эти страшилки, этот мир хтонический, горшечный с упырями и т. д., он более живой, родной и близкий, чем российский город с чиновниками и «порядком». Вот вам и истоки зауми, если учесть, что все футуристы, не обязательно заумники, по сути из Южной России происходят. Вас Каменский, правда, с Урала, и хотя он рано оттуда мигрировал в центр и всё больше устремлялся к югу, заумь его отличалась некоторой звонкостью, прозрачностью, возвышенностью, возвращённая на уральском всё-таки морозце.

¹⁶⁹ Богомолов Н. А. «Дыр бул щыл» в контексте эпохи (Вступление в тему) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб.: ИПЦ СПГУДТ, 2004. С. 7–12.

Впрочем, ради вящей и пушей научности я готов ещё раз посмотреть на слово БЕРБЕНЗГАУФ в плане его смысловой загруженности. Давай-ка повертим так-сяк. Ага! Кое-что обнаруживается. Например, в конце слова явно немецкий романтик Вилгельм Гауф, этот же фрагмент в анаграмме даёт Фугу (ФУГА), ещё обнаружим РЕБ и НЕБ и БЕНЗ, т. е. неполные РЕБро НЕБо БЕНЗин, может быть... а может быть, и ничего этого нет, а есть что же?

Но уже так затягивает этот микроанализ, что думаешь: а вот ГУ — РЮ, это не от УГ — РЮм ли? АУРФ — не ФУРА ли? А БАРЗА — не БАЗАР ли?

Впрочем, мне в данном контексте близки, понятны и наполнены смыслом АУРФ и БАРЗА. И «стая сосен» так же несомненна, как «стая лебедей» в «Слове о полку Игореве».

Дело в том, как мне видится, что автор и реципиент в известном смысле настроены на одну волну и им достаточно лёгких умопомрачительных зигзагов, чтобы напитать воздух коммуникации наиважнейшим смыслом. Другое дело, что реципиент, не настроенный на нужную волну, будет испытывать дискомфорт, Впрочем, по той же причине насыщенности смыслом капиллярных коммуникационных каналов.

О чём я уже неоднократно писал и в доказательство ещё раз и ещё раз! Это о том, что аван-

гард второй половины XX века является истинным авангардом. Авангардом, осознавшим себя таковым. Вот и всё.

Но эти слова «вот и всё» следует всё-таки поставить в конце текста, а этот текст ещё некоторое время продол — продолжится.

Но осознан и мотивирован и обоснован далеко не всеми. Я думаю, что Ры Никонова и Сергей Сигей являются здесь в значительной и значимой мере первопроходцами.

Как будто соревнуясь, они изобретают новые приёмы, а Сигей особенно всматривается в старые приёмы и модернизирует их на новый лад, вновь и вновь обращаясь к истокам и праистокам. Его перформативная заумь — это теорпоэзия и поэтеория и потерезия и терезопоэ. Например, «офонарель разбивает лбы» (1985):

стих с фонарём в морду публике
на фонаре цветном этикетка и пр
я покажу вам-де
куз (фонарь) мигную мать
я покажу вам
как надо стихи
куз (фонарь) меня
читать
и тэ дэ

Это произведение я бы назвал одним из центральных для внеисторического авангарда.

Здесь реально предстаёт весь набор условий действия. Любопытно заметить, что если исторавангард реагировал на символизм, иногда весьма остро, то внеисторавангард реагирует на своего рода неоклассицизм, который активизировался уже в 1960-е годы и нарастал в течение 1970-х. При этом возникала сложная коллизия: «неоклассика» была естественно в оппозиции к «советскому» стиху, но в не меньшей оппозиции был и внеисторавангард. Вот на этом фоне весьма интересное зрелище представляет «фонарель разбивает лбы». Последний сборник М. Кузмина «Форель разбивает лёд» в андеграундной поэтической среде Ленинграда очень важная книга — квинтэссенция Серебряного века. И Сигей, с этим кругом тесно связанный, бросает вызов, уже самым заголовком. А далее следует текст, в котором ключевым словом становится «фонарь», имеющий в этом контексте многоканальные сопряжения с различными контекстами. Здесь и блоковские «фонари», начиная со знаменитого «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека», и просторечное «поставить фонарь» (под глазом, например), и «фонарь» как название буквицы, начинающей абзац в начале главы, например, и футуристические фонари. Кроме того, слово «фонарь», взятое в скобки, играет у Сигея ещё и роль паузы-пробела, будучи помещённым в некие разрывы словесной массы.

К фонарному пейзажу примешивается значительный план, втянутый из устного народного творчества генсека компартии Н. С. Хрущёва, наиболее мощно ретранслировавшего выражение «я вам покажу кузькину мать» (или «мы вам покажем»).

Короче говоря, с помощью фонаря здесь высвечивается довольно интересная картина современности, в которой действует авангардный автор. В самом тексте наличествует и агрессия, которая снимается почти хлебниковским «и тэ дэ» (впрочем, мы оставляем за скобками вопрос об озвучании текста, возможно в том числе и нейтральное произнесение).

Основной смысл в этом тексте вполне понятен. Но в некоторых комбинациях слов/полуслов прячется и загадка, напр., «куз (фонарь) мигная». Неокончателная ясность текста оставляет надежду на то, что главный смысл таится, ещё не открыт, а значит, текст сохраняет внутреннюю энергию смысла как гипотезы.

Об этом мы надеемся ещё поговорить при первом удобном случае.

Акробатика звука Валерия Шерстяного

Валерий Шерстяной — самый известный в мире русский сонорный поэт и в то же время са-

мый неизвестный в России и в русском мире автор. Попытаемся исправить эту ошибку.

Долгое время я был знаком только с аудиозаписями Валерия, которые произвели на меня сильное впечатление, и лишь почти десятилетие спустя смог увидеть то, что делает поэт-артист живые. Одна из его композиций посвящена русскому алфавиту. На наших глазах и в наших ушах происходит рождение звуко-букв, возникает общий фонетический образ русского языка. Эта потрясающая слуховая и зрительная (!) картина дополняется авторским письмом, которое здесь же проецируется на экран. Из отдельных элементов складываются буквы, но эти элементы букв сами по себе играют, из них создаются вполне самостоятельные картины-партитуры, которые Валерий называет скрибентическими. Таких картин-партитур у него сотни. Он известен и как визуальный поэт, т. е. поэт, который работает индивидуальным знаковым письмом.

Мы ещё вернёмся к творчеству поэта. Сейчас некоторые штрихи биографии.

Валерий по своему рождению — типичный «советский продукт». Он родился в ГУЛАГе.

Его мать, совсем юная литовская девушка, была вывезена перед войной в Казахстан, чудом выжила. И только в пятидесятые годы отцу Валерия удастся добиться реабилитации своей жены.

Уже имея двоих сыновей, Шерстяные уезжают в Краснодарский край. Кубань, Южную Россию Валерий и считает своей настоящей родиной. Окончив школу и отслужив армию, частично в ГДР, он, уже пробуя себя в поэзии, и особенно в чтении, то есть в исполнении стиха, поступает на романо-германский факультет Кубанского университета в Краснодаре. Занятия немецким языком отвлекли его на время от поэтических опытов и, главное, от попыток эти опыты как-то обнародовать. Кроме того, Валерия увлекала, так сказать, поэзия жизни. Ещё в университете он женился на немецкой студентке, которая была крайне разочарована в советском варианте социализма и собиралась показать своему избраннику «настоящий немецкий социализм». Она это сделала. Переезд в Германскую Демократическую Республику и состоялся в 1979 году.

Немецкий социализм, хотя и был иным, не очаровал Валерия. Но переезд оказался всё-таки существенным и даже сущностным. Во-первых, с поисками в искусстве было посвободнее, чем в СССР, во-вторых, ностальгия вернула его к Маяковскому, а затем и к другим футуристам. Одним из главных событий было знакомство с выдающимся поэтом, художником и мыслителем Карлфридрихом Клаусом. Валерий считает его своим настоящим учителем. В свою очередь Клаус называл себя учеником Эрнста Блоха, с которым он переписывался. Таким образом,

Валерий вышел сразу и на современный эксперимент и на исторический авангард. Вот что он сам говорит о К. Клаусе:

— Для меня Клаус был единственным чистым фонетическим поэтом. Его первые опыты с 1951 года. Вероятно, сначала под влиянием Рауля Хаусманна, с которым он состоял в переписке. В своих поэтических экспериментах он уходил в область подсознательного, оставлял родной язык «за бортом». От языкового звука до чистых звуков, шумов, шорохов. Это почти 50 лет сознательной жизни. Не было такой области в истории, психологии, кибернетике, философии, языкознании, искусстве, каратэ, языках, которая бы оставляла его равнодушным. Особенно он любил российский авангард: Маяковского, Хлебникова, Гуро, Кручёных, Квятковского, Малевича, Шкловского...

Он строго следовал философии Эрнста Блоха, часто говорил о принципе Будущности, о «гуманизации природы и натурализации человека».

Клаус, разумеется, не был официальным художником, но его работы выставлялись, вокруг него были люди, серьёзно относящиеся и к русскому и немецкому авангарду. К 80-м го-

дам вообще уже наметилось потепление, появилась возможность открывать закрытые имена. Какими путями всё это достигалось — другой вопрос. Но Валерию здесь повезло. Ему не везло в быту, со службой — перепробовал разные варианты, вплоть до сторожа в интернате для глухонемых детей. Конечно, и о везении в искусстве надо говорить осторожно. Выступления были довольно редки, в основном в мастерских художников, с которыми поэт находил большее взаимопонимание, чем с поэтами. Валерий стал переписываться с некоторыми западногерманскими деятелями искусства, вышел на мэйл-арт. Это почтовое искусство, когда художники сами создают открытки, конверты, почтовые марки, посылают друг другу и затем организовывают выставки, пересекается с визуальной поэзией, и Валерий довольно скоро стал известен в мире визуалистов. Естественно, его деятельность не осталась незамеченной службой Госбезопасности ГДР. Сейчас Валерий говорит об этом с усмешкой:

— В ГДР всё было на виду, все «подполья». В «Штази» всё аккуратно собирали, всем давали клички. Как мы позже, после «стенки», узнали, Карлфридрих был «Эремит», что к нему очень подходило, я — «Футурист». Моё дело называлось «Оперативный контроль над личностью Футурист». Из этих актов я

позже сделал абсурдную радиошутку для Юго-Западного радио в Штутгарте.

— И всё-таки, несмотря на «оперативный контроль», удавалось немало. Например, твоя работа вокруг Хлебникова и футуристов... Вообще как совпало — 100-летие Хлебникова именно в 1985 году! Это ведь специально не придумаешь. Футуристы всё-таки сильно заглядывали вперёд даже своими годами рождения!

— Футуристы всё предусмотрели. В 1985 году мы вместе с Клаусом и Рудольфом Майером подготовили огромную выставку в честь 100-летия Велимира Хлебникова в Линденау-Музеум города Альтенбурга. Выставка называлась «Салют, Хлебников». Мы пригласили художников и учёных также из ФРГ. Раньше такое было немыслимо. В следующем году мы отмечали юбилей Алексея Кручёных. К этой дате я перевёл на немецкий книжку Кручёных «Фонетика театра». А сам юбилей мы отметили представлением фрагментов из оперы «Победа над солнцем» в клубе Центрального научно-исследовательского института Академии Наук ГДР. Интересно, что перестройки в то время в ГДР ещё не было, и эти наши выступления были таким предвестьем.

— В СССР было примерно так же. Для меня стало очевидным, что началось некое движение, когда мне удалось в Тамбове про-

вести вечер Хлебникова. Это было явное разрушение советской табулы о рангах в области культуры.

— Да, но затем в России «процесс пошёл», а в ГДР стали блокировать гласность. По утрам я на велосипеде объезжал киоски, искал «Огонёк», «Спутник». Советские журналы искал! С 1987 года я все свои перформансы делал как вечера гласности, на них собирались художники, инакомыслящие интеллектуалы. Организовал выставку своих работ и работ российских современных авангардистов, хорошо известных тебе Ры Никоновой и Сергея Сигея в одном молодёжном клубе в Лейпциге. В 88–89 годах стал сотрудничать с журналом Союза художников «Бильденде Кунст». 11-й номер за 89-й год был посвящён русскому футуризму. Вот, кажется, и всё, что было сделано в ГДР. Я счастлив, что дожил до крушения ненавистной берлинской стенки. Никогда не забыть ощущения перехода в другую часть Берлина.

— Тогда казалось, что начинается новая жизнь, открываются новые возможности. Ведь тебя уже знали на Западе как фонетического и визуального поэта...

— Да, действительно, тогда было что-то похожее на эйфорию. Я стал чаще встречаться с западными художниками. Одним из первых ко мне в гости приехал Фридрих Блок из Касселя. В конце 1990 года мы организовали с ним

и Андре Валлиасом из Бразилии в Касселе выставку под названием «Трансфутур». Мы выставили произведения визуальной и конкретной поэзии немецкоязычных авторов, а также советских и бразильских, издали представительный каталог. Потом, в 92-м году повторили выставку в Восточном Берлине. Я стал выступать с докладами. А с 94 по 98 год я был художественным руководителем Берлинского фестиваля сонорной поэзии. Там побывали авторы со всего мира — ведущие фонетические поэты.

— Ты назвал фестиваль «БОБЭОБИ» — хлебниковским словом. И это слово четыре года осеняло мировую фонетическую поэзию: «Бобэоби пелись губы»...

— Да, я решил назвать фестиваль «Бобэоби», чтобы губы со всего мира пелись в новом Берлине. Мы действовали в основном на свой страх и риск, при минимальной поддержке со стороны официальных структур. В Берлине сходились такие классики сонорной поэзии, как Франц Мон, Арриго Лора-Тотино, Оскар Пастуор, Бернар Айсдик, Анри Шопен, то есть поколение 20-х — начала 30-х годов рождения. И конечно, авторы нашего поколения — 40—50-х годов: Аманда Стюарт, Лэри Вендт, Михаэль Лнтц, Яап Блонк, Пол Даттон, Сигей, Никонова. Фактически этот фестиваль не только демонстрировал достижения сонор-

ной поэзии, но в первую очередь пропагандировал русский авангард, вещи Хлебникова прежде всего. И хлебниковские идеи уехали в Америку, Австралию, Японию, растеклись по всему свету.

— Фестиваль прошёл трижды: в 94, в 96 и 98 годах. Это была, безусловно, значительная веха в истории мировой сонорной поэзии. Но дальше...

— Дальше у меня самого были очень сложные ситуации. Организация же фестиваля требовала огромного напряжения сил, фактически на голом энтузиазме. К тому же в 98 году я переехал в Мюнхен, вообще полностью поменял жизнь. Возникли какие-то новые идеи. В те же 90-е годы я много работал для радио, делал свои перформансы, работал над книгой — антологией русской звучарной поэзии, но в немецкой транскрипции. Она вышла в 98 году в Вене.

— Да, книга — «Танго с коровами» — получилась роскошной. Впервые с таким размахом представлена русская заумь на немецкоязычных пространствах. И вот в связи с этим я наконец хочу спросить. Вся твоя сознательная творческая жизнь не просто тесно связана с русским авангардом, ты его активно пропагандируешь не только в немецкоязычных странах, но и во франко-, англо- и испаноязычных, в Италии. Что для тебя значит русский авангард?

— Значит вообще для всех, я думаю. Это были провозвестники будущих событий во всех областях цивилизации. Художники, поэты, музыканты, мыслители классического авангарда создали новые модели мышления на базе всего, что было создано до них. Разве можно представить сегодняшнюю цивилизацию без Малевича, Хлебникова, Скрябина, Мейерхольда, Татлина? Этими достижениями мы можем гордиться. На нашу долю выпало продолжить традиции, при этом открывая что-то новое, своё.

— Действительно, закрепляя, академизируя даже, мы развиваем. Французский поэт Анри Шопен сказал однажды: «Любопытно заметить, что первая половина столетия пыталась выразить такие артистические устремления, осуществиться которым было суждено во второй его половине». В частности, авангард открыл возможность работы с мельчайшими элементами: слова, живописного материала. Так называемое перераспределение элементов. Но, судя по тому, что сегодня делается в экспериментальном искусстве, эти поиски ещё не закончились. Причём тут случаются вещи непредсказуемые. Например, футуристы говорили о значении почерка, но они не пришли ещё к осознанию значимости элементов, из которых складывается буква — графема. А у тебя эти элементы действуют как полноценные

знаки. Как возникла твоя скрибентическая поэзия?

— Здесь два момента — теоретический и практический. Важно было осознать значимость самого письма, из чего оно складывается. «Арс скрибэнди» от латинского «скрибере», в немецком «шрайбен» да и «ритцен» означает «писать», «нацарапать», «вырезать», «надрезать». «Арс скрибэнди» значит также «искусство Шерстяного», если исходить из этимологии моей фамилии: «оскребеж», «срез», «сръст», «шерстит», «шерест», «шерстяной». В начале 80-х я пытался изменить мой почерк (русский и немецкий), занимаясь пространственной и визуальной поэзией. Рукописные книжки русских футуристов-будетлян, «языковые листы» моего друга и учителя Карлфридриха Клауса были для меня образцами. Параллельно я работал над фонетикой, занимался историей русского алфавита, обращался к лубкам. Идея скрибентизма заключается в том, чтобы «освободить» каждую отдельную букву из письменного шрифта собственного почерка, от контекста других знаков. Мои буквы стали изменяться, я стал не писать, а фактически рисовать, иногда не справа налево, а наоборот. Я думал о так называемом «левописании» в отличие от школьного «правописания». Скрибентические знаки очень мобильны. Сейчас их у меня около пятисот,

может, больше. Одни носят чисто символический характер, другие описательный, третьи служат мне как транскрипционные знаки для записи скрибентических партитур.

— Это очень важное пояснение. Очень часто твои скрибентизмы воспринимаются как особые рисунки. Например, недавно новый московский журнал «Футурум» опубликовал твои работы именно как рисунки.

— Ну что ж, можно и так. Это уже проблемы восприятия. Но для меня это тесно связано — визуальное и сонорное. Если я артикулирую (даже «про себя»!) звуки, шорохи, то я вижу визуальные тексты. Это скрытая визуальность. Скрибентическая звуковая поэзия — это поэзия, которая не декламируется, а растёт на границе между декламацией и музыкой, где обычная семантика никакой роли не играет, где вообще никаких слов вразумительных больше нет. А есть звук как таковой. Совсем по Джону Кейджу, который наших футуристов не знал. Я пробовал с ним беседовать об этом на одном женевском фестивале в 1991 году.

— Ты перевёл на немецкий замечательную работу поэта Александра Туфанова «К зауми». А он ещё в 20-е годы писал о том, что поэтов следует именовать «композиторами фонической музыки». Насколько сейчас для тебя значимо это определение?

— Безусловно, значимо. И у меня даже есть несколько тезисов по поводу природы фонетической или звучарной поэзии, которые сейчас тебе изложу. На мой взгляд, такую поэзию можно считать музыкальным явлением, но её почвой и источником остаётся язык, в итоге фонетическая поэзия — поэзия, а не музыка. Фонетический поэт демонстрирует своё отношение к (прежде всего родному) языку. Он акробат звуков.

В фонетической поэзии должна срабатывать «коммуникация эмоций», как говорил Сергей Третьяков, поэтому нам не требуются переводчики. Здесь важны прежде всего фонологические аспекты данного языка или языков, которыми владеет автор. Язык от голоса, от голоса — праязык, празвуки. Сначала был голос. Гласные — собственно звуки, согласные (со-путчики, со-гласны!). Гласные спотыкаются о согласные.

И здесь Валерий заговорил на своём скрибентическом языке — запел, защёлкал, мешая русскую и немецкую фонетику.

Словариум Елены Кацюбы

Лучше всего принцип творчества Елены Кацюбы определила она сама в своём сверхлаконичном графическом «Манифесте».



Я не знаю более точного выражения самого понятия «манифест», чем это. Линии, связывающие графемы, из которых строятся слова, проходят сквозь пространство, проясняя систему взаимосвязей. Девять слов значимо определяют подход поэта к слову. Произнесённые или написанные просто подряд, эти слова могут произвести впечатление случайного выбора. Поставленные таким образом, как в «Манифесте», связанные системой линий, те же слова задают целостную картину поэтического мира Кацюбы. В сущности, поэтесса говорит нам, что мир состоит из случайностей и произвольностей, в мире много ошибок и сбоев, но творчество даёт возможность найти порядок в хаосе.

Совсем не случайно одно из самых известных и уже давних произведений Кацюбы имеет название «Свалка».

Начатая строительством в 1985 году, к настоящему времени поэма «Свалка» имеет ряд вариантов, в том числе виртуально-вращающийся. Автор признаёт наличие множества вариантов и даёт личное заключение об истинности каждого из них: «каждый из которых является истинным»¹⁷⁰.

Хотя произведение называется «Свалка» и в нём представляется свалка как таковая, вся вещь чётко структурирована и каждая часть также конструктивна. Общий принцип анаграмматического письма, который использует Кацюба, — конструктивистский органически. При комбинаторном перераспределении слова вы не можете просто вываливать слова, они сами заставляют вас делать некоторые усилия, чтобы перестроить графемы в нужном порядке. Даже если вы захотите представить в свалочном варианте некий существующий в «нормальном» виде текст, как это сделано у Кацюбы в эпиграфе из Дорфе Тетвюч. Само имя Фёдора Тютчева приобретает некий германо-романский оттенок, так Dorf по-немецки будет *деревня*, tete по-французски будет *голова*, вюч можно интерпретировать либо

¹⁷⁰ Цитаты по: ДООС. Полное собрание сочинений М.: Издание Е. Пахомовой, 1998.

как немецкое *Wut* (ярость, бешенство), либо, что ближе, *futsch* (вместе со вспомогательным глаголом *sein* означает *пропадать*, например: *alles ist futsch* — *пиши пропало*). Таким образом, совершенно по **чаромантии** Платона Лукашевича обнаруживаем глубокий смысл. Далее, очутившись на свалке, известное стихотворение Тютчева «Блажен, кто посетил сей мир...», сохраняя ритмическую структуру, семантически преобразуется. Мощные в своей красоте строки Тютчева притягивают отвлечённостью: этот КТО — неопределённое лицо, ВСЕБЛАГИЕ — потрясающие, но тоже не вполне определённые. В свалочном же варианте всё получается более определённее:

Женбла, кот сепотил йес рим — *женбла* — это некто *женболтливый*, он же *кот*, который *сепотил* (что-то вроде невнятно, по-детски, произнесённого *освободил*), *Йес* — да по-английски, ну и *Рим* — понятно.

В оге нитуны коворые — в общем ясно — *в огне не тонущие коворые*, или *ковыряющие*, или сложносокращение — по принципу встраивания слова — *которые воры* — вытаскиваем Т, вставляем В — получаем *коворые* (блестящий результат!).

Еог рпивзали блавсегие — тут появляется *йог*, *рпивзали* — довольно сложная конструкция, в которой есть слово *резали* (Е редуцируется как неударное), *резали*, *пив*, либо при этом *тивали*, в одном слове создаётся двусловная, семантиче-

ски насыщенная конструируема, наконец, последнее слово — тоже довольно сложное — здесь есть уже известный нам корень *бла-*, известный в разных языках как междометное обозначение болтовни — *bla-bla*, далее понятное слово *все*, *гие* с некоторой осторожностью можно интерпретировать как грузинское мужское имя *Гия*, в дательном падеже, либо как выкрик.

Акк бессоедника ан рип — здесь мастерство перевода на свалочный язык достигает максимального блеска. *Акк* — автомат Калашникова (с ошибкой, правильно было бы АКМ), *бессоедник* — ясно — *соедник* (подельник, соучастник) *беса*, *ан* — немецкая приставка, означающая в числе многих значений *за*, *rip* — возможно, усечённый вариант немецкого *Rippe* — ребро.

Предлагаю читателям самим собрать все эти смыслы вместе и сделать надлежащие выводы — о чём и о ком идёт речь. Если это стихотворение Тютчева оказалось на свалке в 1985 году, то Но-страдамус может спокойно заниматься своими замирными проблемами, мы не будем к нему обращаться, а пойдём лучше на свалку и покопаемся там, может, чего ещё найдём. При этом не стоит с предубеждением относиться к возникающим при таком анализе допущениям. Сам анализ отчасти ориентирован на известную модель академика Л. В. Щербы «Глокая куздра...». Однако только отчасти, поскольку Щерба создавал модель, подразумевающую известное ему значе-

ние, а мы анализируем текст, созданный не нами, то есть находимся в семантическом поиске!

Но в таком же семантическом поиске находится и сама поэтесса-писательница-изобретательница. В произведении «А в кубе — буква» она прямо говорит:

Розы сами не растут

Их создаёт садовник — конструктор розы

Вот Елена — садовник слов-роз. Она создаёт такой словесный розариум. Названное произведение построено по принципу розариума. Вначале идёт стихотворение «Азбука» — это то, что в розариуме называется немецким словом штамм (stamm), т. е. корень — общий куст, от которого берутся отростки и высаживаются отдельно и уже сами растут — у Елены это дальнейшие стихотворения на все буквы алфавита. Весь этот цикл-розариум являет собой совершенство конструкций, то есть правоту красоты.

У нас нет ничего, кроме слов и букв (графем), из которых состоят слова. Мы можем оперировать этим материалом грубо, неряшливо, а можем выстраивать изысканную конструкцию, которой стоит любоваться. Выбор есть. Елена Кацюба выбирает второе. Если она в пору жёсткого и неостановимого крушения слова смогла преобразовать, реконструировать, облагородить СВАЛКУ, то уж выстроить свой Словариум (СЛОВА-РИ-УМ) для неё вообще не проблема.

Елена Кацюба едва ли не единственный у нас автор (здесь я вынужден использовать мужской род!), который принял компьютер как умную помогающую машину и начал с ней работать. Именно с ней, а не против неё. А в конечном счёте — не против себя.

Её книга «Игр рай», вышедшая в 2003 году, представила нам редкостно цельную, бережную, уважительную и дерзновенную работу со словом. То есть такую работу, которую можно назвать поэтической. Поэтическая деятельность и есть преобразующая, развивающая, манящая светом ещё неизвестных открытий.

Код вер, или Метаметафора Константина Кедрова

Константин Кедров — фигура в московской культурной ситуации уникальная. Поэт и философ, критик и литературовед, газетный обозреватель и автор телепередач о литературе и её связях с другими искусствами и наукой... Уже этих занятий вполне хватило бы на нескольких человек. Однако это далеко не полный список. Константин Кедров организовал литературную группу ДООС, расшифровка выдаёт в нём человека, склонного к игре — Добровольное Общество Охраны Стрекоз. В самом деле, к игре Кедров склонен, мы увидим это дальше, но общество

вполне серьёзное. Эпиграф из крыловской басни — «Ты всё пела? Это дело!» — переосмыслен именно в таком духе. Стрекоз, то есть поющих, творящих, необходимо защищать, хотя бы на общественных началах. Во всяком случае попытаться вот таким, парадоксальным образом привлечь внимание к поэтическим поискам, да и к самим поэтам, которые раньше были изгоями по милости бездарных властей, а сейчас изгой по небрежению творческим капиталом новыми капиталистами. Поэтому ДООС был протестным в 1984 году, когда только появился, и остаётся протестным сейчас. Так вот, под «знаменем» ДООС Кедров постоянно организует различные совместные действия поэтов — большей частью в Москве, но иногда и во Франции, например, с Алексеем Хвостенко, с французскими поэтами. Результатом таких действий стал выход антологий русской и французской поэзии.

В Москве же трудно счесть, что успевают стрекозавры и примкнувшие к ним завры (все члены ДООС имеют наименования, оканчивающиеся на «завр»). Это вечера поэзии в обычных и самых необычных местах, это факультет филологии и поэзии в Академии образования Натальи Нестеровой, который возглавил Константин Кедров, это яркий, не имеющий аналогов, «Журнал Поэтов», это сотрудничество с музыкантами, художниками, актёрами и режиссёрами. В частности, в Театре на Таганке Юрий Любимов

поставил пьесу Кедрова о Сократе. И в том же театре два года подряд устраивались дни поэзии. В одном из них я участвовал и своими глазами видел, как люди спрашивали лишние билетки, что живо напомнило о 1960-х годах. В тесной дружбе с ДООСом были, покойные ныне, Игорь Холин и Генрих Сапгир. Моя Академия Зауми и ДООС давно находятся в дружественном взаимодействии.

Основные действующие лица в ДООСе, конечно, сам Константин Кедров и его жена — поэтесса Елена Кацюба. Оба поэта наиболее последовательно работают в сложной форме анаграмматической поэзии, когда слово как бы «выворачивается». Я это называю переразложением слова, сюда входит и анаграммирование. Вот Кедров выворачивает, переразлагает собственную фамилию, получается: **код вер, рок дев, вор дек, век орд, вод рек**. Кажется, что игра, но посмотрите, сколько возникает смыслов и все они зашифрованы, стянуты в одно слово — фамилию поэта.

Как поэт Константин Кедров состоялся уже в пятидесятые годы, но вплоть до конца 1980-х не имел возможности публиковать свои стихи, «устный период» продолжался 30 лет, лишь в 1990-е годы наступает «печатный период». Его теоретические и философские книги также не получали доступа к печатному станку, первая — «Поэтический космос» — появилась в 1989 году,

основной же массив своих работ ему удалось выпустить только во второй половине 1990-х. И здесь он наконец смог основательно проговорить продуманное за предыдущие десятилетия.

Термин «выворачивание» — любимый в философской и поэтической концепции Кедрова.

Откуда он к нему пришёл и как это получилось, спросил я однажды у Константина Александровича.

Он ответил таким образом:

«Мой студенческий диплом назывался «Влияние геометрии Лобачевского и теории относительности на поэзию Велимира Хлебникова». Это была единственная форма поэзии, которая меня увлекала. Поместив себя на поверхность псевдосферы Лобачевского с отрицательной кривизной, я охватил собою весь мир. Позднее я узнал, что у Флоренского это называется обратной перспективой. Однако ни Флоренский, ни Лобачевский, ни Хлебников не догадались поместить на псевдосферу себя. Удивило меня другое. Геометрии Лобачевского, с которой я познакомился в 1958 году, предшествовало очень личное переживание. 30 августа 1958 года в Измайловском парке в полночь произошло то, что позднее я назвал «выворачивание», или «инсайдаут». Было ощущение мгновенного вовнутрения мира таким образом, что не было границы между моим телом и самой

отдалённой звездой. Я перестал быть внутри вселенной, но охватывал себя небом, как своей кожей. Нечто подобное произошло и со временем: прошлое опережало будущее, будущее оказалось в прошлом. Это была реально осязаемая и вместимая вечность. К сожалению, в течение месяца это ощущение всё более ослабевало, пока не стало воспоминанием. Однако это повторилось ещё один раз — через десять лет. Где-то в 70-е годы я нашёл схожее описание у Андрея Белого, когда он, взойдя на пирамиду Хеопса с Асей Тургеневой, „сам себя обволок зодиаком“. Это и есть „я вышел к себе через-навстречу-от и ушёл под, воздвигая над“. И ещё: «Человек — это изнанка неба, небо — это изнанка человека».

А вот эти процитированные строки уже из поэмы «Компьютер любви» — своего рода энциклопедии метаметафоры, ещё одного изобретения Кедрова. Впервые он предложил этот термин в 1984 году в журнале «Литературная учёба» в статье под названием «Метаметафора Алексея Парщикова». В книге «Энциклопедия метаметафоры» (М., 2000) Кедров возводит этот термин к Эйнштейну и Павлу Флоренскому. В самом деле, Флоренский в своих работах показал взаимозависимость макро- и микромира, человека и космоса. Кедров ощущает себя наследником этих идей. Он подчёркивает — «В метаметафоре нет человека отдельно от вселенной». В своих

книгах, а их с 1989 года вышло немало, он выдвигает идею своеобразного всеединства поэзии, науки, философии, религии, исходящего из всеединства Творца, космического мира и человека. Собственно эту идею Кедров проповедовал на базе русской классики (прежде всего) в Московском литературном институте, где преподавал с 1970 до 1986 года. Ещё в институте он начал вести и приватный семинар, в котором основными участниками были ставшие в 1980-е годы известными поэты Иван Жданов, Александр Еременко, Алексей Парщиков. Их яркие, густые метафорические стихи тогда уже начинали звучать на домашних вечерах, ходить в списках и даже иногда выходить в печать. А всякие уклоны в поэзии в то время пресекались. Видимо, необычные по тем временам идеи поэтического космизма, да ещё с обращением к религиозным мотивам, насторожили стражей словесности, и Кедров стал фигурантом некоего дела под странным именем «Лесник» (ему потом удалось раскопать оперативные документы). Так что метаметафора оказалась небезопасной для её создателя, но весьма плодотворной для поэзии.

В книге 2001 года «Инсайдаут» Кедров даёт 16 определений метаметафоры, в которых он соединяет на теоретико-поэтическом уровне рациональное и иррациональное. В целом философ и поэт движется к некоему высшему антропоцентризму, постоянно утверждая, что «вся вселенная охва-

тывается изнутри человеком, становится его ну-тром и человек обретает равновселенский статус»:

Человек — это изнанка неба.
Небо — это изнанка человека.

Такое понимание восходит не только к идеям Эйнштейна, Флоренского, но и к поэтическим прозрениям Андрея Белого, у которого в его поэме о звуке «Глоссолалии» рот — это отвердевший космос. Источников может быть и должно быть много. В своих книгах Кедров оперирует необыкновенно широким для века узкоспециальных знаний спектром тем, проблем, гипотез и доказательств. Можно сказать, что какие-то его выводы небесспорны или даже очень спорны. Но он и работает с таким материалом, который никак не назовёшь однозначно ясным — творения Шекспира, Достоевского, Хлебникова, Блока, Заболоцкого, Сведенборга, Даниила Андреева или художника Павла Челищева, который приходится двоюродным дедом Константину Кедрову... Кстати, вот как интересно Челищев разрешил вопрос о спорном и бесспорном. В книге «Параллельные миры» (М., 2001) Кедров приводит такой эпизод:

Однажды у Павла Фёдоровича спросили:
— Почему вы нарисовали ангела с крыльями, растущими из груди? Где вы видели, чтобы у ангелов так росли крылья?

— А вы часто видели ангелов? — поинтересовался Павел Челищев.

Челищев покинул Россию в 1920-м году вместе с деникинской армией. Он жил в Берлине и Париже, оформлял балеты Стравинского, затем переехал в Америку и оттуда в сороковых годах писал сестре письма об открытой им «внутренней перспективе» в живописи:

«Стремиться покорить вселенную бесполезно — прежде всего надо понять самого себя. При прозрачном объёме нашей головы перспектива не плоскостная, а сферическая — а об ней никто не думал за последние 500 лет! Так что брат твой наверное будет иметь чудное прозвище безумца»¹⁷¹ (цит. по кн. К. Кедрова «Метакод и метаметафора». М., 1999).

Константин Кедров родился в 1942 году, ещё был жив его двоюродный дед, но они не могли встретиться. Однако они встретились согласно геометрии Лобачевского, теории относительности Эйнштейна, органопроекции Флоренского, сферической перспективе Челищева и, наконец, метаметафоре самого Кедрова.

Вот эта встреча и будет, вероятно, самым точным объяснением того, чем занимается Констан-

¹⁷¹ Цит. по: Кедров К. Метаметафора. М.: Изд. Е. Пахомовой, 1999. С. 17.

тин Кедров в поэзии и философии, глубоко зашагивая в иные области знаний и верований.

Пре — вращения Наталии Азаровой

Цветы могут превращаться в птиц, а птицы в цветы. Однако это явление каждый раз требует новых обоснований и доказательств! Как это происходит или может происходить?

Допустим, посредством пения — растягивания, пропевания слова — слова на свободе и слова под ударением, выявлением созвучий, проступанием слова в слове:

оставь
оступись
и пусть
станет птением
пением тени
сонная опись птиц оперения
солнцем остужена в жуть

(в цвете есть перья)¹⁷²

Пример, как могут совершаться такие превращения. **Тень** здесь входит в **пение** и всё вместе становится **птением**.

¹⁷² Стихи цитируются по: Азарова Н. Цветы и птицы. М.: Логос-Гнозис, 2006.

То есть новым словом, способным выразить ещё секунду назад невыразимое. Ответ на вопрос В. А. Жуковского — «невыразимое подвластно ль выраженью?».

В принципе, вероятно, нет, но искусство — это всегда попытка.

Кажется, что возможности чрезвычайно ограничены: каноном, параметрами, то есть рядом условностей... НО... новый художник появляется затем, чтобы опровергнуть предыдущее утверждение. И не только чужое, но и своё. Потому что создаются новые условности — внутри собственного творчества.

Наталья Азарова исподволь меняет стиль собственного письма. Или скорее она интуитивно записывает новое, диктуемое ей. Вот посмотрим:

окна:
над-()
весенним птением
мост
весенний
устье
под-мост()
птичьей тенью
когда
истоки
теплеют()
остаток
всегда-неизвестен

(подснежники □)
(ландыши □)

Расподобление как новая связность. Как будто всего лишь пятна, однако на самом деле — из пятен складывается картина мира — точно так мы неотрывно можем любоваться солнечными бликами на воде, перемещением облаков, и так же на акварелях Алексея Лазарева из цветowych пятен складываются цветы и птицы с их причудливым оперением.

Здесь в тексте скобки как будто заключают в себе пустоту, но под основным текстом мы читаем содержание скобок. Мы читаем текст подряд, но останавливаемся на скобках и бросаем взгляд дальше — вниз, подобно тому как при чтении текста с примечаниями переводим взгляд на сноску.

Вообще отказ от традиционных знаков препинания подвигает на поиск новых знаков, которые останавливают и в то же время активизируют внимание. Поэтесса буквально ловит это стремление читателя на лету.

В следующем тексте, который начинается строкой «слух расто-плен» мы попадаем в некий симультанный вихрь слышимого и зримого. Стихотворение цветное, зрительно-яркое, тут буквы превращаются в лепестки цветка, в оперение птиц, обретают цвет моря, увиденного сквозь ресницы. Эти превращения пробегают перед нами за какие-то секунды, но уже остаются, что-то меняя в нашем восприятии.

Фонетическое напряжение в стихах нашего автора играет особую роль:

рта тоска по влаге
произнесения
букв

Тут есть определённая нарочитость, ибо Наталия как филолог знает, что «буквы мы видим и пишем, а звуки слышим и произносим». Как будто специально отходит от профессионального представления в сторону профанного. Впрочем, подобные демонстрации она проводит и с орфографией — слитные написания частиц, предлогов (**какбудто, начто, илиже**), фонетическая запись (**пытаетца**). И вот здесь она хочет произносить именно буквы, возможно, как что-то более явное, видимое. А может, это всё из того же посыла превращений (пре — **вращения**):

зародыш птицы
из цветка

Буква как обозначение звука — внутренним слухом мы уже слышим звучание.

И внутренним зрением увиденное передать графически. Например, как в этом стихотворении, напоминающем по графическим очертаниям птичку:

очень пти-
чей мелкий ще-

будто в мобильной тру-
бег в город
пичуги

Птицы, разумеется, присутствуют в ткани книги густыми, постоянными нитями, равно как и цветы:

птитца
пытаетца
пошевелитца

Обращу внимание на это начальное **П**, в котором, очевидно, сосредоточена какая-то превращающая сила.

Но вообще совершенно необязательно разгадывать все образы, шифруемые поэтом.

Кажется, наш автор тоже так считает и даже немного иронизирует по этому поводу в тексте, названном «загадки», к которому даны и «отгадки», в перевёрнутом виде, словно в детской книжке или отрывном календаре!

Ещё вот о чём. Стихи Наталии Азаровой появились на горизонте читательского внимания в начале 2000-х ¹⁷³. Они не прошли незамеченными. И обращают на себя внимание в том числе

¹⁷³ В «Журнале Поэтов», в «Футурум-арт» и обширная подборка в научно-поэтическом сборнике «Поэтика исканий, или Поиск поэтики». М., 2004, наконец авторская книга совместно с Алексеем Лазаревым, с его графикой на прозрачных листах — «Телесное-лесное».

своими касаниями с довольно определённым всё-таки кругом авторов — это Айги, Альчук, Мнацаканова, может быть, Сапгир, Холин...

Поэтессе близка компрессивность письма, преобразования — превращения — вращения.

Но вот что интересно мне как читателю, довольно хорошо знакомому с творчеством названных авторов: Наталия Азарова нашла свою линию текстового развития в этом предельно сжатом пространстве. Это не так просто. Здесь слишком много уже перепробовано, со времён раннего авангарда — до сегодняшних дней: от лёгкого нарушения обыденной логики до полного асемантизма. Затем добавились ещё симулятивные процессы, проходившие под обозначением «постмодернизм», которое надо признать главным симулякром. Поскольку это определение пытались сделать основным для целой эпохи и подвергать под него всё невозможное!

Так вот, в «Цветах и птицах» мы видим возврат почти к потебнианскому (естественно восходящему к гумбольдтовскому) пониманию слова. Наталия Азарова отстраняет лирическое начало и устремляется на поиск «новой земли» для поэзии, которую я бы определил как объективированный семантизм. При этом лирическое не исчезает, а оказывается спрятано внутри, как тайный огонь жертвенников или «спокойных» вулканов...

Эта ситуация позволяет говорить о том, что авангардистская поэтика оказалась не такой быстроисчерпаемой, как это продолжает представлять её противникам, проводящим время в неустанных похоронах авангарда.

Интересно наблюдать, как в книге «возникают свежие шифры». Визуальные образы здесь отражаются в вербальных, и наоборот. Взаимопревращения. Когда возникают «росказни песка», «ракушковая беспечность частей слуха», «густовертни гроз»...

Здесь три ударения в одном слове дают возможность трижды его артикулировать, выбирая каждый раз новый звукосмысл — «стрикузные». И откуда-то из глубины времени выныривает «цитата тацита» вместе с «малыми словами» — «пти — ци».

Со всеми этими «намёками слов» (В. Хлебников) перекликаются отпечатки цветов и птиц — лёгкий полет красок, намёки очертаний, почти готовые формы мгновенно изменяются в другие, ещё неведомые, в творящий хаос¹⁷⁴.

Неустойчивость словесных и цветовых связей, игра акцентов — всё это создаёт ощущение сотворяющегося на наших глазах. **Не** конечности, **не** необратимости, **не-не!** Где формант «**не**»

¹⁷⁴ См.: Степанов Ю. С. Хаос и абсурд в поэтике авангарда // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. М., 2004. С. 13–16; более полно в книге: Степанов Ю. С. Протей. Очерки хаотической эволюции. М., 2004.

не (!) является отрицанием, а возможен к утверждению. Где поэт и художник становятся персонажами собственных созданий, но не в смысле «литерических героев», а в смысле эпицентрических фигур — вокруг них вертится вихрь слов и красок. И надо только выхватывать из пространства и тут же наносить на лист бумаги, пока не поблёкли, не остыли, не выветрились, не потеряли первоначальной свежести всё тех же шифров.

Возможно, здесь присутствует в какой-то мере восточная традиция — дальневосточная, уточним. И ещё уточним — китайская. Ибо «цветы и птицы» — это жанр в китайской живописной традиции — *хуаняо*. В новое время крупнейшим автором в жанре хуаняо был Ци Бай-ши. Сама традиция сильно фундированна конфуцианством, что отражено в знаменитом художественном трактате «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно». Рациональное здесь вступает в сложные взаимодействия с интуитивным, мир колеблется на грани постижения / непостижности.

Не будем настаивать и мы на конечности наших наблюдений и интерпретаций, попытаемся проникнуться методом авторов, последуем за ними и обнаружим, что **цветы** и **птицы** отражаются друг в друге звуко-буквенными совпадениями: **ц-ц, т-т, и-е(и), ы-ы**, включая **в-п** как близкие — губные образования. Это почти одно и то же, с небольшими поправками.

А ещё отметим такие важные совпадения в фамилиях авторов: **Азарова — Лазарев!**

Это **азарение** безусловно приближает авторов к АЗ, т. е. к Академии Зауми, что мы с удовольствием здесь констатируем.

Таким образом, книгу можно рассматривать и как аналитику естественного, и как синтетику искусственного (если язык действительно вторичная моделирующая система!). В этом смысле перед нами открытая книга, в которой идёт постоянное перераспределение элементов, движение, движение...

Рецепции творчества Велимира Хлебникова в современной русской поэзии

Реакция на появление Хлебникова на литературной сцене была резко контрастной: от полного неприятия до полного приятия. Во время начальных публикаций Хлебников был одним из ряда авторов, впервые выходящих к читателю. Публикаций было не так уж много, но даже и это небольшое обращало на себя внимание своей резкой выделенностью. Полное приятие демонстрировали, естественно, близкие по духу поэты и художники, но им Хлебников был известен в большем объёме и вблизи. Но и другие не могли уклониться от

воздействия его творчества. Известны реакции Брюсова, Вяч. Иванова, Кузмина, Мандельштама и других авторов того времени. Однако более серьёзное освоение грандиозного хлебниковского замысла началось после его смерти (В.П. Григорьев хорошо показал это на примере Мандельштама¹⁷⁵ и особенно в период подготовки и выхода знаменитого пятитомника (1928–1932).

Наиболее яркий пример активной рецепции в 20–30-е годы — отношение обэриутов, которые, благодаря Н.Л. Степанову, имели возможностьзнакомиться с наследием поэта в допечатном виде. Аристократическое происхождение обэриутов — от «Маркизы Дзес» — подчёркивал Н.И. Харджиев¹⁷⁶.

Затем Хлебников на долгие годы оказался закрыт. В советской поэзии мы находим лишь отголоски его поисков — отчасти у Н. Асеева, С. Кирсанова, М. Кульчицкого, Н. Глазкова, А. Вознесенского или хотя бы эмпатические отсылки (Б. Слуцкий).

За пределами печатных площадей в советское время опыт Хлебникова учитывали Владимир Казаков, Елизавета Мнацаканова, Геннадий Айги, Александр Кондратов, Вилен Барский,

¹⁷⁵ Григорьев В. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 635–700.

¹⁷⁶ Харджиев Н. Из последних записей / Публ. М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova Padova: CLEUP, 2002. С. 52–53.

поэты-лианозовцы (Вс. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин), поэты «группы Леонида Черткова» (особенно сам Чертков и Валентин Хромов), Ры Никонова и Сергей Сигей, Владимир Эрль, Ольга Седакова, Валерий Шерстяной, Дмитрий Авалиани, Константин Кедров, Елена Кацюба, Анна Альчук, Игорь Лоцилов, Арсен Мирзаев, Александр Федулов.

Нередко современные поэты вступают в диалог с Хлебниковым, либо посвящая ему стихи, либо входя в соприкосновение с отдельными текстами или множественностью текстов.

Два примера такого диалога рассмотрела немецкая исследовательница Энрика Шмидт. Так, она верно показала пародийный характер действий Д.А. Пригова по отношению к русскому авангарду на примере его «азбук». В частности, она приводит фрагмент из «Девятой азбуки»:

Не я первый придумал приписывать буквам какие-либо смысловые значения.

Но я первый понял Азбуку как строгую последовательность этих значений, в совокупности своей представляющих грандиозную драматургию мироздания и бытия.

А — это первое и изначальное

Б — это странное и безначальное

В — это что-то ненарочное¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Шмидт Э. Универсальный язык В. Хлебникова и его перевоплощение в творчестве современных русских поэтов

Обращает на себя внимание отказ от определённости (в отличие от таковой у Хлебникова) в трактовке букв. Пригов знает о произвольности знака и посмеивается над этой произвольностью. Современный автор, как правило, ставит под сомнение всё и вся, а в данном случае просто переводит серьёзное в развлекательное, анекдотическое, что по сути мало отличается от реакции на авангардные идеи газетных репортёров 1910-х годов.

Совершенно иначе подходил к знаку Хлебников. В статье «Художники мира!» он писал:

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак... Можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесёт свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уж из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.

Мне Вэ кажется в виде круга и точки в нем:

Ха — в виде сочетания двух черт и точки:

Зэ — вроде упавшего К, зеркало и луч:

(на примере Д. Пригова и С. Сигея) // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII Международные Хлебниковские чтения. 7–9 сент. 2000 г.: Научные доклады. Статьи. Тезисы / Под ред. проф. Г. Г. Исаева. Астрахань, 2000. С. 156.

Л — круговая площадь и черта оси:

Ч — в виде чаши:

ЭС — пучок прямых¹⁷⁸:

Э. Шмидт показывает на примере творчества Сергея Сигея (р. 1947), что эта тенденция может быть подхвачена и в наше время. Описав его «Собуквы» (сплеты букв, лигатуры), она приходит к выводу, что визуальная поэзия Сигея «с пафосом идёт по пути футуристической утопии, желая превратиться в «первый подступ к поэзии третьего тысячелетия»¹⁷⁹.

Отношение Сигея к творчеству Хлебникова сложное и напряжённое. Иным оно и не может быть, поскольку Сигей стремится держать в поле своего внимания опыт всего авангардного движения. Подчёркивая фундаментальность Хлебникова (например: «Футуристическую драму... порождает Хлебников»¹⁸⁰), Сигей как будто спе-

¹⁷⁸ Хлебников В. ??? // Творения. М., 1987. С. 622–623.

¹⁷⁹ Шмидт Э. Универсальный язык В. Хлебникова и его воплощение в творчестве современных русских поэтов (на примере Д. Пригова и С. Сигея) // Велимир Хлебников и мировая художественная культура на рубеже тысячелетий. VII Международные Хлебниковские чтения. 7–9 сент. 2000 г.: Научные доклады. Статьи. Тезисы / Под ред. проф. Г. Г. Исаева. Астрахань, 2000. С. 156–158.

¹⁸⁰ Сигей С. Краткая история визуальной поэзии в России: Литература после живописи // Учёные записки отдела живописи и графики Ейского историко-краеведческого музея. Ейск, 1990. С. 377.

циально обращается в своих исследованиях и творениях к другим авторам, которые являются изобретателями или приверженцами явных приёмов — Алексей Кручёных, Василиск Гнедов, Илья Зданевич, Александр Туфанов, Сергей Подгаевский...

Показателен в этом отношении обзор «Краткая история визуальной поэзии в России», который Сигей опубликовал в 1990 году. Начинается обзор так: «Велимир Хлебников в статье „Художники мира!“, написанной в 1919 году, предлагал создать письменный язык, понятный любым народам земли...» Продолжается так: «Сам Хлебников не отважился отправиться в неизведанные области превращения всем привычного стихотворения в нечто новое и настолько пластичное, что грань между вербальным и визуальным перестала бы ощущаться как разделительная черта, мешающая абсолютному синкретизму»¹⁸¹.

Хлебниковская фундаментальность, таким образом, остаётся там, где ей и положено быть — в основании. Сигей выступает наследником утопических авангардных проектов, причём, с полным осознанием утопии утопией. Так, например, он пишет в книге «Собуквы», что его работа над сплётками букв в собственных и чужих текстах «породила целую утопию переписма»¹⁸². Здесь

¹⁸¹ Сигей С. Указ. соч. С. 9.

¹⁸² Сигей С. Собуквы. М.: Гилея, 1996, без нумерации стр.

же приведены примеры переписма 1972 года, в том числе переписываются тексты Хлебникова. Сигей-переписчик выступает под именем «сержбриннь». Здесь он применяет сплётки букв, а также надстрой и встрой. Между прочим, Сигей в своих рассуждениях о визуальном языке обходит стороной хлебниковские знаки, но, видимо, держит в уме следующие слова Хлебникова: «Но это ваша, художники, задача изменить или усовершенствовать эти знаки. Если вы построите их, вы завяжете узел общезвёздного труда»¹⁸³. Далее он даёт первые образцы пересказа на этом языке. Но до этого обращается к художникам с обоснованной догадкой: «Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути»¹⁸⁴.

Эта догадка вполне оправдалась уже в случае с Туфановым, который вместе с Борисом Эндером предложил иной вариант азбуки. Сигей тоже ищет свои пути. Мне представляется, что это всё-таки больше поиск визуального разнообразия текста, нежели поиск того языка, о котором говорит Хлебников. А он заканчивал свою статью так: «Конечно, эти опыты ещё первый крик младенца, и здесь предстоит работа, но общий образ мирового грядущего языка дан. Это будет язык „заумный“»¹⁸⁵.

¹⁸³ Хлебников В. ???Творения. С. 623.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

Последнее слово у Хлебникова взято в кавычки, что, по-моему, означает несколько иную трактовку заумного языка и зауми, отличную не только от кручёныховской, но и других трактовок самого Хлебникова. Речь здесь идёт собственно о языке, а не о стихотворной речи. Но именно заумная стихотворная речь была в первую очередь востребована в современном неоавангарде. Сигей как раз является блестящим поэтом-заумником. Причём он использует заумь в самых разных вариантах: и в визуальных вещах, и на стыке визуального и вербального, и в палиндромии.

В 1969 году Сигей написал палиндромическую пьесу «Мил-дорог город Лим». Эта пьеса трудно поддаётся расшифровке, весьма схематично можно представить основную тему — конфликт творчества и любви. На мой взгляд, по стилистике она соотносится не только с хлебниковской поэмой «Разин», но с другими его произведениями. Об этом говорит лексика, тематизм, наконец, упоминается само имя Хлебникова, хотя и в раздробленном виде, но тем более значимом. Лиль в пьесе говорит:

В «О» кинь бел «Х», Лебников,
кинь и об зарие волос, Соловей-разбойник¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Сигей С. Мил-дорог город Лим// Антология русского палиндрома XX века / Сост. В. Рыбинский. М., 2000. С. 140.

Соловей-разбойник — в мифологии Сигея бесспорно положительная фигура. Здесь он сопоставляется с Лебниковым, тоже витальным образом, «Х» — в визуалах Сигея — изображение человека с раскинутыми руками, попадая в «О», «Х» символизирует квадрат древних — высшую гармонию.

Несколько иной опыт рецепции находим у Валерия Шерстяного (р. 1950). Особенность этого поэта в том, что он познакомился с творчеством Хлебникова ещё в СССР, но затем в возрасте 29 лет переселился в ГДР и здесь вновь обратился к творчеству Велимира уже на новом уровне. Здесь существенные дополнения пришли в процессе общения с немецким поэтом, художником и мыслителем Карлфридрихом Клаусом, который очень тонко чувствовал природу хлебниковских творений. Например, сущностно важны такие его положения из эссе о поэте:

«Хлебников последовательно выполняет заповедь Лотреамона, гласящую, что „поэзия должна ставить своей целью практическую правду“. Его произведения впрямую не говорят об этом, они *являются* практической правдой. Хлебниковские произведения — человеческое самосознание, реализованное в языке и на письме... Говоря о правде хлебниковских произведений, едва ли можно иметь

в виду прописную мораль, которая служит для разного рода наставлений и поучений. Хлебников настолько свободен, что не обращает внимания на подобные табу о переходе границ, зачастую и своих собственных. Он не позволяет читателю (и в первую очередь — себе самому) сделать себя пленником той или иной манеры письма. Его динамичный неустойчивый почерк, вбирая жизненные пульсации, постоянно несёт в себе элементы непредсказуемости — внезапного прерывания, скачки, всевозможные отклонения, в том числе алогичность, растворение в ином, наконец, пустоты»¹⁸⁷.

В беседах со мной Валерий Шерстяной неоднократно подчёркивал, что его понимание Хлебникова, а также русских и немецких авангардистов оттачивалось в общении с Клаусом. Не повторять, а двигаться дальше — вот в чём была задача. И от слова и буквы как таковых Шерстяной пришёл к мельчайшим элементам графем, он стал раскладывать графемы и вышел на собственное письмо, которое назвал скрибентизмом. Но параллельно он продолжал работать с русским алфавитом в его фонетическом проявлении. Исполняя алфавит и концертно, и в виде особой фонетической

¹⁸⁷ Клаус К. Заметки к Хлебникову // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи / Сост. и общ. ред. Д. Булатова. Кенигсберг-Мальборк, 1996. С. 21–22.

радиопьесы, Шерстяной попытался выявить всё богатство потенциальных возможностей звуков, обозначенных той или иной графемой. Субъективность такого изложения, конечно, очевидна, однако в результате создаётся своеобразное полифоническое произведение на границе музыки и поэзии, с помощью которого автор проникает к праосновам алфавита.

Ренате Лахманн в подробном исследовании, посвящённом Алфавиту Шерстяного, пишет:

«Am Anfang — so die mythoalphabetische Semantik — steht die Alphabetogenese. In Analogie zum Verfahren der `poetischen Etymologien` der Futuristen, besonders Chlebnikovs, das von einer Ursemantik ausgehend die Wörter auf mythologisch interpretierte Wurzeln zurückführt, exerziert Scherstjanoj seine `poetologischen Alphabetologien`»¹⁸⁸

Еще один вариант взаимодействия с творчеством Хлебникова находим у Дмитрия Авалиани (р. 1938). Уже в первых публикациях, в конце 1980 — начале 1990-х годов, Авалиани подчёркивал свой интерес к хлебниковской поэтике и историософии. Похоже, что прежде всего его

¹⁸⁸ Lachmann R. Ein Neo-Abecedarier. Anmerkungen zu „Das russische abc-scribentisch“ von Valeri Scherstjanoj // Zeichen zwischen Klartext und Arabeske (Hsg. S. Kotzinger, G. Rippl). Rodopi Verlag, 1994. С. 34.

интересует мистическое у Хлебникова, в частности палиндромическая и анаграмматическая составляющая его поэтики. В комбинаторной поэзии сегодня работает немало авторов. Но Авалиани — один из немногих, кто подходит к этому направлению с такой мерой серьёзности. Абсолютный слух на слово, виртуозное владение поэтической техникой позволяют ему добиваться в этой области замечательных результатов. Одно из его анаграмматических стихотворений имеет такое название: «Памяти Велимира, вольного астраханца»:

Анархиста Астрахани
гусли-слуги
разинцев, зверинца
зыбиться, избыться
норову речному бы,
ворону бы чёрному —
в печатке — царстве
в старцев аптечке
кочевой, овечкой,
мошкаррой — за Волгу,
за лугов ромашкой,
далью пробегу,
ладью погребу.

Копоти потоки
мысли смыли,
бодро керосинили —
добро искоренили.

Автострад в золе снуем,
Отстрадав в лозе уснём¹⁸⁹.

Ближайший аналог этому стихотворению у Хлебникова — «Пен пан». В анаграмматическом письме Авалиани добивается максимальной смысловой ясности, при этом он стремится к предельной сближенности с хлебниковским словарём, хотя допускает и некоторые отступления, которые можно оправдать поправкой на время написания текста, то есть наши дни. Впрочем, таких слов на весь текст всего два — «керосинили» и «автострад» — и оба представляют негативный план современности.

Если применительно к палиндромным и анаграммным опытам исторического авангарда можно было говорить как о своего рода языковой утопии (хотя Ежи Фарыно очень точно определял эти опыты как перепрочтение культуры, он говорил, в частности, о «пре-тексте» и «пост-тексте», о соединении в одном лице получателя и отправителя¹⁹⁰, то сейчас мы можем говорить об уже сбывшейся «утопии». Палиндромическое творчество выплеснулось на страницы газет и журналов, антологий и отдельных книг.

¹⁸⁹ Авалиани Дм. Памяти Велимира, вольного астраханца [Стихи] // Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994. С. 87.

¹⁹⁰ Фарыно J. Паронимия-анаграмма-палиндром в поэтике авангарда // WSA. В. 21. Wien, 1988. S 55.

Палиндромисты, начинавшие ещё в 1960-е годы, прямо ведут свою родословную от Хлебникова: Николай Ладыгин, Владимир Гершуни, Михаил Крепс, Валентин Хромов, Сергей Сигей, Дмитрий Авалиани и др. Хлебников был для них первоначальным ориентиром. Самый прямой и простой пример своего рода упражнения в духе Хлебникова — сочинения на тему «Разина». Произведения с таким названием пишет М. Крепс (1940–1995), Н. Ладыгин (1903–1975) назвал свою небольшую поэму «Восстание Разина», близкое по духу, но под названием «Тать», написал В. Гершуни (1930–1994). Но, пожалуй, самое оригинальное произведение написал новосибирский поэт Борис Гринберг. Оно называется «Мой Разин», указан жанр — «поэма». Текст такой:

Петь Степана — петь степь!..

Ему внял Емельян в уме.

Гринберг в данном случае прибегает к максимальной компрессии. Это своеобразный комментарий к известному, но как настоящий палиндромист Гринберг верит в магическое действие обратимого слова. Линейка, разделяющая строки, на мой взгляд, здесь тоже значима — получается «историческая» дробь.

Самому Хлебникову Б. Гринберг посвятил следующее произведение:

И разо — О! — Овиде
Белооко!
О, лебедиво!
О, озари!¹⁹¹

Это так называемый монопалиндром, когда весь текст, хотя и разбитый на строки, представляет собой одну длинную строку.

Кстати, обращение именно в палиндромическом варианте к различным именам русской литературы — это уже стойкая традиция. Её начал ещё в 1960-е годы Н. Ладыгин, создавший серию портретов русских писателей, в том числе и Хлебникова.

В современном палиндромном и анаграммном письме можно наблюдать любопытную метаморфозу. У многих авторов палиндромические стихи становятся настолько гладкими, что их уже почти не отличить от обычных. Авторы увлечены передачей смыслов, и только сам палиндром иногда путает карты, взрывая гладкопись.

На это состояние палиндромической поэзии по-своему прореагировала поэтесса Елена Кацюба, которая в своём «Первом палиндромическом словаре современного русского языка», на примере восьми тысяч слов показала их глубокую обратимость. Её Словарь — это своеобразное

¹⁹¹ Гринберг Б. Опыты пО // Кто Здесь? (Новосибирск), 2002. С. 138.

поэтическое произведение, если понимать под поэзией испытание слова на его способность к превращениям.

Взаимодействия с текстами Хлебникова происходят на разных уровнях. Сегодня может сложиться интереснейшая антология посвящений Хлебникову, различных включений его текстов и т. д. Ряд интересных текстов такого рода находим в творчестве Анны Альчук, Александра Федулова, Алексея Хвостенко.

Алексей Хвостенко (р. 1940) постоянно обращается к Хлебникову. В частности, с известной рок-группой «Аукцион» он записал аудиоальбом «Жилец вершин» — своеобразный вариант интерпретации стихов поэта. В 1983 году Хвостенко написал стихотворение-посвящение «Ольге Абрего на день рождения», своего рода переложение хлебниковского «Гонимый — кем, почём я знаю?»:

Забывтый кем, почём я знаю? —
Нет на вопрос ответов столько,
сестрою Волги и Дуная
родней Москвы и поля польки
мне был намёк. И немок спицы
плели черт знает что, покуда
из-за полуночной столицы
вполголоса лепился Будда.
Из пены, воска и гранита,
песчаных лилий Вавилона

на берега Невы хариты
ко мне слетались для поклона¹⁹².

Стихотворение ещё продолжается, но мы остановимся здесь, чтобы сказать, что Хвостенко перенимает ритм и отчасти словарь начала хлебниковского текста, а затем идёт своим путём. Имя Хлебникова встречается и в одном из текстов Хвостенко в его книге 1995 года «Продолжение». Там: «Урча,/ слон Хлебникова движется по следу / слона Крылова...» Таким образом, можно сказать, что у Хвостенко Хлебников получает право нормального существования в его артистическом мире.

Несколько слов о собственном обращении к творчеству Хлебникова. Впервые я прочитал Хлебникова в 17–18 лет (1967–1968), после Маяковского, но уже в контексте футуристического движения, наряду с Гуро, Кручёных, Бурлюком, Каменским, Божидаром, Северяниным, ранним Пастернаком и Асеевым. Это было первое приближение, в котором Хлебников привлек меня прежде всего музыкой слова, полиритмией, необычайным интонационным богатством. В то время я, конечно, не задумывался о таких вещах, всё это просто входило, откладывалось в подсознании и как-то выявлялось потом в стихе. Разумеется, имя поэта уже тогда упоминалось в моих

¹⁹² Хвостенко А. Л. Продолжение. СПб., 1995. С. 7–8.

стихах как образ непризнанного гениального художника. Затем я обратился к классическому стиху и неоклассике XX века, продолжая заниматься футуризмом, так сказать, теоретически. Во время учёбы на филологическом факультете (в начале 1970-х годов) я занимался анализом поэтики футуристов, главным образом под воздействием работ Тынянова, Якобсона, Винокура, Шкловского, а также Харджиева и Тренина, их книга «Поэтическая культура Маяковского» тогда только вышла. В это же время я переписывался с Савватием Гинцем, который писал книгу о Каменском. Моя первая работа собственно о Хлебникове — была рецензия на книгу Н. Л. Степанова «Велимир Хлебников» (напечатана в тамбовской областной молодёжной газете, кажется, в начале 1976 года).

Возврат к Хлебникову произошёл в начале 1980-х годов и был связан с моими занятиями в литературной студии «Слово», которую я организовал для литераторов, не вписывающихся в официальный литпроцесс. Имелось в виду «слово как таковое». И здесь тексты Хлебникова и других футуристов использовались мной в качестве «учебного материала». Затем я продолжил эту работу на филологическом факультете Тамбовского университета и в студии «АЗ», которая явилась продолжением студии «Слово» и в то же время «учебной мастерской» при Академии Зауми (организована в 1990 г.). Я использовал метод

мягкого ненавязчивого знакомства с авангардной поэзией, учитывая при этом характер дарования каждого из студийцев, особенности его первоначального письма, ни в коем случае не ставя задачи копирования приёмов. По моему мнению, воздействие новейшей поэзии должно было быть опосредованным, своего рода помощью на пути к собственным художественным открытиям. При этом я, конечно, держал в уме перспективный план создания в городе, достаточно удалённом от современных тенденций в искусстве, новой художественной ситуации. Литературой здесь признавалась весьма средняя продукция. Именно на такой уровень шла ориентация новичков. Нельзя сказать, что нам полностью удалось изменить ситуацию, но точно удалось скорректировать её, добавив в этот тусклый пейзаж необычную краску поиска. Сейчас можно назвать ряд авторов, которые уже вызывают интерес в профессиональной среде на общероссийском уровне. Это Александр Федулов, Вадим Степанов, Владимир Мальков, Евгений Степанов, Алексей Неледин, Роман Минаев, Геннадий Минаев, Алексей Шепелев, Михаил Гавин, Елена Часовских, Екатерина Лебедева, Елена Владимирова, Сергей Лёвин. Каждый из них обладает собственным стилем, но их индивидуальные стили складывались во многом под влиянием общения с творчеством Хлебникова и других авангардных авторов (не только русских, мы занимались также немецким, французским,

итальянским авангардом и в конце 1980 — начале 1990-х годов провели серию открытых вечеров из истории русского и мирового авангарда). Можно сказать, что впервые был проведён прямой эксперимент по установлению контакта молодых авторов с искусством XX века, ранее закрытым.

Что касается моих собственных обращений к Хлебникову, то они продолжают до сих пор. Помимо исследовательских работ я обращаюсь к его творчеству и в поэтической форме. Первая большая вещь такого рода была композиция «Белый ворон», написанная в начале 1985 года, — своего рода попытка исследования поэзии поэзией (эта композиция была впервые опубликована в сборнике Первых астраханских Хлебниковских чтений, что имеет для меня особое значение). В целом же Хлебников остаётся основанием всех моих креативных устремлений. Я считаю Хлебникова узловой фигурой не только минувшего века, но и наступившего.

Что Хлебников птицей нахохлился
что Хлебников шелестящим орешником
что бобэоби
что малыш Хлебников
что Хлебников в солдатской фуражке
что Велимир в мордовской шапке
что Зангези
что шелест и шёпот

что речь речи речики речики
что зинзивер
жив чуив челять чул
чу-у

(последние звуки произносятся
с медленным затуханием)

Вместо послесловия: авангард после авангарда

*Сергей Бирюков отвечает на вопросы
Павла Арсеньева*

Павел Арсеньев: В каком состоянии пребывает проект исторического авангарда? Кто сегодня может быть назван наследником авангарда, рвавшегося в омассовлённое и технизированное будущее? Насколько вообще уместна категория наследства и, следовательно, претензии на некоторый символический капитал авангарда?

Сергей Бирюков: Исторический авангард пребывает пока в состоянии недостаточной изученности и недостаточной понятости. В 2008 году я в качестве организатора и докладчика одной из секций был на самом крупном международном симпозиуме, посвящённом изучению мирового авангарда. Это было в Генте, в Бельгии, в стране,

как известно, победившего сюрреализма. Разногласие мнений, высказанных об авангарде, было в самом деле сюрреалистично. К тому же эти мнения высказывались попеременно на трёх языках (рабочие — английский, французский и немецкий), и мы (русская секция) добавили четвёртый — русский, без которого невозможно говорить о мировом авангарде, ну и конечно использовали заумный.

В заключение нам вручили библиографический список работ об авангарде на разных языках — тысячи названий на сотне страниц...

Исходя из того, что я занимаюсь в основном поэтическим авангардом и граничными формами в области поэтического, можно сказать следующее: 1) это не единый проект, а ряд разнообразных устремлений и целенаправленных и случайных открытий, а также неудач и полудач; 2) авангардные авторы были в сильной степени включены в текущую литературную и художественную ситуацию (например, пересечения и взаимовлияния с символистами), а также вообще в литературу/искусство уже в диахронном плане; 3) поэтому творчество каждого «авангардиста» приходится рассматривать в нескольких плоскостях, хотя для удобства мы обычно обходимся вычленением именно «авангардных» элементов.

Замечу ещё раз, что авангардисты не называли себя авангардом. Это название закрепляется

гораздо позже и становится названием художественного течения.

Понятие «исторический авангард» было постулировано Игорем Смирновым совместно с Ренатой Дёринг-Смирновой. Позднее я предложил для позднего авангарда определение «внеисторический», сейчас оно вполне используется.

«Наследство» в авангарде явно не по прямой! В отличие от таких течений, как барокко, классицизм, романтизм, имеющих закреплённые стабильные признаки (хотя романтизм уже в меньшей степени), авангард как течение характеризуется сильной изменчивостью, пересозданием форм. Я настаиваю на том, что это основное течение XX века, которое находит продолжение и в календарно наступившем веке. Даже если мы не будем брать другие искусства, а возьмём только поэзию, мы увидим, как авангардные формы впитывались и символистами, и теми, кто считал себя их наследниками. В условные 1950-е (на Западе) и в условные 1960-е (в России) происходит новое и более определённое осознание значения авангарда как активно формирующего искусства. Об этом есть разные свидетельства. Например, вышедший около десяти лет назад в Австрии огромный, в несколько тысяч страниц том, документирующий действия Венской группы (*Wiener Gruppe*). Это была сильнейшая рецепция дадаизма в новых условиях. Немецкая конкретная поэзия (*konkrete Poesie*) использовала также нара-

ботки в области визуализации поэзии, которые были в историческом авангарде. Во Франции, по свидетельству крупнейшего фонетического поэта Анри Шопена, неоавангард начался также с обращения к дадаистскому опыту, вплоть до того, что сам Шопен специально познакомился с выдающимся австрийским дадаистом Раулем Хаусманом, жившим во Франции и всеми забытым, а позднее с Морисом Леметром и Исидором Изу.

Нечто подобное происходило и в Советском Союзе. Владимир Казаков знакомится с Алексеем Кручёных в 1966 году. Сергей Сигей знакомится с Василиском Гнедовым и Игорем Бахтеревым, которых публикует в своём «Транспонансе». И Сигей и Ры Никонова сознательно разрабатывают новые приёмы авангардного письма, уже знают о том, что сделали предшественники. Причём тут очень непростые взаимодействия с предшествующим материалом.

Петербургский пласт авангардистский более концентрированный, чем московский. Двухтомник Леонида Аронсона прекрасно показывает, как шло формирование внеисторического авангарда. Вл. Эрль и хеленуктизм, Борис Кудряков, Борис Констриктор, Александр Горнон. Да и Ры с Сигеем, жившие в городе Ейске на Азовском море, были теснейшим образом связаны с тогдашним Ленинградом, кажется, они и в ЛГИТМИК поспешили, чтобы ездить в Питер.

Когда у меня вызрела идея образования Академии Зауми, я в первую очередь пригласил к сотрудничеству именно названных авторов. В Москве авангард был более расплывён. Там надо было заниматься его реструктуризацией. Вообще Москва всегда нацелена на явный успех, а Петербург сосредоточен в себе и по видимости об успехе не помышляет! Это и с историческим авангардом так было. И не случайно музей русского авангарда в Питере, а не в Москве. Капитал вполне символический. Но кто знает, какой капитал на самом деле реальный.

Далее. Поскольку авангардное движение было прервано внехудожественными обстоятельствами (у нас в более сильной степени и дольше), то последователям пришлось (и ещё приходится) восстанавливать, а во многих случаях открывать заново эту линию. Тут дело не в претензиях на наследство, а в элементарной справедливости. Именно поэтому Эрль занимается восстановлением обэриутов (не совсем обычной для поэта текстологической, комментаторской и библиографической работой). Константин Кедров довольно много занимался интерпретациями Хлебникова и других авангардистов. Но он к тому же и профессиональный литературовед. Айги литературоведом не был, но тоже считал своим долгом восстанавливать имена. Он написал несколько эссе о раннеавангардных поэтах. Сигей на протяжении лет, наверно, сорока неустанно

публикует, комментирует, интерпретирует раннеавангардные тексты. Сходные задачи пришлось взять на себя и мне. Мы обмениваемся впечатлениями, ха-ха! И радуемся, если кто-то помимо нас что-то добавляет в недописанную ещё картину раннего авангарда. Кроме того, поэзия, когда бы она ни была создана, должна проявляться на публике. Этим тоже занимаемся по мере сил. Валерий Шерстяной, например, часто представляет русские футуристические и обэриутские тексты немецкой публике, он даже латинизировал и издал в Австрии книгу русской зауми. 10 лет назад я организовал в Германии театральную группу ДАДАЗ, чтобы показывать русские и немецкие авангардные тексты. Разумеется, такое тесное соприкосновение с историческим авангардом не может пройти бесследно для тех, кто с этим связан. При этом учитываются и самые современные авангпрактики, которые существуют на Западе. Вплоть до непосредственного участия в этих практиках. Это, к примеру, фестивали «БОБЭОБИ», которые проводил Валерий Шерстяной в Берлине в 1990-х годах. Это организованная мной совместно с англичанином Питером Во и бельгийцем Филипом Меерсманом в 2005 году на македонском фестивале «Стружские поэтические вечера» группа перформанса и фонетической поэзии DAstrugistenDA (единственная на сегодня интернациональная группа такого рода). Кроме того, это коллаборативные

перформансы. Незабываемы совместные акции с канадцами Марком Сазерлендом, Полом Даттоном, с патриархом английского послевоенного авангарда Бобом Кобингом (ныне смотрит на нас с небес), с одним из пионеров немецкой перформативной поэзии Хартмутом Геркеном или с легендой немецкой конкретпоэзии Ойгеном Гомрингером (именно он собрал и издал антологию конкретпоэзии), с автором оригинальной гибридо-поэзии Хартмутом Андручюком, с Валерием Шерстяным, наконец, с нашей собственной легендой (правда, живущей в Австрии) Елизаветой Мнацакановой (наше первое выступление с ней состоялось в 1997 году в Канаде).

Я думаю, что тем, кто идёт после нас, будет значительно легче, потому что многое открыто. Это уже заметно, как ярко действуют некоторые совсем молодые авторы. Например, Денис Безносков в Москве и Дмитрий Колчигин в Алма-Ате. Хотя и на их долю ещё кое-что остаётся. Так, Денис Безносков занимается расшифровкой рукописей Тихона Чурилина, недавно в Мадриде известный издатель авангарда Михаил Евзлин выпустил дешифрованную Денисом пьесу Тихона Чурилина, которая сто лет пролежала в архиве. Дмитрий Колчигин забуривается в древность — в поисках заумного в архаических текстах.

П. А. Какова пропорция ремесленного отношения к форме, императива её разработки и тех-

нических средств, которые для авангарда являлись мечтой, а сегодня реализованы в виде новых медиа — тогда и сегодня?

С. Б. В ответе на этот вопрос я буду касаться в основном поэтического авангарда. Н-да... пропорция... Лет пятнадцать назад я напечатал в «Вопросах литературы» статью «Авангард. Сумма технологий», где, развивая идеи русской формальной школы, как раз выдвигал на первый план различные технологии создания поэтического материала. Впрочем, я немало написал на эту тему и в разных своих книжках.

Тут вот что интересно. С одной стороны, в начале прошлого века было большое увлечение техническими новинками. Кино, звукозапись, фотография как искусство. Всем эти, например, замечательно пользовались Маяковский или Каменский. С другой стороны, в русском футуризме было и сильно противостояние механическим изобретениям. Сравните полиграфическое искусство символистов, их журналы и книги и противопоставленные этому пиршеству эстетства рукодельные книги футуристов. Хлебников, кажется, вообще игнорировал механику и предсказывал век дегитальности — «тенекниги». А пока записывал стихи в какой-нибудь «гроссбух», как средневековый монах, и создавал гипертексты, тяготеющие к пространственному восприятию. Кручёныховские типографски изданные книги

часто выглядят неряшливо, а его рукодельные — непревзойдённые образцы бука-арта. Немецкие дадаисты включали в свои тексты обрывки газетных полос, трамвайные билеты и тому подобный цивилизационный мусор.

Коллажи, железобетонные поэмы, конструэмы, использование принципов одного искусства в другом, поэты-художники и взаимодействие с художниками. Всё это сейчас довольно подробно описано и имеет своих последователей. Я сейчас на кручёныховской конференции в Москве слушал отличный доклад петербургской исследовательницы Лилии Лебедевой о современной книге художников, Карасика и других. Всё это стало нормальной эстетизированной традицией. Но как мы помним, авангард всё время ломает традиции, и, скажем, книги Ры Никоновой и Сергея Сигея — это такой взлом красивого, возвращение прямо в дикий футуризм. Следует сказать, что они не пользуются компьютерными технологиями, да и самим компом. Сейчас они работают в лучшем случае с электрической машинкой. А ещё несколько лет назад, когда у них сломалась пишмашинка, вывезенная из России, и на западе Германии они не могли найти с русским шрифтом, я им нашёл на востоке и Сигей пропилит через пол-Германии ко мне за этой драгоценностью.

В то же время современный авангард, даже не пользуясь новыми технологиями, очень много

сделал в открытии мельчайших единиц поэтических конструкций.

Наиболее яркий пример полифоносемантика Горнона. Но есть и масса других открытий, в комбинаторной поэзии, например. Дмитрий Авалиани был виртуозом образования различных комбинаторных текстов. Вокруг него тогда сложилась группа авторов, занятых комбинаторикой. Елена Кацюба — заядлая комбинаторщица с её двумя томами палиндромического словаря русского языка.

Борис Гринберг и Павел Байков. Я думаю, в целом современные русские комбинаторщицы не уступят французским из группы УЛИПО. Плюс к этому надо отметить блестящую работу Татьяны Бонч-Осмоловской по осмыслению и описанию мировой комбинаторности (и русской в том числе).

Возвращаясь к медийным средствам.

Мы знаем, что Александр Горнон прекрасно освоил компьютер и делает на нём чудеса полифоносемантики. Шерстяной сейчас работает с веб-камерой, с диктофоном он давно работает, создал на нём полифоническую поэму «Макрофон». А с веб-камерой он ездит по Берлину на велосипеде, в это время что-то произносит, сам себя снимает и потом переводит в компьютер. Елена Кацюба владеет компьютером, как вязальными спицами (которыми она, кажется, не владеет!), она создаёт поэтические видеоклипы, монтиру-

ет видеосъёмки, занимается анимацией графики. Интересно работает в соавторстве с компом Александр Федулов. Талантливый поэт Сергей Проворов, кажется, полностью ушёл в видеоарт. Немецкий поэт Фридрих Блок создаёт дигитальную поэзию. (Между прочим, я сейчас включил редактор, чтобы проверить текст, и компьютерный редактор выделил красным слово «дигитальную», которого он, оказывается, не знает, и предложил взамен «генитальную». Bravo компу! Оставляю за собой право использовать такую поэзию.) Сейчас видится, что поэты начала прошлого века были большими изобретателями под влиянием в основном механических изобретений. Особо выделим Хлебникова, который наизобретал на целый век. В дальнейшем физики обогнали лириков в изобретениях уже не механических новшеств, принудив поэтов стать обыкновенными пользователями. Хотя, как я уже отметил, ряд поэтов являют чудеса пользовательского уровня, соединённого с уровнем поэтическим. Но некоторых эта вакханалия современных техсредств, а также производимой на них продукции просто добила. Я даже знаю таких и среди немцев, и среди русских, и среди французов, которые готовы стать новыми лудистами и восстать против комптехнологий! Один мой немецкий знакомый, выдающийся палиндромист, между прочим, назвал комп троянским конём. Что говорить, любой средней руки программист

и даже продвинутый пользователь даст фору любому пииту, не склонному к компьютерному мастерству.

Заго если уж пиит освоит эту машину, то тут могут возникнуть самые невероятные фантазии. Например, возникает биопоэзия, поэзия различных мутаций. Этим занимается Дмитрий Булатов. Который начинал с того, что писал авангардные стихи, увлёкся моей книгой «Зевгма», стал заниматься визуальной и фонетической поэзией, составил две блестящие антологии мировых, как раз визуальную и фонетическую, а потом бац — и взялся за создание химер, скрещивание кактусов и кроликов, проникся идеями американских авторов, которые, например, занимались проецированием в космос сокращений маток специально отобранных для эксперимента балерин. Это, пожалуй, ближе к генитальной поэзии. Дима выпустил специальную антологию, в которой собрал много примеров разного рода экспериментов (так называемые «влажные технологии»). Я не знаю, вполне возможно, за этим будущее...

В 1996 году мы вместе с японским поэтом и исследователем русского авангарда Акифуми Такеда, который был у меня в Тамбове с рабочим визитом, провели апроприированную поэтическую прополку на участке сыновей поэта-палиндромиста Николая Ладыгина. Мы двигались по картофельной борозде, спинами

друг к другу, по принципу палиндрома. Собственно это было своеобразное прочтение самой борозды, причём, с одной стороны, читалось по-японски, а с другой — по-русски. То есть, как говорил Заратустра, электрон также неисчерпаем, как и атом.

П.А. Каково соотношение того, что можно было бы назвать современным авангардом, и столбового пути развития поэзии? Какой он, кстати — постакмеистический, концептуалистский, постконцептуалистский?

С.Б. Конечно, существует огромное количество стихов, но лишь условно можно относить их к поэзии. Если же говорить о развитии, то тут авангарду нет никакой конкуренции. Авангард единственный на протяжении века, единственный созидающий. В том числе и акмеизм значительной частью, в изводе Мандельштама, Нарбута, Зенкевича, и отчасти Ахматовой, входит в авангард. Концептуализм — это пример для Барта или Фуко, то есть смерть автора. Конечно, если этот автор не пользуется авангардными приёмами, как пользовался, скажем, Пригов Дмитрий Александрович, только из тактических соображений именовавший себя концептуалистом.

Количественное, то есть поверхностное, соотношение тут не в пользу авангарда. Чистых

авангардистов очень немного. Их даже в одной статье поименовали осколками. Но это такие осколки, которые больно ранят. И проникают всюду. Правы наблюдатели, которые усматривают проникновение авангарда даже не в очень индивидуальные стили, даже в самое графоманское письмо или в так называемые качественные стихи. Именно авангард открывает особые свойства поэтической речи, а также голоса, визуальности, дигитальности и, как мы видим, генитальности. Вот это и есть столбовая дорога.

П. А. Каков политический смысл авангарда?

С. Б. Отрицательный. В силу хирургических особенностей авангарда если он приникает к любой политической системе, то он её взламывает. Я не говорю здесь об описательности, о социальном противостоянии, о карикатурах соц-арта и тому подобных вещах, лежащих на поверхности. Это всё по другому ведомству.

В раннем авангарде у отдельных авторов была иллюзия впадения в политику (например, Маяковский, Малевич, Мейерхольд, Эйзенштейн), но это лишь индивидуальные особенности определённых авторов, а не специальная черта авангарда как художественного направления (кстати, политикой занимались многие совсем не авангардные авторы). Кроме того, многое зависит от попадания в определённую эпоху. Например, до революции Мейерхольд занимался итальянской

комедией дель-арте, а после революции стал театральным комиссаром. Наоборот — крупнейший реформатор театра Николай Евреинов бежал от революции.

Внеисторический поэтический авангард в сильной степени дистанцирован от политики и сосредоточен прежде всего на художественном поиске. Но, разумеется, моё мнение не является истиной в последней инстанции. Вполне возможно, что появятся авторы, которые попытаются соединить авангардные поиски в искусстве с политическими.

Оглянемся на Запад. Речь даже не об авангарде. Авангард на Западе занимает вполне маргинальное положение, вплоть до того, что там стараются не употреблять этот термин, заменяя его более нейтральными / политкорректными — «экспериментальное искусство», «современное» и т. п. Речь о том, с какой скоростью и результативностью нейтрализуются любые явления, в которых обнаруживается хотя бы доля протестности, нарушения принятого порядка. Неважно, кто это — битлы, Уорхел, панк-рок, Бойс и т. д. Как правильно говорит в данном случае Гройс — все Мадонна! (Это обобщающий вывод из его многочисленных статей и интервью.)

В западных странах существует множество выгородок и загончиков для демонстрации художественных достижений, разные биеннале, небольшие фестивали, дома творчества (где об-

служивающий персонал внимательно следит за порядком!). Пожалуйста, самовыражайтесь, но не дальше вот этой галереи, с фуршетом, конечно.

П. А. Одна из ваших статей заканчивается словами «Так происходит движение к будущему. Оно ещё не наступило...». Один из бывших членов группы «Радек» создал сайт, помогающий практиковать альтернативную экономику; его девизом является «Будущее уже наступило. Просто оно ещё неравномерно распределено». Как бы вы это прокомментировали?

С. Б. Это остроумно. Что касается альтернативной экономики, то она вполне себе существовала и в СССР, существует и в России, и, как я мог заметить, в других странах. Но, пожалуй, человечество ещё не достигло того уровня, когда будущее могло бы быть равномерно распределено. Поэтому мне придётся остановиться на своём определении, что будущее ещё не наступило... Но для искусства это вероятностный стимул.

(Март 2011)

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 5

ЧАСТЬ 1. ПОЛЕ АВАНГАРДА

Код Велимира 8

Лучезарная суть Елены Гуро..... 36

Футуристическая флейта Бенедикта

Лившица 52

Грандиозарь Кручёных..... 61

Как трудно мёртвых воскрешать, или

Хорошая фамилия для испанского

графа 74

Опыт футуристической книги..... 98

Разрывные слова Неола Рубина..... 119

Иван Игнатъев..... 132

Наималы Сигизмунда Кржижановского ... 147

1. Пунктирно..... 147

2. Театр БЫ 158

Тело языка и язык тела в русской

авангардной поэзии..... 167

1. Тело языка 167

2. Язык тела..... 177

3. Эротический аспект 183

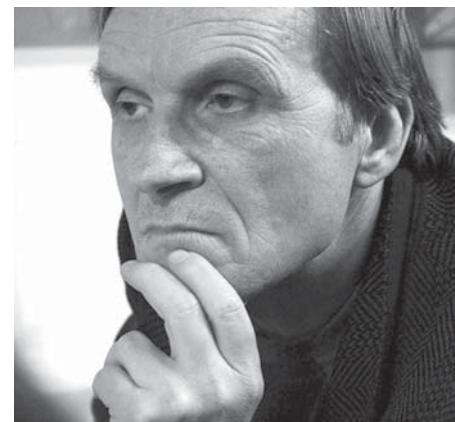
ЧАСТЬ 2. ПО(С)ЛЕ АВАНГАРД

Георгий Спешнев. Одинокий авангардист 198

1. Антиэстетика..... 198

2. Звукописьмо 216

Владимир Казаков. $5 \times 2 = \text{миллион}$	233
Опыты неописательного письма	
Леонида Аронзона.....	246
Геннадий Айги. Поиск словесного ядра	265
Словарево Анны Альчук	280
Побег из	286
Таинственное появление	
и исчезновение Глеба Цвеля	286
Словомузыка Елизаветы Мнацакановой ..	298
Ры Никонова, Сергей Сигей. Гипотеза	
о смысле (литературно-критическая	
лекция)	310
Акробатика звука Валерия Шерстяного	325
Словариум Елены Кацюбы.....	337
Код вер, или Метаметафора Константина	
Кедрова.....	343
Пре — вращения Наталии Азаровой.....	351
Рецепции творчества Велимира	
Хлебникова в современной русской	
поэзии	359
Вместо послесловия: авангард после	
авангарда	379
Сергей Бирюков отвечает на вопросы	
Павла Арсеньева	379
<Фото автора>	397



Сергей Евгеньевич Бирюков (р. 1950, Тамбовская область, Россия) — поэт, филолог, культуролог (д-р культурологии), саунд-поэт, перформер, лауреат Международного литературного конкурса в Берлине, Второй берлинской лирикспартакиады, Международной литературной премии им. А. Кручёных и премий ряда журналов. Основатель и президент Академии Зауми. Член союзов: российских писателей, профессиональных литераторов, журналистов России, театральных деятелей России, член русского ПЕН-клуба. Член редколлегий журналов «Дети Ра», «Футурум-арт», «Журнал Поэтов» (Россия), «Езиков свят» (Болгария), «NRCT» (Германия). Соредактор интернет-журнала «Другое полушарие». С 1991 по 1998 год преподавал в Тамбовском государственном университете им. Г.Р. Державина, входил в Тамбовскую лингвистическую школу. В настоящее время преподаёт в университете им. Мартина Лютера в городе Галле (Германия), а также в ряде европейских и российских универси-

тетов. В 2001 году основал в городе Галле студенческий авангардный театр DADAZ. Автор 15 книг стихов, в том числе: «Муза зауми» (Тамбов, 1991), «Знак бесконечности» (Тамбов, 1995), «Звуковые соответствия» (Москва, 1997), «Книгура» (Тамбов; Галле, 2000), «Ja ja, Da da oder die Abschaffung des Artikels» (Leipzig, 2004, на русском и немецком, второе изд. 2012), «Звучарь» (Нью-Йорк, 2004), «Sphinx» (Madrid, 2008, на русском и 2010, на испанском), «Смена ролей» (Madrid, 2009), «Поэзис» (Москва, 2009), «Человек в разрезе» (Berlin, 2010), «Полёт динозавра» (Madrid, 2011), теоретических книг: «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (Москва, 1994), «Теория и практика русского поэтического авангарда» (Тамбов, 1998), «Уроки барокко и авангарда» (Тамбов, 1998), «Поэзия русского авангарда» (Москва, 2001), «Року укор. Поэтические начала» (Москва, 2003), «Авангард: модули и векторы» (Москва, 2006), книги эссе «Встречи на авеню Айги» (Paris, 2009) и многих теоретических и практических публикаций в российских и зарубежных изданиях, в том числе в журналах «НЛО», «Знамя», «Вопросы литературы», «Литературная учёба», «Литературное обозрение», «Октябрь», «Дружба народов», «В мире книг», «Слово», «Новый мир», «Арион», «Журнал Поэтов», «Футурум-Арт», «Дети Ра», «Библио-Глобус», «Комментарии» (Москва), «Via regia», «Акзенте», «Lauter niemand», «Родная речь», «Крещатик», «Студия», «Dominante» (Германия), «Perspektive» (Австрия), «Tijdschrift voor Slavische Literatuur» (Голландия), «Синтези» (Македония), «Съвременник» (Болгария), «Градина» (Сербия), «А 2» (Чехия), «Еurore» (Франция), «L'indice» (Италия), «Knjizevna smotra» (Хорватия), «Idntutkimus» (Финляндия), «Respublika» (Турция) и др., в научных изданиях «Хлебниковские Чтения» (Астрахань, Санкт-Петербург), «Вестник Общества Велимира Хлебникова», «Терентьевский сборник», «Поэтика исканий, или поиск по-

этики» (Москва), «Slavische Wortbildung: Semantik und Kombinatorik», «Körperzeichen-Zeichenkörper», «Zeitschrift für Slavistik», «Wiener slawistischer Almanach» (Германия), «Studia litteraria polono-slavica», «Dzielo literackie jako dzielo literackie» (Польша), «Sine arte, nihil» (Москва; Белград), «Russian Literature» (Голландия), «Зборник Матице српске за славистику» (Сербия); газетах «Русская мысль» (Париж), «Независимая газета», «Литературная газета» (Москва), «Литературен вестник», «Словото», «Детонация» (Болгария), в антологиях «Точка зрения» и «Номо sonogus» (Россия, Мексика), «Geballtes Schweigen» (Швейцария), «Самиздат века», «Поэзия молчания», «Время Ч», «Освобождённый Улисс», «Диапазон» (Москва), «Современная русская поэзия» (Китай), «A Night in the Nabokov Hotel: 20 Poets from Russia» (Ирландия), «Poesie in Europa» (Wien/Linz, 2009). Интернет-издания: «Русский журнал», «Сетевая словесность», «Драгоман Петров», «Поэзия авангарда», «Торонтский славистский кварталник», «Топос».

Организатор серии международных конференций-фестивалей, посвящённых историческому и современному авангарду (Тамбов, ТГУ им. Державина, 1993–1998 гг.), соорганизатор конференций и коллоквиумов по авангардной и экспериментальной поэзии в Москве, Самаре, Саратове, Берлине, Генте, соорганизатор Пушкинских чтений в Берлине (2008–2010), редактор-составитель сборника «Поэтика русского авангарда» (Тамбов, 1993), приглашённый редактор специального выпуска журнала «Russian Literature» (Амстердам, 2005), консультант «Lexikona ruskych avantgard 20. století» (Прага, 2005), соиздатель, переводчик и редактор антологии современной русской и немецкой поэзии «Диапазон» (Москва, 2005), редактор Альманаха Академии Зауми (Москва, 2007). Подготовил и издал ряд книг авангардных авторов.

Сергей Евгеньевич Бирюков

Амплитуда авангарда

Выпускающий редактор *А. В. Безрукова*

Корректор *Л. А. Шитова*

Верстка *Н. И. Павлова*

Художник *В. В. Ярославская*

Подписано в печать 00.00.2014. Формат 70×100^{1/32}
Печать офсетная. Гарнитура «Miniature». Усл. печ. л. 16,25
Тираж 500 экз. Заказ №

ООО «Издательство «Совпадение»
Москва, ул. Малая Никитская, д. 19, стр. 2
e-mail: kniga@sovpadenie.com
<http://sovpadenie.com>