

УДК [821.161.1.02 + 7.03] (063)

ББК 83.3 (2Рос = Рус)6я43 + 85я43

Л 64 Литературно-художественный авангард в социокультурном пространстве российской провинции: история и современность: сборник статей участников международной научной конференции (Саратов, 9-11 октября, 2008г.) / отв. ред. И.Ю. Иванюшина. – Саратов: Издательский центр «Наука», 2008. – 478 с.

ISBN

В сборнике представлены статьи российских и зарубежных ученых, принявших участие в международной научной конференции, посвященной комплексному междисциплинарному исследованию русского литературно-художественного авангарда как социокультурного феномена.

Особое внимание уделено осмыслению роли литературно-художественного авангарда в культурной жизни Саратова в синхронном и диахронном аспектах.

Издание адресовано литературоведам, лингвистам, искусствоведам, культурологам, всем интересующимся проблемами авангардного творчества и его влиянием на современную культуру.

Редакционная коллегия:

И.Ю. Иванюшина (отв. редактор), И.А. Тарасова (зам. отв. редактора),
И.В. Кабанова

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного
научного фонда (проект № 08-04-27480- г/В)

УДК [821.161.1.02 + 7.03] (063)
ББК 83.3 (2Рос = Рус)6я43 + 85я43

ISBN

© Авторы статей, 2008

Содержание**I. Литературно-художественный авангард 1910-1920 гг.****в культурном поле эпохи**

Л.Л. Шестакова (Москва) «К нам Лермонтов сходит, презрев времена...»	7
В.И. Хазан (Иерусалим) Две заметки о творчестве Л. Зака	16
О.А. Лекманов (Москва) Осип Мандельштам и деятели русского авангарда (статьи из «Мандельштамовской энциклопедии»)	33
Ю.Я. Герчук (Москва) Закавказский футуризм	53
Н.Г. Юрасова (Нижний Новгород) Статические и динамические персонажи в художественном мире В.В. Маяковского	58
Л.Ю. Большухин (Нижний Новгород) «Ода революции» Маяковского: опыт прочтения	66
О.А. Лекманов, М.Ю. Свердлов (Москва) Есенин и футуризм	74
А.А. Кобринский (Москва) «Чужие жанры» в прозе Д. Хармса	100
Е.Г. Трубецкова (Саратов) Случайность как смысло- и структурообразующий принцип поэтики романов К.Вагинова	109
С.В. Кекова (Саратов) «Перевернутый мир» Николая Заболоцкого: духовно-эстетический аспект	121
И.Ю. Иванюшина (Саратов) Людогусь из породы Безумных волков	132
Т.И. Дронова (Саратов) Искусство примитива в романе А.Платонова «Чевенгур»	151

II. Авангардные стратегии в журналистике

Е.Г. Елина (Саратов) Левый фронт и новая журналистика	163
И.В. Кабанова (Саратов) Уиндэм Льюис в журнале «БЛАСТ»: стратегии продвижения авангарда	177

III. Язык авангарда: код и интерпретация

В.В. Фещенко (Москва) Лингвистическая эстетика Авангарда	187
Т.В. Казарина (Самара) Концепция «магического слова» у футуристов	195
И.А. Тарасова (Саратов) Когнитивные категории в интерпретации футуристического текста	202
А.П. Романенко (Саратов) Поэтическая теория языка В.Хлебникова в аспекте истории культуры	212
Л.В. Червякова (Саратов) Хлебников – Платонов – Хайдеггер: путь к языку	219
Л.П. Прокофьева (Саратов) «Исцеляющее воздействие» искусства по В. Хлебникову и В. Кандинскому	228
Ю.Р. Попонова (Саратов) «Слово в поисках идеи»: роль поэтического слова в осмыслении реальности в футуристический период творчества В.В. Маяковского	236
Е.А. Елина (Саратов) Искусствоведческий дискурс: попытка истолкования беспредметной живописи	244
А.Д. Марьенко (Саратов) К проблеме исполнения сочинений для ударных инструментов композиторов-авангардистов XX века	253
С.Я. Вартанов (Саратов) Концепт перепада в интерпретации фортепианного цикла А. Шнитке «Пять афоризмов»	261

IV. Провинциальный текст российского авангарда

А.В. Зюзин (Саратов) Саратовские вечера-беседы и поэзо-концерты (Д.Бурлюк, И.Северянин, Ф.Сологуб)	275
Е.И. Водонос (Саратов) Авангардное движение в Саратове первых революционных лет	289
Е.К. Савельева (Саратов) Художник Николай Симон: факты и предположения	310

О.В. Шиндина (Саратов) Геометрия пространства и метафизика текста («Альтиметр» М. Зенкевича)	318
А.В. Раева (Саратов) «Пилоты звука, краски и слова!» : образ авиатора в саратовской авангардной поэзии 1920-х годов	326
О.А. Фандеев (Саратов) Конструктивизм в Саратове	333
А.Ю. Кашанин (Саратов) Дом «Рабочий» в Саратове	338
Е.А. Дорогина (Саратов) Книга как объект: от футуристической книги к книге художника (по материалам фонда СГХМ им. Радищева)	341
А.Н. Зорин (Саратов) «Моцарт и Сальери» А.С. Пушкина в версии театра АТХ: гиперремарка в постмодернистской интерпретации классики	354
А.И. Демченко (Саратов) Творчество Елены Гохман в контексте исканий постмодерна	365
В.Н. Терехина (Москва) Владимир-на-Клязьме в творчестве О. Розановой	374
И.Е. Лоцилов (Новосибирск) Антон Сорокин: скандал в провинции	381
С.Е. Бирюков (Галле) Авангардист из Катав-Ивановска (о Георгии Спешневеве)	389
Е.В. Борода (Тамбов) Тамбов, Академия Зауми. День сегодняшний	401
V. Эхо авангардного взрыва	
А. Маймескулова (Быдгощ) Сквозь развевающиеся занавески летних сумерек... (К аналитическому проекту «Эклоги 5-й (Летней)» Иосифа Бродского)	407
Е.А. Иванова (Саратов) Футуризм и актуальная поэзия	417
Е.В. Степанов (Москва) Современная поэзия: тенденции начала XXI века	425
Н.М. Азарова (Москва) Сонет как отрицательная форма в поэзии XXI века	439

VI. Авангардный проект

И.В. Сорокин (Москва) «Музейный арт»: обоснование термина	447
А.И. Лазарев (Москва) Архитектура как метод толкования текста	461
Е.М. Стрелков (Нижний Новгород) Вокал кефали: современное медиапроизведение как оммаж русскому авангарду	469

I. ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД 1910-1920 ГГ. В КУЛЬТУРНОМ ПОЛЕ ЭПОХИ

Л.Л. Шестакова (Москва)

«К НАМ ЛЕРМОНТОВ СХОДИТ, ПРЕЗРЕВ ВРЕМЕНА...»

The article focuses on the Lermontov theme in the Silver Age poetry, namely, in futurists (Khlebnikov, Mayakovsky) and akmeists (Akmatova, Mandelstam). The materials are the fragments from “The Dictionary of Russian XX-century poetry”.

Данная статья представляет собой заметки о «лермонтовском тексте» в русской поэзии Серебряного века. В качестве ее названия выбрана строка Владимира Маяковского из стихотворения «Тамара и Демон», неожиданно и своеобразно задающая идею преемственности поэтических поколений.

Творчество Лермонтова и сам его образ привлекали многих русских поэтов первой трети XX века. Путеводителем по их произведениям, содержащим упоминание имени Лермонтова и имен его героев, цитаты из стихотворений поэта-романтика, аллюзии на его строки, могут служить материалы словарей поэтического языка. В этой работе мы использовали данные контекстного «Словаря языка русской поэзии XX века» [СЯРП 2001, 2003, 2008], а также созданного на его основе словаря личных имен [Григорьев, Колодяжная, Шестакова 2005], в которых представлено творчество десяти

поэтов разных литературных направлений¹.

Обзор словарных материалов показывает, что с Лермонтовым соотносится большая группа статей – к имени собственному *Лермонтов*, к именам героев стихотворных и прозаических сочинений поэта (которые «обладают повышенной узнаваемостью даже без упоминания имени их автора» [Фатеева 2000: 133]), к частотным и ярким в его творчестве образам. Маркерами лермонтовской темы служит также информация в зоне значения статей (например, *Казбич* – персонаж повести М.Ю. Лермонтова «Бэла») и в зоне комментариев к контекстам (например, обращ. к М.Ю. Лермонтову, посв. М.Ю. Лермонтову и под.). Центральное положение в ряду словарных статей занимает статья ЛЕРМОНТОВ. Объединенные в ней контексты создают широкую аллюзию, которая ориентирована на творчество, стиль, саму личность поэта. Приведем для наглядности сжатый вариант названной статьи (в ней использованы следующие основные сокращения: *Ахм* – Ахматова, *АБ* – Блок, *Ес* – Есенин, *Куз* – Кузмин, *ОМ* – Мандельштам, *М* – Маяковский, *П* – Пастернак, *Хл* – Хлебников, *Цв* – Цветаева, а также: *Загл.* – заглавие, *Ирон.* – иронически, *НАР* – несобственно авторская речь, обращ. – обращено, *РП* – речь персонажа, *см. тж* – смотри также, *Шутл.* – шутливо, *Эпгрф.* – эпиграф, *ib* (*ibidem*) – там же):

ЛЕРМОНТОВ [Михаил Юрьевич (1814-1841) — великий рус. поэт; *см. тж* МИХАИЛ] *К добру и злу постыдно равнодушны, В начале поприща мы вянем без борьбы. Лермонтов Эпгрф. АБ899 (I,18); ЛЕРМОНТОВУ Загл. Куз916 (205); Было еще двое Той же масти — черной молнией сгасли! — Лермонтов, Бонапарт. Цв916 (I,256.2); Пока в Дарьял, как к другу, вхож, Как в ад, в цейнгауз и в арсенал, Я жизнь, как Лермонтова дрожь, Как губы в вермут, окунал. П917 (I,110.1); И доньне во время бури Горец говорит: «То Лермонтова глаза». РП Хл[921] (152); Так: Лермонтовым по Кавказу Прокрасться, не встревожив скал. Цв923 (II,199.1); И Лермонтов, тоску леча, Нам рассказал про Азамата, Как он за лошадь Казбича Давал сестру заместо злата. Ес924 (II,175); Мы / общей лирики лента. / Я знаю давно вас [царицу Тамару], / мне / много про вас / говаривал / некий Лермонтов. Шутл. М924 (139); К нам Лермонтов сходит, / презрев времена. *ib.*; Ты*

¹ О принципах составления базового словаря и его источниках см.: [СЯРП 2001: 3–15]).

[сестра] Сашу [Пушкина] знаешь. Саша был хороший. И Лермонтов Был Саше по плечу. *Ес925 (III,61)*; Перелистывая / авторов / на букву «ЭЛ», / фамилию / Лермонтова / встретя, / критик выясняет, / что он ел / на первое / и что — на третье. *Ирон. М926 (243)*; признаю, что Лермонтов / близок и дорог / как первый / обличитель либерализма. *НАР Ирон. ib.*; светила / у Лермонтова / ходят без ветрил, / а некоторые — / и без руля. *НАР Ирон. ib.*; Здесь [на Кавказе] Пушкина изгнание началось И Лермонтова кончилось изгнание. *Ахм927 (174.2)*; Теперь не сверстники поэтов, Вся ширь проселков, меж и лех Рифмует с Лермонтовым лето И с Пушкиным гусей и снег. *П931 (I,400)*; Откос уносит эту странность За двухтысячелетний Мцхет, Где Лермонтов уже не Янус И больше черт двуликих нет, *П931 (II,134)*; А еще над нами волен Лермонтов, мучитель наш, И всегда одышкой болен Фета жирный карандаш. *Шутл. ОМ932 (189.1)*; И за Лермонтова Михаила Я отдам тебе строгий отчет, Как сутулого учит могила И воздушная яма влечет. *ОМ937 (241.2)*; Словно Врубель наш вдохновенный, Лунный луч тот профиль чертил. И поведал ветер блаженный То, что Лермонтов утаил. *Ахм961 (211.4)*

Как видно, хронологические рамки контекстов, входящих в статью, достаточно широки: первый контекст относится к 1899 году, последний – к 1961. Среди авторов, строки которых формируют текст статьи, нет Иннокентия Анненского. Стоит заметить, однако, что в стихах Анненского, которому было свойственно редкое «духовное гостеприимство», обнаруживаются отклики русской поэзии XIX века, в том числе Лермонтова, а оценка ему дается в нескольких литературно-критических статьях: «Об эстетическом отношении Лермонтова и природе» (1891), «Символы красоты у русских писателей» (1909) и «Юмор Лермонтова» (1909) (см. [ЛЭ 1981: 32-33; Русские писатели 1989: 84-88]).

Иллюстрации, входящие в словарную статью, это и собственно строки из стихотворных текстов, и фрагменты, образующие предтекстовые части стихотворений, циклов стихов и т. п. Во всех случаях использование знакового в русской культуре имени Лермонтова порождает диалог поэтов разных эпох. В работе [Шестакова 2006] мы уже писали о том, как реализуется этот диалог в стихах Блока, Кузмина, Пастернака, Цветаевой, Есенина. Здесь же, отталкиваясь от материалов приведенной словарной статьи и при-

влекая более широкие контексты, сосредоточимся на том, как лермонтовская тема прочитывается в строках футуристов и акмеистов.

Русский футуризм представлен в СЯРП Хлебниковым и Маяковским. В начальной части статьи ЛЕРМОНТОВ выделяются строки Хлебникова из стихотворения «На родине красивой смерти – Машуке...» (1921), в которых грозные вспышки на небе уподобляются глазам поэта: «И доньше во время бури Горец говорит: «То Лермонтова глаза». Это стихотворение посвящено гибели Лермонтова, музу которого поэт-будетлянин называл музой «желчи и горечи». Обращение к тексту произведения показывает, что собственное имя, введенное в составе генитивной конструкции в прямую речь персонажа, предстает здесь в широком аллюзийном контексте. Появлению имени предшествуют строки, точно цитирующие Лермонтова или воспроизводящие отдельные элементы его стихов: «Железный стих, облитый горечью и злостью» (концовка стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...»), «Пушек облаков тяжелый выстрел В горах далече покотился И отдал честь любимцу чести» («Погиб Поэт! - невольник чести» – первая строка стихотворения Лермонтова «Смерть поэта», на которое ориентировано произведение Хлебникова). Лермонтов неоднократно называется в стихотворении традиционно-поэтической номинацией *певец*, что привносит в него черты поэтики романтизма: «Певца прекрасные глаза», «Глаза убитого певца», «Певец железа» (перифраза восходит к упомянутому стихотворению «Как часто, пестрою толпою окружен...»), «А небо облачные почести Воздало мертвому певцу». Отметим также не случайность соотносимой с Лермонтовым перифразы «брат в небесах», стоящей в одном ряду с именами также убитых на дуэли Пушкина и его героя Ленского: «И луч тройного бога смерти По зеркалу судьбы Блеснул – по Ленскому и Пушкину, и брату в небесах» (ср. в «Смерти поэта»: «И он убит – и взят могилой, Как тот певец, неведомый, но милый, Добыча ревности глухой»).

Даже при кратком анализе названного стихотворения важно обратить внимание на то, что из характерных портретных черт Лермонтова Хлебников выбирает наиболее выразительную – глаза. В тексте слово *глаза* повторяется 10 раз (в строках, попавших в словарь, употребление слова предельно конкретно: *Лермонтова глаза*), его высокий синоним *очи* – 2 раза. Вот другие примеры, включающие ключевое слово стихотворения: «Обвил хол-

стом пророческие очи, Большие и прекрасные глаза»; «Сыну земли с глазами неба»; «И до сих пор им молятся, Глазам, Во время бури. И были вспышки гроз Прекрасны, как убитого глаза»; «И в небесах зажглись, как очи, Большие серые глаза. И до сих пор живут среди облаков, И до сих пор им молятся олени, Писателю России с туманными глазами»; «С тех пор то небо серое – Как темные глаза». Известно, что люди, лично знавшие Лермонтова, в представлении о его внешности заметно расходились между собой. И хотя это касалось и глаз поэта (одним они казались большими, другим маленькими), решительно все стремились «передать непостижимую силу взгляда: «огненные глаза», «черные как уголь», «с двумя углями вместо глаз» [Андроников 1975: 6]. Из этого, по-видимому, вырос хлебниковский образ грозных вспышек, прекрасных, как глаза поэта. Следует сказать, что рассмотренное стихотворение Хлебникова получило продолжение в произведениях других поэтов XX века. Например, строки: «Глаза убитого певца И до сих пор живут, не умирая, В туманах гор» – взял в качестве эпиграфа к своему стихотворению «Лермонтов. 1841» Михаил Дудин¹.

Другой поэт-футурист – Маяковский – открыто декларирует живую связь между собой и Лермонтовым. В стихотворении с говорящим заглавием «Тамара и Демон» (1924) поэт окрашивает ее в шуточные тона. Со словами «полюбим друг друга» он обращается к Тамаре, в образе которой соединяет черты двух лермонтовских героинь – царицы Тамары из одноименной баллады и княжны из поэмы «Демон»: «Мы / общей лирики лента. / Я знаю давно вас, / мне / много про вас / говаривал / некий Лермонтов». Шуточно-фамильярная тональность сохраняется и в заключительной части стихотворения. Надо отметить, правда, что эта часть начинается фразой, которая в независимом употреблении звучит как констатация не вызывающего сомнений факта (и не случайно поэтому вынесена в название нашей статьи): «К нам Лермонтов сходит, / презрев времена. / Сияет – «Счастливая парочка!» Люблю я гостей. Бутылку вина! Налей гусару, Тамарочка!»

Целый ряд контекстов, включающих имя Лермонтова, выбран составителями словаря из стихотворения Маяковского «Марксизм – оружие, огнестрельный метод. Применяй умеючи метод этот!» (1926). Это стихотво-

¹ Об этом, а также об иных связях Хлебникова и Лермонтова см.: [Григорьев 2000: 75, 203, 409, 435 и др.].

рение – энергичный протест Маяковского против упрощенного толкования литературы прошлого, против попыток объявить Лермонтова «деклассированным интеллигентом». Написанное в ироническом ключе, не лишённое шуточного оттенка, оно рисует образ критика, который пытается «объективно» оценить Лермонтова – с точки зрения его полезности новому обществу и соответствия современным ценностям: «Перелистывая / авторов / на букву «ЭЛ», / фамилию / Лермонтова / встретя, / критик выясняет, / что он ел / на первое / и что — на третье ... В Лермонтове, например, / чтоб далеко не идти, / смысла / не больше, / чем огурцов в акации. / Целые / хоры / небесных светил, / и ни слова / об электрификации. Но, / очищая ядро / от фразерских корок, / бобы /– от шелухи лиризма, / признаю, / что Лермонтов / близок и дорог / как первый / обличитель либерализма. / Массам ясно, / как ни хитри, / что, милоковски юля, / светила / у Лермонтова / ходят без ветрил, / а некоторые — / и без руля <...> Любою строчкой вырванной / Лермонтов / доказывает, / что он — / интеллигент, / к тому же / деклассированный!» Приведенные строки обнаруживают и межтекстовые связи произведений двух поэтов. Слова, которые произносит критик: «Целые / хоры / небесных светил, ... светила / у Лермонтова / ходят без ветрил, / а некоторые — / и без руля» – непосредственно восходят к строкам из поэмы Лермонтова «Демон»: «На воздушном океане, Без руля и без ветрил, Тихо плавают в тумане Хоры стройные светил». «Интересно, - писал Маяковский после чтения стихотворения на одном из вечеров, - что мои язвительные слова относительно Лермонтова – о том, что у него целые хоры небесных светил и ни слова об электрификации», изрекаемые в стихе глупым критиком, - писавший отчет в «Красной газете» о вечерах Маяковского приписывает мне как мое собственное недотепистое мнение. Привожу это как образец вреда персонификации поэтических произведений» [Маяковский 1969: 707].

«Овеянность» творчеством Лермонтова обнаруживается и в стихах поэтов-акмеистов: об этом говорят представленные в словаре строки из Ахматовой и Мандельштама. Имя Лермонтова (как и имена его героев) появляется в стихах Анны Ахматовой разных периодов. И это едва ли случайно: в том, что ее интерес к Лермонтову «граничит с наваждением», признавалась сама поэтесса. Начало небольшого восьмистрочного «кавказского» стихотворения 1927 года строится на сравнении судеб двух поэтов: «Здесь

Пушкина изгнание началось И Лермонтова кончилось изгнание». В последующих строках развивается тема лермонтовского «демона», который называется не прямо, а перифрастически, однако с упоминанием имени героини Лермонтова - Тамары: «И только раз мне видеть удалось У озера, в густой тени чинары, В тот предвечерний и жестокий час – Сияние неуголенных глаз Бессмертного любовника Тамары». Добавим, что названная тема возникает и в четверостишии 1961 года «Конец Демона», вошедшем в «Вереницу четверостиший» Ахматовой: «Словно Врубель наш вдохновенный, Лунный луч тот профиль чертил. И поведал ветер блаженный То, что Лермонтов утаил». В этой яркой по своей образности поэтической миниатюре в едином потоке восприятия сливаются Врубель, Демон и Лермонтов.

В словаре приводятся контексты из стихотворений Осипа Мандельштама, содержащие имя Лермонтова: «А еще над нами волен Лермонтов, мучитель наш; И за Лермонтова Михаила Я отдам тебе строгий отчет, Как сутулого учит могила И воздушная яма влечет». Первый пример – это строки из последнего четверостишия стихотворения «Дайте Тютчеву стрекозу...» (1932). В нем только Лермонтова автор определяет «не предметно». Ср.: «Дайте Тютчеву стрекозу..., Веневитинову – розу..., Боратынского подошвы..., Фета жирный карандаш». Окрашивая стихотворение в шутливо-ироническую тональность, Мандельштам оттеняет «мучительное и вместе с тем притягательное в лермонтовском демонизме» [ЛЭ 1981: 270]. Тот же мотив, усиленный трагической нотой, звучит и в других строках – из «Стихов о неизвестном солдате» (1937). Здесь фамилия и личное имя поэта даны в последовательности, присущей деловому стилю: «И за Лермонтова Михаила», что придает стихотворению характер документа эпохи. (Заметим в скобках, что имя *Михаил* из представленных в словаре поэтов использовал только Мандельштам.) Восходящее к «Воздушному кораблю» и «Демону» Лермонтова, стихотворение Мандельштама содержит немало текстовых элементов, отсылающих к этим и другим произведениям Лермонтова, причудливо связывает образ неизвестной солдатской могилы с лермонтовскими космическими образами (ночь, звезды и др.). Ср.: «Этот воздух пусть будет свидетелем ... До чего эти звезды изветливы! ... Как мне с этой воздушной могилой Без руля и крыла совладать ... Растяжимых созвездий шатер ... Слышишь, мачеха звездного табора, Ночь, что будет

сейчас и потом?» Следует сказать, что имена поэтов попадали у Мандельштама и в шуточные стихи. Вот посвящение поэту Всеволоду Рождественскому: «Пушкин имеет проспект, пламенный Лермонтов тоже. Сколь же ты будешь почтен, если при жизни твоей Десять Рождественских улиц!» Примечательно, что даже в этом случае использование эпитета *пламенный* создает далеко не шуточный образ Лермонтова.

Отталкиваясь от материалов словаря поэтического языка, мы рассмотрели, конечно, лишь отдельные стихотворные фрагменты объединенные именем Лермонтова. Обзор этих фрагментов убеждает в том, что таких разных поэтов, как упоминавшиеся нами, сближает интерес и к творчеству Лермонтова, ставшему предельным выражением русского романтизма, и к самой его личности, которую Лидия Гинзбург точно назвала «самой интенсивной личностью русской поэзии XIX века» [Гинзбург 1997: 376]. Отношение к Лермонтову как к живому поэту, дух которого не исчез из литературы, выражается в обращении к образам, мотивам, героям его произведений, в использовании строк поэта в виде цитат, широких аллюзий и реминисценций. С лермонтовским началом в поэзии Серебряного века можно связать, полагаем, те ее черты, в которых ясно просматриваются приятие и продолжение поэтами новых поколений литературной традиции.

Литература

Андроников И. Образ поэта // Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: в 4 т. М., 1975. Т. I.

Гинзбург Л. О лирике. М., 1997.

Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.

Григорьев В.П., Колодяжная Л.И., Шестакова Л.Л. Собственное имя в русской поэзии XX века: Словарь личных имен. М., 2005.

Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. (ЛЭ)

Маяковский В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 1969.

Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1: А – Г. М., 1989.

Словарь языка русской поэзии XX века / Сост.: В.П.Григорьев (отв. ред.), Л.Л.Шестакова (отв. ред.), Л.И.Колодяжная, В.В.Бакеркина, А.В.Гик,

Т.Е.Реутт, Н.А.Фатеева. Т. I: А – В; Т. II: Г – Ж; Т. III: З – Круг. М., 2001, 2003, 2008. (СЯРП)

Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000.

Шестакова Л.Л. Михаил Лермонтов в русской поэзии XX века // Русский язык в школе. 2006. № 6.

В.И. Хазан (Иерусалим, Израиль)

ДВЕ ЗАМЕТКИ О ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Л. ЗАКА

Famous artist L.V.Zak (1892-1980) began his career in Russia as a poet and theoretician of ego-futurism. The first comment traces the relations between Zak's early poetry and articles (adopted as manifestoes by ego-futuristic "Mezzanine of arts" group) and Nietzsche's work, which he perceived through the eyes of his stepbrother, S.L. Frank. The second comment concerns Zak's poem "Motor" ("The Engine"), created upon his arrival to Paris, and its affinities to early émigré writing, mostly to V. Parnakh.

Имя одного из заметных деятелей русского и мирового авангардного искусства – основателя (наряду с В. Шершеневичем) футуристической группы «Мезонин поэзии» и ее теоретика, поэта и художника Льва (Леона) Васильевича Зака (псевдонимы: Хрисанф и М. Россиянский¹; 1892–1980), в особом представлении, как кажется, не нуждается. Во Франции, где он в качестве эмигранта прожил основную часть жизни, ему как живописцу, скульптору, книжному иллюстратору, сценографу, мастеру витражей и мозаики посвящены пять монографий [Courthion 1961; Grenier 1963; Perrin 1984; Dupouet 1989; Maulroix 1990] и по крайней мере четырех крупных каталога [Zack 1972; Zack 1976; Pizerra 1991; Cabanne 1993]². В 1970 г. в Мюнхене вышел сборник его стихов «Утро внутри», охватывающий почти 60-летний путь Зака-поэта (см.: [Россиянский 1970])³, а в 1975 г. в Париже – сборник его французских стихов (с предисловием Р. Якобсона) [Zack 1975]. Вместе с

¹ Под вторым псевдонимом Л. Зак «законспирировался» под деда, отца матери – Моисея Мироновича (Мовшу Менделевича) Россиянского (?–1891) (о нем см. в воспоминаниях С.Л. Франка «Предсмертное. Воспоминания и мысли» (1935): [Франк 1996: 43–44].

² См. также воспоминания его дочери Ирины Зак, тоже художницы [Зак 1995: 247–61], в центре которых Зак-живописец.

³ Рецензию на него см.: [Иваск 1971: 302–303].

тем опрометчиво было бы полагать знакомство, в особенности с литературным творчеством Зака, сколько-нибудь полным¹, а биографию – до конца написанной. То и другое включает в себе немало «белых пятен» и неизученных топосов. В предлагаемых заметках делается скромная попытка пролить свет на два аспекта, связанные с мировоззренческими и собственно эстетическими «символами веры» Зака: а) выявить влияние на его теоретическую мысль и художественный опыт Ф. Ницше, причем в форме опосредованной статьями С. Франка, и б) обозначить краткий «роман» с творческими конвенциями русской эмигрантской поэзии начала 20-х гг., когда Зак появился в Париже.

**1. Ф. Ницше – С. Франк – Л. Зак
(еще раз о ницшеанском влиянии
на ранний русский литературный авангард)**

Нет нужды доказывать огромное влияние, оказанное Ф. Ницше на русскую культуру вообще и художественный авангард в частности. Нет в равной степени сомнения, что влияние это имело не только прямые, непосредственные, так или иначе обозначенные и зафиксированные, но и многообразные опосредованные формы, угадываемые контакты. При этом значение последних ничуть не менее существенно, а в некоторых случаях гораздо интереснее и важнее легко установимых и эксплицируемых связей. Так, важную роль в духовном формировании Зака играл его единоутробный брат философ С.Л. Франк², который, будучи старше его на пятнадцать лет, яв-

¹ Помимо лаконичного отзыва В. Брюсова о стихах Хрисанфа-Зака [Брюсов 1914: 27], реплики о его каламбурной рифме в работе В. Тренина и Н. Харджиева о поэтике Маяковского [Тренин, Харджиев 1935: 122–89], вступительной статьи В.Ф. Маркова к «Утру внутри», а также страниц, посвященных Заку-Хрисанфу-Россиянскому в его монографии о русском футуризме (Марков 2000/1968 – по указателю имен), статьи Р.Д.Б. Томсона [Thomson 1983: 19–40], упомянутой выше рецензии Ю. Иваска и краткой письменной беседы с Заком А. Раннита [Раннит 1981: 250–52] никаких других материалов о Заке-поэте, кажется, не существует.

² От первого брака у матери Зака Розалии Моисеевны Россиянской (1856–?) с врачом Людвигом Семеновичем Франком (1844–1882) было трое детей: Софья, Семен и Михаил. Через девять лет после скоропостижной смерти мужа она вышла замуж за

лялся для него не только неоспоримым духовным лидером и авторитетом, но и в прямом смысле этого слова педагогом.

«Я думаю, – писал Зак, вспоминая брата, – что каждый, кто знакомился с Семеном Людвиговичем, должен был испытывать то самое ощущение, которое с ранней молодости овладело мною, – ощущение огромных духовных пространств, открывавшихся при общении с ним. Само его лицо, с прекрасным, большим, открытым лбом и немного выпуклыми близорукими глазами как бы свидетельствовало об этих пространствах. <...>

Его педагогический талант я могу оценить, может быть, больше, чем его настоящие ученики, так как С<емен> Л<юдвигович> начал учить меня, когда мне было 13 или 14 лет, ввел меня в мир мысли и привил мне любовь к философии» [Зак 1954: 17, 19]¹.

По-видимому, именно Франк открыл Заку Ницше. Сам Франк, вспоминая в 1935 г. свою жизнь, писал, что случайно попавшая в его руки зимой 1901–1902 г. книга Ницше «Так говорил Заратустра» сыграла огромную роль в его становлении и по существу явилась решающей в определении философской «специализации». С этой книги он начался как философ:

«Я был потрясен – не учением Ницше (хотя как раз тогда я написал духовно очень незрелую, имевшую большой успех статью «Этика любви к дальнему», в которой пытался сочетать этику Ницше с политическим и этическим радикализмом), – а атмосферой глубины духовной жизни, духовного борения, которое веяло от этой книги. С этого момента я почувствовал реальность духа, реальность глубины в моей собственной душе – и без каких-либо особых решений моя внутренняя судьба была решена. Я стал «идеалистом», не в кантианском смысле, а идеалистом-метафизиком, носителем некоего духовного опыта, открывавшего доступ к незримой внутренней реальности бытия» [Франк 1996: 54].

У Зака «ницшеанский код» проявился в эссе «Увертюра», напечатанном в 1-м выпуске «Мезонина поэзии» («Верниссаж») (М., 1913). Так, тирада о том, что «...только благодаря нашей почти безнадежной влюбленности

московского аптекаря Василия (Цалеля) Ивановича Зака (1854–?), человека, с молодых лет участвовавшего в народовольческом движении и расплатившегося за свои революционные убеждения 10-летней ссылкой в Сибирь. В браке с ним родился Л. Зак.

¹Другой вариант воспоминаний Зака о Франке см.: [Зак 1996: 431–42].

мы гордо глядим на все с очень высокой горы» [Манифесты и программы 1967: 87], даже для метафорико-аллегорической речи этого эссе звучала излишне двусмысленно и могла быть прочитана как намек не только на привычный образ Парнаса, обители поэтов, но и места, откуда является Заратустра. Провозглашая далее идейное *credo* «Мезонина» и скрыто полемизируя при этом с творческими установками и приоритетами символистов, Зак пишет: «...мы любим то, что *близко*, а не то, что *далеко* (курсив мой. – В.Х.)¹. Мы говорим о том, что мы знаем, а не о том, о чем мы только слышали от других. Из окон нашего Мезонина виден дом булочника, и мы не станем рассказывать Вам, миленькая, о старинном замке с великолепными башнями, и если нам грустно, то нашу грусть мы сравним скорее с перочинным ножом, чем с бурным океаном – где этот океан?» [Там же: 88].

В этом фрагменте, помимо внешнего, имеется, как кажется, еще и внутренний план: антитеза «любви к ближнему» и «любви к дальнему» восходит, судя по всему, к «Так говорил Заратустра». Напомним, что эта антитеза была подробно рассмотрена в первой философской работе Франка «Фр. Ницше и этика “любви к дальнему”» (1903), которую он упоминает в приведенном выше фрагменте из своих воспоминаний. В ней утверждалось, что «все его <Ницше> моральное учение, как оно выразилось в наиболее зрелом виде в проповедях Заратустры, может быть понято и оценено как евангелие «любви к дальнему» [Франк 1990/1903: 15–6].

Казалось бы, своим утверждением о приоритете «любви ближнего» над «любовью к дальнему» Зак спорит не только с Ницше, но и с Франком. Однако это не так. На самом деле он не только не противостоит им обоим, но фактически идет вслед за русским философом, тонким и глубоким интерпретатором «Заратустры», разбирая которого, Франк писал: «Любовь к дальнему» может быть любовью к людям не менее, чем «любовью к ближнему»; и, однако же, остается огромная разница между инстинктивной близостью к конкретным наличным представителям человеческого рода, непо-

¹Ср. еще в стихотворении «Очень печальных сумерек», вошедшее в 1-й выпуск «Мезонина поэзии»:

Двери их с музыкой заперты,
Близкие и далекие.

средственно нас окружающим, к нашим современникам и соседям («любовью к ближнему») и любовью к людям «дальним и будущим», к отвлеченному коллективному существу – «человечеству». «Любовь к дальнему» означает здесь любовь к тому же ближнему, только удаленному от нас на ту идеальную высоту, на которой он может стать для нас, по выражению Ницше, «звездой» [Франк 1990/1903: 33].

И выводя из этого рассуждения сам собой напрашивающийся вывод, Франк подчеркивает, что «*формальная*» антитеза между принципами «любви к ближнему» и «любви к дальнему» не препятствует своеобразному примирительному сочетанию их, выражающемуся в том, что «любовь к ближнему» становится содержанием морального идеала, тогда как формой ее осуществления является «любовь к дальнему» [Там же].

Выстраивая в «мезониновских» стихах это «примирительное сочетание», о котором пишет Франк, Зак как бы снимает декларированную в статье иерархию между «любовью к ближнему» и «любовью к дальнему» и их антитетичность в пользу первой. В контексте поэтической образности эти понятия явно подчинены более сложным и более диалектичным отношениям. Недаром в них то и дело, как бы соотносясь со «звездой» Ницше, возникают «небесно-астральные» образы: эпиграф из Блока – «Я ритмы утратил / Астральных песен моих» (слова Звездочета из «Незнакомки») к стихотворению «Я потерял и слова и ритм»; «В рюмках купаются звезды», «Каплями винными брызнем / В вечный и черный купол!» («Романс»); «Падают звезды» («Как бы интродукция»). В особенности целенаправленно обыграна у Зака метафорика *звезд* как *канделябра*:

Горит канделябр в вышине <...>
 В небе погас канделябр.
 («Я потерял и слова и ритм»)
 Не мне золотить канделябром
 Небо, где свечи потухли.

В том же стихотворении – «Не мне золотить канделябром» – доминантный *канделябр* обрастает вариативными субститутами:

Кто зажжет наверху электричество –
 Канделябры и люстры и лампы?

А в финале этот вполне бытовой («близкий») предмет приобретает отвлеченно-философскую («далекую») семантику:

За потухшим давно канделябром

Ветер каких-то субстанций.

В еще большей степени влияние Ницше сказалось в другом эссе Зака – «*Moment philosophique*». И здесь, как кажется, опять не обошлось без «посредничества» Франка. Речь идет о статье последнего «Этика нигилизма», вошедшей в знаменитый сборник «Вехи» (1909), ставший крупнейшим социально-философским явлением в истории русской интеллигенции эпохи *fin de siècle*. Статья Франка, обращающаяся к коренной болезни интеллигенции – радикализму, моральному и интеллектуальному позитивизму, осенена зримым и плотным присутствием Ницше: начиная с эпиграфа о двух сортах творцов – «нового шума» и «новых ценностей», и рассыпанных по тексту цитат из него, она в своей основной концепции о метафизике духовного бытия опирается на глубоко и органично усвоенные уроки ницшеанской философии.

Речь у Франка идет о парадоксальном уподоблении нигилизма не аморализму, как следовало бы ожидать, а напротив – морализму. «Морализм русской интеллигенции есть лишь выражение и отражение ее нигилизма» [Франк 1909: 155], – пишет Франк, выступая с ницшеанских позиций против радикалистского мировоззрения русской интеллигенции, поставившей для себя в качестве высшего общественного идеала прагматические и утилитаристские ценности. Таким образом, морализм, по Франку, «обслуживает» социально-прагматические интересы и не имеет ничего общего с внерациональными состояниями человеческого духа, высшим выражением которых является религия и искусство. В противовес религии «служения идеальным ценностям» морализм как бы создает свою – утилитарную – религию «служения земным нуждам». Эти две религии, пишет Франк, «сталкиваются здесь между собой, и сколь бы сложно и многообразно ни было их иррациональное психологическое сплетение в душе человека-интеллигента, в сфере *интеллигентского сознания* их столкновение приводит к полнейшему истреблению и изгнанию идеальных запросов во имя цельности и чистоты моралистической веры» [Франк 1909: 159].

Теоретическое эссе Зака «Moment philosophique», написанное в форме новеллы-диалога и напечатанное во 2-м выпуске «Мезонина поэзии» («Пир во время чумы» М., 1913), переводит мысли Франка в сферу поэзии, утверждая ее иррациональность, самоценность и отсутствие какой-либо связи с прагматическими целями, интересами или порождающими стимулами. Обращение автора к собеседнику как позитивисту («Я знаю, Вы позитивист, а по-русски это значит положительный человек» [Манифесты и программы 1967: 91]) есть по существу иначе сформулированное, но в точности соответствующее понятию «нигилистического морализма» Франка. Недавно портрет заковского позитивиста в образной форме воспроизводит доминантные черты франковского нигилиста: «Вы знаете наизусть несколько очаровательных слов, как, например, «прогресс», «человечество», «гуманность» и т.д. Вы верите в науку и даже купили себе изобретенный Эдиссоном граммофон, а летом снимаете виды аппаратом кодак. Вы хвалите XX-й век каждый раз, когда Вас поднимает на пятый этаж лифт и, кажется, Вы собираетесь купить себе автомобиль. Пушкина Вы считаете великим поэтом и, может быть, даже и читали его, однако, я уверен, Вы не сможете ответить на вопрос: «на какой цветок похож Пушкин?» тогда как это ведь так ясно и просто. Вы человек нашего времени, а значит, – без предрассудков» [Там же: 91].

Слова «нигилизм» эссе Зака не содержит, зато им завершается его последнее стихотворение, напечатанное в последнем же, сдвоенном 3–4-м, выпуске «Мезонина поэзии» («Крематорий здравомыслия», 1913)¹:

В сумрак опустим
Кровавые головы.
Пусть им
Ни медь, ни железо, ни олово
Не делают грусти.
Фосфор
Из поцелуев и роз сфор –
Мируй мою камеру!

¹«Крематорий здравомыслия» вышел в конце 1913 г., что совпало по времени с распадом «Мезонина поэзии». Объявленный следующий выпуск – «Январские футурналии», как и сборник стихов Зака «Пиротехнические импровизации», в печати не появлялся.

Хитрыми сердце руками рой,
 Лирика и страсть.
 Этой последней не выльешь
 Мюрам и Мерилизам.
 Очарования были ж,
 Ты лишь
 Призрак, мой нигилизм.

Не исключено, что подтекст этого стихотворения скрывает поэтически «переодетые», однако те же самые конвенции, которыми оперирует Франк для интерпретации Ницше. Речь прежде всего идет об анализируемой им сентенции, выражающей высший предмет любви и поклонения Заратустры: «Höher als die Liebe zum Nächsten steht die Liebe zum Fernsten und Künftigen; höher noch als die Liebe zu Menschen gilt mir die Liebe zu Sachen und Gespenstern» [Nietzsche 1919: 88]. (Выше любви к ближнему стоит любовь в дальнем и будущему; выше еще, чем любовь к человеку, ставлю я любовь к вещам и призракам [Ницше 1990, II: 43]).

Если предположить, что Мюр и Мерилиз – российский торговый дом на Петровке, метафорически олицетворял для москвича Зака «мир вещей», то второе ключевое слово Ницше – «призрак» – отождествлено с нигилизмом. Однако, как следует думать (и это, собственно, обнажает главную авторскую мысль), не с тем нигилизмом, с которым привычно ассоциируется это понятие, а с его «наоборотной», вывернутой наизнанку версией, построенной в полном соответствии с тем, как поступает Франк, подразумевая под нигилизмом нечто оппозиционное бытующему понятию – подстраивание под господствующие общественные нормы.

Интерес к Ницше с течением времени у Зака не затухал. В рабочей тетради 1916 г., сохранившейся в израильском архиве Зака (L. Zack Collection, Dept. of Manuscript and Rare Books of the National Library, (Jerusalem). Arc 4° 1838/2), имеется цикл неопубликованных стихотворений, с которыми – в свете сказанного – есть смысл познакомить читателя.

Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, in's Dunkle, Tiefe, – in's Böse.

*Also spraeht Zarathustra*¹

О юноша! Чего казнишься ты?
Вот посмотри: разросшееся древо.
Вонзились в небо ветви и листья,
А корни – в глубь, во тьму, в земное чрево.
Чем ближе к солнцу светлые персты,
Дрожащие от гордости и гнева,
Тем глубже вниз, за соком темноты
Уходят корни – вправо, влево.

Тот человек, что выси полюбил,
Кто выше всех, тот больше всех грешил.
Кумыс дают нам дикие кобылы,
В злострастиях добро накопит силы –
Так Заратустра говорил.

Ich lehre euch den Übermenschen

*Also sprach Zarathustra*²

Звался тот город «Пёстрою коровой».
Туда стремился Заратустра с гор.
Вверху с орлами жил он до сих пор,
Но он сошел, веселый и суровый.

Шумел базар, как зверь многоголовый
И был направлен общий жадный взор
На плясуна залатанный шатер.
Плясун стоял, уж к выходу готовый.

И Заратустра: «Кто есть Человек?» –

¹«Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, – ко злу» [Ницше 1990, II: 30].

²«Я учу вас о сверхчеловеке» [Ницше 1990, II: 8].

Сказал: «Одна из тех несметных рек,
Какие вам пора оставить сзади.

Сверхчеловек – потусторонний бред!»
Так молвил он, своей любви к ним ради.
Толпа ж смеялась, удивленно глядя.

Kennst du, mein Bruder, schon das Wort «Verachtung»?

Also spraeh Zaratustra¹

Знаком ли, брат, тебе душевный голод –
Желание быть в мире одному,
Быть вброшенным в торжественную тьму,
В пространство, в бесконечность, в холод?..

Когда-то Бог был милостив и молод,
Но умер Он – и вот нельзя к нему,
И стал судьей себе ты самому
И над собой занес, как мститель, молот!

О, страшно быть единственной звездой
На небесах, где звезды не горят!
И страшно быть над грешником собою

И мстителем и грозною судьей –
Презрителен его ужасный взгляд!
Презрение тебе знакомо ль, брат?

Rathe ich euch, eure Sinne zu tödten? Ich rathe euch zur Unschuld der Sinne.

Also spraeh Zaratustra²

¹«Знаешь ли ты, брат мой, уже слово «презрение»? [Ницше 1990, II: 45].

²«Разве я советую вам убивать свои чувства? Я советую вам невинность чувств» [Ницше 1990, II: 39].

Я лег к тебе. Молчаньем ночь объята.
О, не противься, утоли меня!
Я говорю: и сладострастье свято,
Дитя, не бойся осуждений дня.

Невинный день, одетый в свет и золото,
Пред взором ночи голову склоня,
Приветствует сияние разврата,
В нем видя отблеск Первого Огня.

И только те застенчивые гады,
Холодные гадюки и ужи,
Чьи, темноты стыдящиеся взгляды,

Окрашены слащавым цветом лжи,
Шипеть под лозой, в ночь расцветшей, рады
Не слушай их. Я лег к тебе – лежи!

Так говорил Заратустра (Nachtlied¹)

Настала ночь, и говорливей струи.
Моя душа – из недр земли струя.
Настала ночь, и любящий ночную
Заводит песнь. Песнь любящего – я.

Я свет в ночи – сияю и дарую!
О если б тьмой была душа моя!
Впивая свет, как грудь его златую,
Тогда уста сосали бы ея!

Но я дарю, и не умею брать я,
Лишь свой огонь вдыхаю я всегда,
Хочу желать, мечтаю голодать я –

¹«Ночная песнь» – глава 2-й части.

О мрак лучей! Безнужности нужда!
На мне лежит сияния проклятье:
Не для меня в ночи горит звезда.

2. «Парнаховское» стихотворение Зака

В конце 1923 г. Зак поселился в Париже. К этому времени относится его никогда не публиковавшееся стихотворение «Мотор» (L. Zack Collection, Dept. of Manuscript and Rare Books of the National Library, (Jerusalem). Arc 4° 1838/2):

Бархатный метеор!
Фалл – в теплое пие –
Вонзается мотор
В бессмертие avenue.

Бездумно блестящий зверь,
Фавн Bois de Boulogne¹,
Медострастный и хладный, как дочь
Иродиады, конь!

Шасси, карбюратор, медь,
Лак – эlegantная смерть!
Опровергнута быстрью, – истеть!
Времяёмкая твердь.

Технический колорит эротической метафоры – одно из общих свойств авангардистской поэтики XX (некоторые наблюдения на эту тему см.: [Хазан 2008: 166–218]). Однако в данном случае, как кажется, Зак не свободен от поэтического влияния В. Парнаха и, в частности, его сборника «Карабкается акробат» (Париж, 1922). Нам уже приходилось писать о поэтическом «наставничестве» Парнаха по отношению к молодой эмигрантской поэзии – шедшем от него, органично впитавшего опыт европейского авангарда (не только поэзии, но танца и джаза), творческого влияния (см.:

¹ Булонский лес (франц.).

[Khazan 2004: 153–81]; [Хазан 2006: 105–14]). К числу поэтов, которые оказались восприимчивы к «фаллическо-джазово-авто-моторной» поэтике Парнаха, следует присовокупить также имя Зака. Ср. с приведенным хотя бы стихотворение Парнаха «В ухо мое заскакивает мотор!»:

В ухо мое заскакивает мотор!
И врезалась отчаянная гонка.
Причудливейший барабан,
Жаждет ударов перепонка.
Jazz-band'а раздор,
Возгласы мусульман.
Жонглируют тяжестью плит.
Мой слух, как ненасытный фал<л>,
Томится и плодотворит!
Шлак и вал!
Выскакивал.
Пневматические слова!
Угрожаю обвалом.
Срываю со слуха башлык.
Гортанный гик.
О звуковом небывалом!
Единственный в мире язык.
[Парнах 1922: 13]

Сравнение неистовых звуковых джазовых смерчей с визгом, воем, скрежетом и гудками несущихся автомобилей («звонящих плоскостей машин»), помимо приведенного, представлено у Парнаха еще в стихотворении «Дрожь банджо, саксофонов банды» (1919):

Минута – музыка вся настежь.
Внезапно лопание шин.
Грохнулись о земь части
Звонящих плоскостей машин.
И вдруг – насквозь
Автомобильный рожок,
Вытянутый стальной язык. Вой.

Узкий укус. Среди храпа
Я с разможенной головой.
Жести ожог.
Захлопнулся клапан.
[Парнах 1922: 16]

Сходство между двумя поэтами проявляется в наступательно-агрессивном нагнетании крайне экономных дискретно-номинативных конструкций, сама свернутость, усеченность которых едва ли не имитирует потерю человеческой речи и замену ее выкриками с минимальными коммуникативными функциями. Ср. у Парнаха доведение этого приема до апофеоза в стихотворении «Эйфелева башня»:

Из. Внутрь. Царапал. Кран. Взыграв.
Стоп. Радио. Блок. Болт. Шарло.
Беспроволочный телеграф.
Анемометр. Сверлить. Прожгло!
Мужской, как Библия! Разящий. Метеора
Пролет сквозь ошалелый слух.
[Парнах 1922: 22]

Отметим выбор Заком, как представляется, вслед за Парнахом сходной лексики и шире – топики уподоблений: параллель ‘фалла’ и ‘метеора’: открывающий заковское стихотворение «бархатный метеор» подобен имплицитно-эвфемическому метеору-фаллу Парнаха, выраженному парафразой «мужской, как Библия». То же можно сказать о другом «фаллическом» стихотворении Парнаха «Кишели фаллусами города» (1921), где мистическая пляска мужского детородного органа – древнего символа плодородия и изобилия – приобретает благодаря его сравнению с Эйфелевой башней и использованию новейших технических терминов (в данном случае «цилиндров»: «Цилиндры шмыгнули»)¹, модернистический модус.

Судя по всему, заковский «час ученичества» у Парнаха был весьма недолгим и в целом довольно случайным. Кроме приведенного, нам неизвестны какие-либо другие текстовые прецеденты, свидетельствующие об освоении и усвоении Заком парнаховской поэтики и вообще поэтики эмигрантского авангарда начала 20-х гг. В этом, собственно, не было особой

¹ Ср.: «Шасси, карбюратор, медь...» у Зака.

нужды: самобытный художник, он через очень короткое время отыскал собственный, мало похожий на других поэтический метод. Этот метод, говоря по необходимости кратко, параномастического письма, который начал складываться в ранних стихах Зака, но подлинное развитие и расцвет получил в его зрелом творчестве. Характеризуя путь поэта после «Мезонина», В.Ф. Марков во вступительном слове к «Утру внутри» писал, что «это путь в себя, постепенное наступление рассвета в душе, подступы к теме времени и к Богу, – и начался этот путь поисками, предварительными возвратами – к Тютчеву, к Пушкину, к символистам» [Марков 1970: 10].

И далее, подыскивая для Зака достойных на то время соратников по творческому эксперименту в России и в эмиграции и не находя их, Марков делал исключение для одного «мало кому ведомого и непечатаемого Геннадия Айги. Он и Зак – сейчас единственные примеры настоящего беспримесного авангарда в русской поэзии» [Там же: 14].

Нет оснований переоценивать вклад в русскую авангардную поэзию творческих открытий раннего Зака, однако художественная зрелость пришла к нему благодаря приобретенной в молодости культуре, чьи принципы и вкусы оказались в дальнейшем невытравимы всепобеждающим временем и далеко не поэтической реальностью. С этим прежде всего связано отношение к миру, построенное не на началах позитивизма и рационально-логических экспликаций, а на идеалистических и интуитивистских поисках красоты и поэзии, заключающих в себе имманентную и независимую ценность.

Литература

Брюсов Валерий. Год русской поэзии. Апрель 1913 – апрель 1914 // Русская мысль. 1914. № 5. Отд. III.

Воспоминания Льва Васильевича Зака о Семене Людвиговиче Франке, его брате / Публ. Н. Франк-Норман // Евреи в культуре Русского Зарубежья: Статьи, публикации, мемуары и эссе. Т. V / Сост. и изд. М. Пархомовский. Иерусалим, 1996.

Зак И. Леон Зак / Пер. с франц. М. Пархомовского // Евреи в культуре Русского Зарубежья: Статьи, публикации, мемуары и эссе. Т. IV: 1939–1960/ Сост. и изд. М. Пархомовский. Иерусалим, 1995.

Зак Л.В. Семен Людвигович Франк – мой брат // С.Л. Франк. 1877–1950. Мюнхен, 1954.

Иваск Ю. <Рец. на сб.:> М. Россиянский «Утро внутри. Стихи и поэмы». Предисл. В. Маркова. Финк Ферляг. Мюнхен, 1970 // Новый журнал. 1971. № 104.

Манифесты и программы русских футуристов / Mit einem Vorwort herausgegeben von Vladimir Markov. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

Марков В. О поэзии М. Россиянского // М. Россиянский. Утро внутри: Стихотворения и поэмы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.

Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкин, Б. Останин. СПб., 2000 (1-е изд. в 1968 г. по-английски).

Ницше Ф. Сочинения: в 2-х томах. М., 1990.

Парнах Валентин. Карабкается акробат. Париж, 1922.

<Раннит А.> Письменная беседа с поэтом Россиянским (Леоном Заком) // Русский альманах. Париж, 1981.

Россиянский М. Утро внутри: Стихотворения и поэмы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.

Тренин В., Харджиев Н. Поэтика раннего Маяковского // Литературный критик. 1935. № 4.

Франк С. Этика нигилизма (К характеристике нравственного мировоззрения русской интеллигенции) // Вехи: Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909.

Франк С.Л. Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» // С.Л. Франк Сочинения. М., 1990.

Франк С.Л. Предсмертное. Воспоминания и мысли // С.Л. Франк. Русское мировоззрение. СПб., 1996. (первая публикация – 1986).

Хазан В. Испытание эмиграцией: (Из заметок о русской литературе в эмиграции) // «В рассеянии сущие...»: Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века» (Москва, 15–16 февраля 2005): Сборник докладов. М., 2006.

Хазан Владимир. «Могучая директива природы» (Три этюда об эротических текстах и подтекстах) // Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма / Под ред. Дениса Г., Иоффе. М., 2008.

Cabanne P. Léon Zack: Catalogue de l'œuvre peint établi par Florent Zack, Irene Zack et Alain Pizerra. Paris: L'Amateur, 1993.

Courthion Pierre. Léon Zack. Paris, 1961.

Dunoyer J.-M. Léon Zack. Paris: Ed. de la Différence, 1989.

Grenier Jean. Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs. Paris: Calmann-Lévy, 1963.

Khazan Vladimir. Some Observation on the Early Years of Émigré Poetry // Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись: Материалы международной конференции. Таллинн, 12–14 сентября 2002 / Ред. В. Хазан <et al.>. Иерусалим: Гешарим; Таллин, 2004.

Maulpoix J.-M. Léon Zack ou l'insinct de ciel. Paris: Ed. de la Différence, 1990.

Nietzsche Friedrich. Also sprach Zarathustra. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919.

Perrin C. Penser l'Art de Léon Zack. Lausanne: L'Age d'Homme, 1984.

Pizerra A. Léon Zack, collection L'Autr Musée. Paris: Ed. de la Différence, 1991.

Thomson R.D. B. Rossijanskij and the "Morning Within" // Russian Literature. 1983. Vol. XIII.

Léon Zack: Exposition rétrospective pour les 80 ans de l'artiste. Galerie Numaga. Auvernier, 1972.

Zack Léon. Des perles aux aigles / Préface de Roman Jacobson. Paris: Saint-Germain-de-Prés, 1975.

Léon Zack: <Catalogue>. Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. Paris <1976>.

О.А. Лекманов (Москва)

ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ
И ДЕЯТЕЛИ РУССКОГО АВАНГАРДА
(СТАТЬИ ИЗ «МАНДЕЛЬШТАМОВСКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ»)¹

A publication of 14 articles written for „Mandelstam Encyclopedia”.

АКСЕНОВ Иван Александрович (18.11.1884, Путивль Курской губ. – 3.9.1935, Москва), поэт-футурист, лит. и худож. критик, переводчик. В марте 1916 в письме к С. П. *Боброву* высказался о необходимости «отбить вкус читателей от» О. М. (Тыняновский сборник. Десятые, одиннадцатые, двенадцатые Тыняновские чтения. М., 2006. С. 277). В июле 1922, в Москве, на заседании Союза поэтов прочел доклад о В. В. *Хлебникове* (не опубликован), к-рый О. М. «проаннотировал» в заметке «Лит. Москва» (1922): А. «возложил на могилу ушедшего великого архаич. поэта прекрасный венок аналитич. критики, осветив принципом относительности Эйнштейна архаику Хлебникова и обнаружив связь его творчества с древнерусским нравств. идеалом шестнадцатого и семнадцатого веков» (Собр. соч.-2. Т. 2. С. 257). В 1920–30-х гг. О. М. и Н. М. регулярно общались с А. и его женой, Сусанной Георгиевной Марр (Чахушьян) (1900–1965) [см.: Мандельштам Н.(2). 1999 (по им. ук.)]: «По утрам часто заходил И. А. Аксенов. Очевидно, он был эрудитом во многих областях науки. Так, застав Мандельштама за чтением Палласа,

¹Эту подборку составили 14 статей из 100, подготовленных мною для «Мандельштамовской энциклопедии». Статьи расположены в алфавитном порядке. Статья «Асеев» написана в соавторстве с П.М. Нерлером; статья «Лурье» в соавторстве с А.Л. Футуриан; статья «Пунин» в соавторстве с Л.Г. Кихней. Принятые в статьях сокращения раскрыты в издании: О.Э. Мандельштам, его предшественники и современники. Сборник материалов к Мандельштамовской энциклопедии. М., 2007. С. 22 – 36.

он долго говорил с ним на географич. темы. После его ухода Мандельштаму всегда хорошо думалось» (Герштейн. С. 30). В конфликте О. М. с А. Г. *Горнфельдом* А. выступал на стороне О. М. (Собр. соч.-2. Т.4. С. 124).

АСЕЕВ (до 1911 Ассеев) Николай Николаевич (28.6.1889, Льгов Курской губ. – 16.7.1963, Москва), поэт. Начиная вместе с С. П. *Бобровым* и Б. Л. *Пастернаком* как футурист. С 1914 соратник В. В. *Маяковского*, что предопределило всю его дальнейшую поэтич. судьбу. В. И. Рынцун – рецензент «Четвертой книги стихов» (1916) А., «Бубна» Божидара и «Камня» (1916) О. М. – неодобрительно сблизил все эти три издания через образ «засушенного nature mort»'а (франц. – мертвая природа) (Приазовский край. 1916. 11 авг. С. 5; см. также: Камень. 1990. С. 235; ср. с противоположным мнением, высказанным много позднее: «В нашу эпоху стихов так много. И все-таки разве можно не поразиться силою стиха Ник.Тихонова или Н.Асеева, или Мандельштама!» (Наши дни .1923. № 2. С.248)]. Р.О. *Якобсон*, откликаясь на смерть В.В. *Маяковского* и ставя его в первый ряд русской поэзии (вместе с В. В. *Хлебниковым*, Н.С. *Гумилевым* и С.А. *Есениным*), поместил О.М. и А. (вместе с И.Л. *Сельвинским* и Б.Л. *Пастернаком*) во второй ее ряд (Jakobson R. Selected Writings. V. On Verse, Its Masters and Explorers. Hague, Paris, New York: Mouton, 1979. P.356).

Отношение самого О. М. к стихам А. претерпело эволюцию. Осенью 1922, в ст. «Литературная Москва», отдавая должное «блестящей рассудочной образности» языка поэзии А., О. М. назвал ее «рационалистической», «изобретательской» и «машинной» и, сближая с поэзией В.В. *Маяковского* и А.Е. *Крученых*, в целом осудил как «не рациональную, бесплодную и бесполою» (Собр. соч.-2 Т.2. С.258-259). Однако вскоре О.М. изменил свое отношение к поэзии А. и в статье «*Буря и натиск*» (начало 1923), уже противопоставляя А. В.В. *Маяковскому*, провел прямую параллель между «Стальной цикадой» И.Ф. *Анненского* и «Стальным соловьем» А. Называя А. «поэтом-инженером, специалистом, организатором труда», О.М. сдержанно хвалил его за то, что «он исключительно лиричен и трезв в отношении к слову. Он никогда не поэтизирует, а просто прокладывает лирический ток, как хороший монтер, пользуясь нужным материалом» (Собр. соч.-2.

Т.2. С.293, 297). В 1924, в статье «Выпад» О. М. назвал имя А. в ряду русских поэтов «не на вчера, не на сегодня, а навсегда» (Собр. соч.-2. Т.2. С.409). Возможно, на подобную смену оценки повлиял Пастернак, восхищавшийся творчеством А. и тесно общавшийся в это время с обоими поэтами (к стих. А. «О нем» восходит характеристика стихов Пастернака, к-рую О. М. дал в эссе «Vulgata (Заметки о поэзии)» (1923)); см.: Ronen.P. 299).

Осенью 1923 оба поэта несколько раз участвовали в совместных мероприятиях. Так, 26. 10, вместе с В.Я. Брюсовым, С.А. Есениным, В.В. Маяковским, Б.Л. Пастернаком и др., они выступали на большом поэтическом празднике в Москве (Известия, 26.10.1923), а 20. 11, вместе с В.Я. Брюсовым, В.В. Маяковским, Б.Л. Пастернаком, В.В. Каменским и др., на собрании по случаю 5-летия «Союза Поэтов» (Художественный труд. 1923. №3. С.65). В том же году А., составляя сборник «Лёт», посвященный авиации, поместил в нем цикл О. М. «Война. Опять разногласица» (М., 1923. С. 24-26).

К сер. 1920-х гг. О. М. несколько охладел к стихам А., как и Пастернак, к-рый именно в письме к О. М. от 31.1.1925 охарактеризовал лит. политику Маяковского и А. как основанную на «ложных долголетних допущениях» (Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1992. С.168; описание спора О. М. и Пастернака на поэтич. вечере А. см. в мемуарной кн.: Мунблит Г.Н. Рассказы о писателях. М., 1989. С. 52). Тем не менее, именно на квартире А. в мае 1927 с участием О. М., Б.К. Лившица, Б.В. Горнунга и А.И. Ромма состоялось обсуждение идеи создания нового широкого поэтического объединения (см: Материалы к биографии О. Э. Мандельштама в архиве Б. В. Горнунга // «Сохрани мою речь»-3(2). С.159). О. М. следил за публикациями А. и в 1928, открывая дискуссию о халтурных переводах художественной прозы, упомянул А. как единственного из крупных писателей, не побрезговавшего высказаться по этому вопросу (см.: «О переводах» - Собр. соч.-2. Т.2. С.519; подразумевается заметка: Асеев Н.Н. Об иностранцах. Заметки читателя // Вечерние известия. [Москва]. 1927. 30 января). Р.Д. Мессер, рецензируя книгу А. «Проза поэта», сопоставлял ее с прозой О. М. (Звезда. 1930. № 6. С. 267).

Личные отношения двух поэтов в нач. 1930-х гг. осложнил конфликт О. М. с сов. писательскими орг-циями, не принявшими его сторону в споре с А. Г. Горнфельдом: «Да, забыл: писателям не подаю руки: Асеев, Адуев, Лидин и т. д. Асеев *не обиделся*. Смутился. Долго расспрашивал: “Ну пока не подаем руки друг другу”» [из письма О. М. к Н. М. от 22.2.1930 // Собр. соч.-2. Т. 4. С. 134; ср. также: Собр. соч.-2. Т.4.С.136); в заметке «Ритм, рифма, синтаксис. Материалы нашей лаборатории» А. противопоставил «новую» поэзию В.В. Маяковского, А.И. Безыменковского, И.Л. Сельвинского, С.И. Кирсанова, И.П. Уткина «старой» поэзии А.А. Ахматовой и О. М. (Литературная газета. 1933. 23 мая); см. также более раннюю оценку творчества О. М. у А.: Асеев Н.Н. О «тараканьих» тенденциях в современной литературе // Коммунист. [Харьков]. 1922. 17 сентября].

Интерес к поэзии А. у О. М. сохранился и в 30-х гг.: «Что-то привлекательное слышалось ему в нек-рых строчках Асеева» (Липкин. С. 308). Имя А. неоднократно встречается в сохранившемся конспекте речи Б. М. Эйхенбаума, во многом посвященной вопросам поэтич. мастерства, с к-рой он выступил на моск. вечере О. М. 14.3.1933 (Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987. С. 447). По свидетельству Н. М., в воронежской ссылке, работая над своим «сталинским» стих. «Когда б я уголь взял для высшей похвалы...» (1937), «О. М. вдруг вскакивал и начинал проклинать себя за отсутствие мастерства: “Вот Асеев — мастер. Он бы не задумался и сразу написал”» [Мандельштам Н. (1). 1999. С. 244; ср. в мемуарах А. А. Ахматовой: «Говорил: “У меня рифм нет — рифмы у Асеева”» (Ахматова. Листки из дневника. С. 147)]. Реминисценции из стих. А. «Заржавленная лира», «Интервенция веков» и «Твердый марш» выявлены в программных «Стихах о неизвестном солдате» (1937) О. М. (Ронен. С.110, 115, 116).

Вернувшись из ссылки и пытаясь организовать в середине июля 1937 свой поэтич. вечер в Союзе советских писателей в Москве, О. М. позвонил А. чтобы узнать, получали ли члены поэтической секции приглашения: «Асеев ответил, что как будто что-то мельком слышал, но что разговаривать он не может: занят, торопится в Большой театр на “Снегурочку”» (Мандельштам Н. (1). 1999. С.361-362; см. также: Ахматова. Листки из дневника. С.144). Это, не в последнюю очередь, спровоцировало Н. М. в

своих мемуарах утверждать, что по отношению к ее мужу и его стихам «Асеев до конца жизни был неколебим и проклинал всех, кто смел упомянуть при нем Мандельштама» (Мандельштам Н. (1). 1999. С. 344).

БРИК Осип Максимович (Меерович) (4.1.1888, Москва – 22.2.1945, там же), теоретик лит-ры, критик, прозаик. Один из основателей и рук. (вместе с Н. Н. Асеевым, В. В. Маяковским, В. Б. Шкловским и др.) журналов «ЛЕФ» («Левый фронт иск-в»; 1923–25) и «Новый ЛЕФ» (1927–28). Согласно мемуарам Н. М., в салоне Б. и его жены Лили Юрьевны Брик (1891–1978) О. М. считали «чуждым элементом» (Мандельштам Н. (2). 1999. С. 142). «В доме у Брика, где собирались литераторы и сотрудники Брика по службе вплоть до Агранова, – они там зондировали общественное мнение и заполняли первые досье – О. М. и Ахматова уже в 22 году получили кличку “внутренние эмигранты”. Это сыграло большую роль в их судьбе, а Брик едва ли не первый начал употреблять нелитературные средства в литературной борьбе» (Мандельштам Н. (1). 1999. С. 201-202). В печатных работах Б. имя О. М. не упоминается ни разу. О. Ронен отмечает, что слово «стык», употребленное в нач. строке «Грифельной оды» (1923) О. М. находит себе соответствие в программной работе Б. «Звуковые повторы» (1919) (Ronen O. An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. P. 74).

БУРЛЮК Давид Давидович (9.7.1882, хутор Семиротовщина Лебединского уезда Харьковской губернии – 15.1.1967, Лонг-Айленд, США), поэт, художник, литературный деятель, один из основателей русского футуризма. В ноябре—декабре 1913 акмеисты О. М. и М.А. Зенкевич на короткое время сблизилась с возглавлявшейся Б. группой кубофутуристов «Гилея», причем в роли посредника между акмеистами и футуристами выступал участник «Гилеи» и первого «Цеха поэтов», родной брат Б., Николай Давидович Бурлюк (1890—1920 (?)), учившийся «в СПб. университете вместе с Мандельштамом, автором “Камня”» [Бурлюк Д.Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 44; об этом сближении см.: Зенкевич М.А. [Устные воспоминания об О. Мандельштаме] // Осип и Надежда Мандельштамы. М., 2002. С. 28—29]. Соответственно, 3.11.1913 О. М. присутствовал на лекции Б. «Пушкин и Хлебников» (Карпович М.М.

Мое знакомство с Манделъштамом // Осип Манделъштам и его время. М., 1995. С.42—43), а 10.12.1913, вместе с Б. и некоторыми другими футуристами — на докладе Н.И. *Кульбина* «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики» в зале петербургской Шведской церкви.

Начальная строка («Нельзя дышать, и твердь кишит червями») программного стихотворения О. М. «Концерт на вокзале» (1921) содержит реминисценцию из стихотворения Б. «Мертвое небо» (1913) («“Небо труп”!! не больше!/ Звезды — черви — пьяные туманом») [Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 26—27; источником образа «звезд-червей» для обоих поэтов, возможно, послужила настольная книга акмеистов и футуристов — «Так говорил Заратустра» Ф. *Ницше*, где возникает сравнение «светящиеся звездочки»—«червячки» (Лекманов. 2000. С. 535—538)].

Лит.: Бурлюк Д.Д., Бурлюк М.Д. Маруси Бурлюк, записи о жизни семьи Бурлюк в САСШ в 1931-м году // *Color a. Rhyme*. 1964/1965. № 55. С. 58, 68.

ИГОРЬ-СЕВЕРЯНИН (настоящие имя и фамилия Игорь Васильевич Лотарев; 4 (16). 5.1887, Петербург – 22.12.1941, Таллин), поэт, лидер группы эгофутуристов. В 1912–14 И.-С. и О. М. наряду с другими стихотворцами-модернистами иногда совместно выступали на поэтических вечерах в Петербурге (например, 16.11.1913 на вечеринке вологодского землячества и 26.1. 1915 на вечере в пользу Лазарета деятелей искусств в Александровском зале Городской думы).

О. М. откликнулся короткой рецензией на выход книги стихов И.-С. «Громокипящий кубок. Поэзы» (1913). Полагая, что «поэтическое лицо Игоря Северянина определяется главным образом его недостатками» (основные среди которых — пристрастие к «чудовищным неологизмам» и «экзотически обаятельным для автора иностранным словам»), О. М., тем не менее, отмечал, что «легкая восторженность и сухая жизнерадостность делают Северянина поэтом. Стих его отличается сильной мускулатурой кузнечика» (Гиперборей. 1913. № 6. С.28; цит. по: Манделъштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С.181—182). В 1914 О. М. написал собственную вариацию на тему программного стихотворения И.-С. «Мороженое из сирени!» (1912) — стихотворение «*“Мороженно!” Солнце. Воздушный биск-*

вит...» (Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С.511—513). Пристрастие И.-С. к экзотизмам О. М. высмеял в пародийном четверостишии «Кушает сено корова...», 1913 (?).

И.-С., в 1910-х—начале 1920-х утрированно негативно относившийся к творчеству младших акмеистов и участников «*Цеха поэтов*» (см.: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // *Russian Literature*. 1974. № 7/8), обнародовал свое мнение об О. М. в 6-ой строфе поэтической инвективы «*Стихи Ахматовой*» (1918): «И так же тягостен для слуха// Поэт (как он зовется там?!)// Ах, вспомнил: “мраморная муха”// И он же — Осип Мандельштам». К словосочетанию «мраморная муха» И.-С. сделал примечание: «Честь этого обозначения принадлежит кубо-футуристам» (стихотворение впервые напечатано: Северянин Игорь. Соловей. Поэмы. Берлин-Москва, 1923. С.131—132).

КИРСАНОВ Семен Исаакович (5.9.1906 (по др. данным 1907), Одесса – 10.12.1972, Москва), поэт, Сталинская пр. (1951). В 1920-х гг. входил в лит. группу «ЛЕФ» (ближайшее окружение В.В.*Маяковского*) и редакцию одноим. журнала. В авг. 1929 в Москве посетил О. М. в комнате, к-рую тот снимал в Спиридоньевском пер., и читал ему свои стихи. Среди них О. М. особо выделил строки о Робин Гуде из «*Сельской гравюры*» (1928) К. (Герштейн. С. 20). По восп. Н. М., сам О. М. «очень хотел признания <...> Кирсанова, но это ему не удалось» (Мандельштам Н. (1). 1999. С.182): на закрытом вечере О. М. в «Лит. газете» 10.11.1932 К. выступил с критикой его стихов с позиции предст. молодой левой поэзии (Мандельштам Н. (2). 1999. С. 344). Это обстоятельство было обыграно осведомленным Б. М. *Эйхенбаумом*, к-рый, выступая на вечере О. М. в Политехн. музее 14.3.1933, заявил: «Не забывайте, что мастерство термин ремесленный. Вот Кирсанов — тот мастер. А Мандельштам не мастер, о нет!» («Сохрани мою речь»-2(3). С. 91).

В окт. 1934 – 14.5.1934 К. был соседом О. М. и Н. М. по писательскому дому в Нащокинском пер.. В ночь с 13 на 14 мая, во время обыска в квартире О. М., завершившегося арестом хозяина, «за стеной, у Кирсанова, играла гавайская гитара» (Ахматова. Листки из дневника. С. 137). Из мемуаров А.А.*Ахматовой* эта деталь позднее попала в нач. строки песни А.

А. Галича «Возвращение на Итаку. Памяти Осипа Эмильевича Мандельштама»: «Всю ночь за стеной ворковала гитара, / Сосед-прощельга крутил юбилей». В 1935 К. включил фрагмент стих. О. М. «Сегодня дурной день...» (1911) в свою «Поэму о роботе» в качестве образца автоматич. лирики робота. Антивоен. мотивы «Баллады о неизвестном солдате» (1928) К. переключаются с соответствующими образами «Стихов о неизвестном солдате» О. М.

КРУЧЁНЫХ Алексей Елисеевич (9 (21).2.1886, поселок Оливское Вавиловской области Херсонской губернии – 17.6.1968, Москва), поэт, теоретик кубофутуризма, коллекционер. В конце апреля 1913 выпустил листовку «Декларация слова как такового», в которой впервые возвестил рождение заумного языка. С этой листовкой О. М. полемизировал в первой главке своего программного эссе «*Утро акмеизма*», причем в персонифицированном образе «футуриста» из этой главки современный исследователь угадывает облик К. (Мец А.Г. Эпизод истории акмеизма // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990. С.125; ср.: Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э.Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С.184—185). Наметившееся в ноябре-декабре 1913 сближение О. М. с кубофутуризмом отразилось в сочувственном упоминании его имени в брошюре *Н.И.Кульбина* «Что есть слово (II-я декларация слова, как такового» (конец января 1914), выпущенной как приложение к книге К. и Кульбина «Буква, как таковая».

Однако, в эссе «*Слово и культура*» (1921) О. М. вновь вернулся к полемике с манифестом К. «Слово как таковое», «в то же время ассимилируя его метафорику, переосмысливая ее» (Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С.16—17; в частности к статье К. восходит ключевой для эссе О. М. образ «Слова-Психеи»).

На мандельштамовский выпад К. непрямо ответил в своем трактате «Сдвигология русского стиха» (1922), издевательски обращаясь к читателю от лица условного поэта (= О. М.): «Нам немедленно надо разрешить все мировые вопросы, да пожалуй еще поговорить по душам с Марсом — вот задача, достойная магов и поэтов, а на меньшее мы не согласны» (Крученых

А.Е. Сдвигология русского стиха. М., 1922. С.3). Ср. у О. М. в статье «*О собеседнике*» (1913): «...обменяться сигналами с Марсом — задача, достойная лирики» (цит. по: Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. 1. С.. Кроме того, в своем трактате К. иронически цитирует (на этот раз, называя имя автора), статью О. М. «А.Блок»; см.: Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха. С.9).

Спустя короткое время, О. М. посвятил К. полуиздевательский, полууважительный фрагмент своей заметки «Литературная Москва» (1922): «...если откинуть совершенно несостоятельного и невразумительного Крученых, и вовсе не потому, что он левый и крайний, а потому, что есть же на свете просто ерунда (несмотря на это, у Крученых безусловно патетическое и напряженное отношение к поэзии, что делает его интересным как личность)...» (Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993.Т. 2. С.258).

Во второй половине 1920-х — 1930-х, когда борьба между акмеизмом и футуризмом утратила всякую актуальность, между О. М. и К. установились поверхностные приятельские отношения. По воспоминаниям *Л.Я.Гинзбург*, на вечере О. М. в «Литературной газете» 10.11.1932 К. без особого успеха и отклика «стал наставлять Мандельштама» (Гинзбург Л.Я. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С.414).

Благодаря собирательской деятельности К., сохранился целый пласт биографических и творческих материалов, связанных с О. М. (краткий обзор фондов К. в РГАЛИ см.: Королева Н.Г. Сто альбомов (Коллекция А.Е.-Крученых) // Встречи с прошлым. Вып.3. М., 1980. С.294—308).

КУЛЬБИН Николай Иванович (3.5.1868, Петербург – 18.3.1917, Петроград), военный врач, приват-доцент Военно-медицинской академии, художник, теоретик левого искусства. В начале 1910-х регулярно встречался с О. М. в «*Бродячей собаке*» в Петербурге и в Куоккале. Первое издание своей книги «*Камень*» (1913) О. М. подарил К. со следующим инскриптом: «Н.И.Кульбину, визионеру и другу поэтов — Автор. 6 окт. 1913. Петербург» (цит. по: Парнис.С.184). 10.12.1913 О. М. присутствовал на докладе К. «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики» в зале петербургской Шведской церкви (диспут продолжился в «*Бродячей собаке*»). В начале февраля 1914 К. напечатал в виде листовки футури-

стическую декларацию «Что есть слово», один из тезисов которой («Слово — имя») сопровождался подстрочным примечанием К.: «Это положение выработано мною совместно с Осипом Мандельштамом» (цит. по: Мец.С.127). Программная статья О. М. «Утро акмеизма» находится с листовкой К. «в сложном взаимодействии» (Парнис.С.184—185; ср.: Мец.С.126—128). Черты личности К. возможно отразились в центральном образе стихотворения О. М. «Старик» (1913) (А.Е.Парнис — устное наблюдение).

Лит.: Мец А.Г. Эпизод истории акмеизма // Пятые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1990; Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э.Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991; Калужин Б.М. Николай Кульбин: Поиск. СПб., [1994]. С.96, 150, 206, 208, 214, 221—222, 228, 459, 460.

ЛАПИН Борис Матвеевич (30.5.1905, Москва – сентябрь 1941, под Киевом), поэт, прозаик, переводчик. В 1921, будучи студентом Высших литературных курсов имени В.Я. Брюсова, вошел в литературное объединение «Молодая Центрифуга». Год спустя, стал одним из организаторов группы «Московский Парнас». Антология русской поэзии, которую О. М. по заказу составлял в конце 1922—начале 1923, должна была завершаться стихотворениями Л. «1920» и «Лес живет» (НМ-1. 1999. С.285—286). В декабре 1928 Л. посетил О. М. и Н.Я.М. на квартире брата О. М. в Москве, в Старосадском переулке, и «удивительно точно и интересно» рассказал им как он «только что летал на самолете и делал мертвую петлю» (Герштейн Э.Г. Мемуары. СПб., 1998. С.22). Эти впечатления позднее отразились в «Путешествии в Армению» (1933) О. М., а также, возможно, в его стихотворении «— Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...» (1931) (см.: НМ-2. 1999. С.143, 480). В начале марта 1938 Л. встретился с О. М. и Н. Я. М. и подарил О. М. книгу стихов Т.Г. Шевченко (НМ-1. 1999. С.423).

Лит.: Марков В.Ф. Экспрессионизм в России // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.

ЛУРЬЕ Артур Винсент или Артур Сергеевич (наст. имя, фамилия и

отчество Лурья Наум Израилевич; 1.5.1892, Пропойск, ныне Славгород, близ Могилева - 12.10.1966, Принстон, Нью-Джерси, США), русский и американский композитор, музыкальный критик, с 1922 в эмиграции. Был близок с А.А. Ахматовой. С О. М. познакомился не позднее 1912. О дружбе О. М. и Л. в «Листках из дневника» упоминала Ахматова: «Артур Сергеевич Лурье, который близко знал Мандельштама и который очень достойно написал об отношении Осипа Мандельштама к музыке, рассказывал мне (10-е годы), что как-то шел с Мандельштамом по Невскому, и они встретили невероятно великолепную даму. Осип находчиво предложил своему спутнику: “Отнимем у нее все это и отдадим Анне Андреевне”» [Ахматова. Листки из дневника. С. 142; речь идет о мемуарно-аналитических очерках Л. «Чешуя в неводе» и «Детский рай», рассказывающих об отношении О. М. к музыке; еще одно из воспоминаний об О. М. было связано для Ахматовой с музицированием Л. в ее доме в Царском селе; в набросках к «Листкам из дневника» она записала фразу Н.С. Гумилева: «Осип, отойди. Артур Сергеевич, играйте!» (цит. по: Кац Б.А., Тименчик Р.Д. С. 25). В 1910-е гг. О. М. и Л. встречались также в «Бродячей собаке», в доме у А.А. Попова, в частности, — 31.10.1914 (см.: Камень. 1990. С. 263), а также в квартире № 5 Академии художеств, где жили братья Л.А. и Н.А. Бруни (см.: Парнис А.Е. Штрихи к футуристическому портрету О.Э. Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 187—188). В очерке «Чешуя в неводе» (1961) Л. сообщает, что О. М. «страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил», а также вспоминает о процессе создания «Оды Бетховену» (1914) О. М. (см.: Лурье А.С. Осип Мандельштам). В эссе «Детский рай» (1963) Л. пишет об особенностях поэтики и своеобразии личностей *Жерара де Нерваля*, В.В. Хлебникова и О. М.: «Все трое были безумцами», однако О. М. «был при всех своих чудачествах нормален, и только в контакте с поэзией впадал в состояние священного безумия <...> Эсхатологическое сознание было главной движущей силой Мандельштама, подлинной творческой интуицией в ее высшей категории и на большой глубине» (Лурье А.С. Детский рай. С. 274, 279).

Можно предположить некоторый взаимообмен идеями между композитором и поэтом: например, «Ода Бетховену» (1914) О. М. значимо перекликается с написанной той же осенью статьей Л. «Бетховен и Вагнер»

(см.: Кац Б.А., Тименчик Р.Д. С.33). Свою статью «Голос поэта (Пушкин)» (1922) Л. снабдил эпиграфом из стихотворения О. М. «Silentium» (1910): «Останься пеной, Афродита, и слово в музыку вернись», а закончил ее повторением этого призыва О. М. и цитированием еще одного фрагмента «Silentium» [Кац Б.А., Тименчик Р.Д. С. 172; в этой же работе высказывается предположение, что эпиграф из «Silentium» О. М. к стихотворению Ахматовой «Самой поэме» (1960) связан «с получением Ахматовой известием о том, что находящийся в Америке Артур Лурье написал музыку на фрагмент из “Поэмы без героя”» (там же)].

Соч.: Лурье А.С. Осип Мандельштам // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993; Лурье А.С. Детский рай // Там же;

Лит.: Кац Б.А., Тименчик Р.Д. Анна Ахматова и музыка: Исследовательские очерки. Л., 1989.

МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович (7.7.1893, с. Багдади Кутаисской губ. – 14.4.1930, Москва), поэт, драматург, лит. деятель. С кон. 1912 чл. группы кубофутуристов. Тогда же, в Петербурге «подружился с О. М., но их быстро растащили в разные стороны» (НМ-2. 1999. С. 465). Тем не менее в 1910-х гг. поэты регулярно встречались в «*Бродячей собаке*», (где О. М., в частности, познакомил М. с А. А. Ахматовой (см.: Бабаев. 2000. С. 39). В период краткого сближения О. М. с кубофутуристами М. и О. М. дважды солидарно выступали: после лекции К. И. Чуковского о футуризме (нояб. 1913) и в «*Бродячей собаке*» (дек. 1913). Тогда же О. М. «начал писать» «собственного “Лейтенанта Шмидта” рублеными рифмами Маяковского» (Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3-х т. Т. 3. М., 1994. С. 619; текст не сохр.). Этим же годом датируется стих. О. М. «Американка», переключаясь с ранними урбанистич. опытами М. (Харджиев Н.И.Примечания // Стих. 1973. С. 262).

В свою очередь, на М. произвели сильное и длит. впечатление стихи О. М. 1910-х. гг. Н. М. вспоминала, что М. в присутствии О. М. однажды продекламировал наизусть строки из его стих. «Теннис» (1913) (НМ-2. С. 465). Согласно Л. Ю. Брик, М. иногда читал на память отд. строки из стих. О. М. «Сегодня дурной день...» (1911), «Петерб. строфы» (1913) и «Аббат» (1915) (В. Маяковский в восп. современников. М., 1963. С. 352). 1-е из этих

трех стих. сам О. М. считал ритмич. прообразом программного стих. М. «Левый марш» (1918; см.: Гатов. С. 18). Заглавие стих. М. 1925 совпадает с заглавием мандельшт. «Notre Dame» (1912).

Считая О. М. стихотворцем, чуждым магистральным устремлениям сов. лит-ры, после Окт. рев-ции 1917 М. в кругу своих соратников судил о нем подчеркнуто пренебрежительно. «Ж<аров> наиболее печальное явление в совр. поэзии. Он даже хуже, чем О. Мандельштам» (это высказывание М., относящееся к 1929, приведено в мемуарах: Крученых А.Е. Наш выход: К истории рус. футуризма. М., 1996. С. 150). Участвовал в конфликтной комиссии по «делу об Уленшпигеле» и занял резко-враждебную позицию по отношению к О. М.: «Из членов комиссии особенно ругал Мандельштама Маяковский — едва ли по принципиальным, верно по личным мотивам» (Из письма А.Г. Горнфельда к Р.М. Шейниной от 27.5. 1929 // РО РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 267. Л. 17 — 17 об.). Однако А. Б. Гатову в сер. 1920-х гг. М. говорил, что О. М. «хороший поэт» (Гатов. С. 19). Изображение случайной встречи двух поэтов этого времени и чуть иронич. восхищения М. стихами О. М. см. в беллетриз. мемуарах: Катаев В.П. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 6. М., 1984. С. 388–90).

О. М. высказался о порев. творчестве М. в своих заметках «Лит. Москва» (1922) и «Буря и натиск» (1923), подвергая ревизии акмеистич. иерархию лит. оценок и отчасти вслед «за громкой “чисткой поэтов”», к-рую М. устроил в Политехнич. музее 19.1.1922 (Ронен.С. 152). Признание грандиозности поэтич. и идеологич. задач, поставленных перед собой М., соседствует здесь с негативной и иронической оценкой сознат. стремления М. предельно упростить свои стихи: «Маяковским разрешается элементарная и великая проблема “поэзии для всех, а не для избранных” <...> Подобно школьному учителю, Маяковский ходит с глобусом, изображающим земной шар, и прочими эмблемами наглядного метода», однако его «стихи весьма культурные: изысканный раешник, чья строфа разбита тяжеловесной антитезой, насыщена гиперболич. метафорами и выдержана в коротком паузнике. Поэтому совершенно напрасно Маяковский обедняет себя. Ему грозит опасность стать поэтессой, что уже наполовину совершилось» (Собр. соч.-2. Т. 2. С.258—259). Обыгрывая шутку О. М., Ф. Сологуб в 1925 говорил В. В. Смиренскому: «...Мандельштам и Маяковский — не поэты, а

поэтессы» (Неизданный Ф. Сологуб. М., 1997. С. 407)). В заметке «Выпад» (1923) О. М. назвал М. в ряду поэтов «не на вчера, не на сегодня, а навсегда» (Собр. соч.-2. Т. 2. С. 409).

В 1920–23 М. и О. М. эпизодически выделялись на заседаниях Моск. лингвистич. кружка (Jakobson R. An Example of Migratory Terms and Institutional Models (On the fiftieth of the Moscow Linguistic Circle) // Selected Writings. Paris, 1971. Vol. II. P. 532).

Резкая полемика между М. и Г. А. *Шенгели* нашла отражение в эпиграмме О. М. на Шенгели «Кто Маяковского гонитель...» (ок. 1927). Образ «дырки от бублика» из финальной главки «Четвертой прозы» (1930) О. М. (Собр. соч.-2. Т. 3. С. 178) восходит к реплике Француза из 2-го действия «Мистерии-буфф» (1920–21) М. (см.: Гаспаров Б.М. «Извиняюсь» // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В.Ф.Маркову. М., 1993. С.119).

О. М. узнал о самоубийстве М. от А. И. *Безыменского* в Сухуме, 14.4.1930. «Человек устроен наподобие громоотвода. Для таких новостей мы заземляемся, а потому и способны их выдержать» (Из черновиков к «Путешествию в Армению» (1931–32) // Собр. соч.-2. Т. 3. С. 381). Хотя фрагмент о смерти М. в итоговый вариант «Путешествия в Армению» О. М. не включил (возможно, избегая слишком отчетливых переключек с «Охранной грамотой» (1930) Б. Л. *Пастернака*), исследователи обнаруживают в «Путешествии в Армению» весьма многочисл. реминисценции из произв. М. и скрытые отсылки к его образу (см.: Кацис.С. 465–82; Ронен. Три призрака Маяковского // Ронен. С. 163). В «Стихах о русской поэзии» (1932) О. М. «к смерти Маяковского» «относятся строки о “кровоавом белке” и “страшном колесе” лабораторной центрифуги, крутящем ту “поэтическую белку”, к-рая описана в поэме “Про это”» (Ронен.С. 66).

Предваряя чтение своих стихов на вечере в Моск. Политехнич. музее 14.3.1932, О. М., спровоцированный вступит. словом Б. М. *Эйхенбаума*, «минут тридцать пять (без преувеличения)» восторженно говорил о М. [Сokolova Н.А. 14 марта 1933 г.: Вечер О. Мандельштама: (Из старых записей) // «И ты, Москва, сестра моя, легка...». С. 441. С. И. *Липкину*, присутствовавшему на этом вечере, запомнилась формула О. М.: «Маяковский — то-

чительный камень рус. поэзии» (Липкин С.И. Угль, пылающий огнем: Записки и соображения. М., 1991. С. 20)].

В «Ариосте» (1933) О. М., посв. воссозданию образа идеального поэта, реминисценции из А. С. Пушкина многозначительно соседствуют с неологизмом «лазорье», впервые употребл. М. в «Облаке в штанах» (1914–15). В одном из вариантов финальной строфы итоговых «Стихов о неизвестном солдате» (1937) О. М. пушкинские подтексты также совмещены с микроцитатами из произв. М. (Лекманов. С. 573–74).

Лит.: Флейшман Л. О гибели Маяковского как лит. факте (постскрипtum к статье Б. М. Гаспарова) // Slavica Hierosolymitana. 1979. № 4; Ивлев Д. Стих. О. Мандельштама и В. Маяковского «Notre Dame»: Опыт анализа // Филол. науки. 1981. № 6; Гатов А.Б. Уроки мастерства // ЖиТМ; Кривулин В. От немоты к немотству (Маяковский и Мандельштам) // Звезда. 1991. № 1; Петрова Н. Мотив «флейты»: Маяковский и Мандельштам // ЛО. 1993. № 9/10; Кацис Л.Ф. Маяковско-Пастернаковские эпизоды в «Путешествии в Армению» и «Разговоре о Данте» О. Мандельштама: (К проблеме «Вторая проза» «первых поэтов») // Russian Literature. Vol. XLI. (1997); Бабаев Э. Г. Рассказы без легенды // Поэзия и живопись: Сб. тр. памяти Н. И. Харджиева. М., 2000; Лекманов О.А. Мандельштам и Маяковский: взаимные оценки, переключки, эпоха (наблюдения к теме) // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и др. работы. Томск, 2000; Ронен О. Поэтика О. Мандельштама. СПб., 2002.

ПУНИН Николай Николаевич (3.11.1888, Гельсингфорс (Финляндия) – 21.8.1953, п. Абезь, Коми АССР), искусствовед, критик, теоретик русского авангарда, автор книг «Японская гравюра» (1915), «Андрей Рублев» (1916), «Современное искусство» (1920), «Татлин» (1921), «Новейшие течения в русском искусстве» (1927-1928). В 1918–21 – один из руководителей ИЗО Наркомпроса. Познакомившись в нач. 1910-х гг. с О. М., П. сразу же чрезвычайно высоко оценил его личность и творчество: «В «Цехе <поэтов>» я познакомился с Мандельштамом, одним из лучших поэтов моего поколения. Это тоже было существо более совершенное, чем люди» (цит. по: Герштейн. И позже, по словам Н. М., П. повторял: «Я не вытягиваю за Мандельштамом» (Мандельштам Н. (2).1999. С.237). Тем не менее, на экз.

«Камня» (1913), принадлежавшем П., сохранилась его пометка: «Анин жидок» (частное собрание). Д. М. Сегалом отмечены значимые переключки между ст-нием О. М. «Айя-София» (1912) и статьей П. «К проблеме византийского искусства» (1913) (Сегал Д.М. Осип Мандельштам. История и поэтика. Ч. I. Кн.1. Jerusalem — Berkeley, 1998. С. 161-163). В 1913–16 П. входил в левый литературно-художественный кружок, собиравшийся в так называемой «квартире № 5» в петербургской Академии художеств, где бывал и О. М. (Парнис. С.187). В этот и чуть более поздний период П. считал, что О. М. увлечен экспрессионизмом. Ср.: «...экспрессионизмом болыны многие мои современники» в том числе и «Мандельштам, когда он напрасно проходил свой “пастернаковский период”» (Пунин Н.Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний. С.177).

На книгу О. М. «Tristia» П. отозвался рецензией (1922), где О.М. назван поэтом с «жестокой судьбой», на чей голос «не может ответить фактически ни один литературный резонатор» (Жизнь искусства. 1922. № 41. С. 3; цит. по: Пунин Н.Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма. С.157). Называя в этой рецензии О. М. «самым удивительным» поэтом из тех, что уходя, «оставил нам старый мир» (Там же. С.158), П. характеризует «Tristia» как книгу принципиально нового типа: «Я уже не знаю за чтением «Tristia», где кончается старая форма, где начинается новая, но я изменяю всему: новому искусству, динамике, боевым товарищам и пр. перед лицом человека, так глубоко владеющим искусством» (там же. С. 157).

С 1923 по 1938 гг. П. был мужем А.А. Ахматовой, что способствовало его дружескому сближению с О. М. Об этом свидетельствуют дневниковые записи самого П., а также П. Н. Лукницкого. Так, в своем дневнике от 12.1.1923 П. записал: «На вопрос, почему же хочет расстаться» Ахматова «отвечала, что не может, что запуталась, стихами Мандельштама сказала: «Эта (показала на себя) ночь непоправима, а у Вас (показала на меня) еще светло»» (Мир светел любовью. С.168; цитируется ст-ние О. М. «Эта ночь непоправима...», 1916).

В дневнике Лукницкого от 19.4.1925 сохранилась своего рода «жанровая сценка»: «А. А. встает с постели, надевает шубу и садится к столу. Я размалываю кофе, Н. Я. заваривает его, и мы пьем кофе, с куличами. А. А. пасху нельзя, она немножко досадует на это. До кофе еще я, Мандельштам

и Пунин сидели на диване втроем. Царило молчание полное и безутешное. Вдруг О. Э. с самых задворков тишины громко произнес – про нас – «Как фамильный портрет...» Это было неожиданно смешно. О. Э. сказал А. А.: «Нет на вас Николая Николаевича» (Пунина), — когда А. А. делала что-то незаконное: не то слишком долго стояла в церкви, до утомления, не то что-то другое...» (Мандельштам в архиве П.Н. Лукницкого. С.123).

Позже отношения П. и О. М. были омрачены так называемой «рыбаковской историей» (1927), о которой подробно рассказывает в своих дневниках Лукницкий. О. М. попросил Ахматову и Пунина «познакомить его с Рыбаковым» — И. И. Рыбаков — юрист и коллекционер, приятель Ахматовой — «для того, чтобы он смог занять у Рыбакова денег» (Мандельштам в архиве П.Н.Лукницкого. С.128-129). Отражение этой ситуации см. также в переписке Н. М. и О. М. (например, в письме О. М. от 9-10.2.1926): «Родненькая знай, что я могу достать для тебя денег. Здесь Рыбаковы: Пунин попробует занять мне под Прибой. Я еще не просил» (Собр. соч.-2. Т. 4. С. 59; см. также: С.61-68). Денег О. М. не отдал, чем поставил Ахматову и Пунина в неловкое положение (Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого. С.129). Свидетельство Лукницкого: «Все это, конечно, легло очень темным пятном на отношения А. А. и Мандельштама (а об отношениях Пунина и Мандельштама я и не говорю: самая прозрачная внешность осталась)» (Там же). В дальнейшем, однако, отношения были восстановлены. В 1936, в Воронеже, О. М. ошибочно принял на свой счет ст-ние Ахматовой «Уводили тебя на рассвете...», обращенное к П. (Листки из дневника. С. 137).

Соч.: Пунин Н. Н. «Tristia» // Жизнь искусства. 1922. № 41; Пунин Н.Н. Квартира № 5. Глава из воспоминаний // Панорама искусств. Вып. 12. М., 1989. С.162-199; Пунин Н.Н. Мир светел любовью. Дневники. Письма / Сост., предисл. и коммент. Л.А. Зыкова. М., 2000.

Лит: Мандельштам в архиве П. Н. Лукницкого // Слово и судьба; Парнис А. Е. Штрихи к футуристическому портрету О. Э. Мандельштама // Слово и судьба. С. 183-202; Пунина И. Н. Николай Николаевич Пунин (1888–1953) // Тайны ремесла: Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992. С.271-279; Герштейн Э. Г. Мемуары. СПб., 1998 (по им. указ.); Томашевская З.Б.

Рассказ о Н. Н. Пунине // Петербург Ахматовой: Семейные хроники. Зоя Борисовна Томашевская рассказывает. СПб., 2000. С. 79-85.

РЮРИК ИВНЕВ (настоящие имя и фамилия Михаил Александрович Ковалев; 23. 2.1891, Тифлис – 19.2.1981, Москва), поэт, переводчик, мемуарист. В юности примыкал к умеренным футуристам, в 1920-х — к имажинистам. С О. М. познакомился «в 1913 году на одном из литературных вечеров» (Ивнев Рюрик. Образ, временем сожженный. М., 1991. С.143). В 1910-х поэты регулярно встречались в «*Бродячей собаке*» (подробнее см.: Осип Мандельштам в «Мемуарах» Рюрика Ивнева // «Сохрани мою речь...» Мандельштамовский сборник. М., 1991. С.40—42). Второе издание своей книги «*Камень*» (1916) О. М. подарил Р.И. с надписью: «Рюрику Ивневу с нежным увещанием быть поэтом — Осип Мандельштам Москва 25 янв. 1916» [см.: : Мандельштам О.Э. Камень. Л., 1990. С.280; эту книгу Р. И. позднее оценивал как лучшее, что было написано О. М.: «“Камень” — это безукоризненное» (Беседа В.Д.Дувакина с Рюриком Ивневым) // Осип и Надежда Мандельштамы. М., 2002. С.65)].

В отличие от О. М., Р. И. сразу и безоговорочно принял октябрьскую революцию 1917, что не помешало О. М. поддерживать с ним вполне дружественные отношения (см.: Минувшее. Вып.16. М.—СПб., 1994. С.140). 16.12.1917 О. М. и Р. И. участвовали в «Вечере поэтов» в пользу комиссии по устройству общедоступных бесед об искусстве при союзе деятелей искусства (Наш век. 1917. 15. 12. Хроника). В Москве, летом 1918, О. М. и Р. И. были соседями по гостинице «Метрополь». В середине февраля 1919 О. М. уехал из Москвы в Харьков, где встретился с Р. И. Оттуда поэты в конце марта—начале апреля 1919 перебрались в Киев, где вместе посетили Лавру (см.: Осип Мандельштам в «Мемуарах» Рюрика Ивнева. С.46). Впоследствии Р. И. подарил О. М. свою имажинистскую книгу «Солнце во гробе» (1921), чье заглавие знаменательно перекликается с соответствующими мотивами стихотворения О. М. «В Петербурге мы сойдемся снова...» (1920), со следующей дарственной надписью: «Дорогому Осипу Эмильевичу в память украинской эпопеи с братской любовью. Рюрик Ивнев. 26. 11. 21. М» [Сохрани мою речь. Вып.3/2. М., 2000. С.83; начало строки «Какая боль. Какая тишина» из стихотворения «Как все пустынно...», вошедшего в эту

книгу, совпадает с зачином строки «Какая боль — искать потерянное слово» из «1 января 1924» О. М. (Ronen O. An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1983. P.258)]. Прибыв в Батум в августе 1919, О. М., в переговорах с местными властями о выдаче ему паспорта, назвал имя Р. И. в числе своих друзей (см.: Мандельштам О. Э. Возвращение // Собр. соч.-2. Т.2. С.314).

В 1920-х—1930-х Р. И. встречался с О. М. в Батуми и Москве, о чем оставил беллетризованные, часто расходящиеся с действительностью, воспоминания.

Соч.: Ивнев Р. У подножия Мтацминды. М., 1973. С.44, 51; Ивнев Р. Воспоминания о Н.А.Клюеве // Байкал. 1984. № 4. С.136—138; Ивнев Р. Первопутье // Дружба. 1986. № 2. С.98, 104; № 3. С.115—117, 122, 123.

Лит.: Цветаева А.И. Драгоценная достоверность [О. М. в повести Р. И. «Пережитое»] // Знамя. 1987. № 11. С.235—237.

СЕЛЬВИНСКИЙ Илья-(Элий Карл) Львович (12.10.1889, Симферополь – 22.3.1968, Москва), поэт, драматург, лидер конструктивизма. В нач. 1920-х гг. встречался с О. М. на собраниях лит. об-ва «Литературный особняк», в «Доме Герцена» (см.: Миндлин. С. 93). По свидетельству современницы, О. М. «с удовольствием» цитировал «“знаменитый”, по его словам, каламбур» «о “пастернакипи и мандельштампе”» из «Записок поэта» (1928) С. [Герштейн. С. 29; ср. у А. А. Коваленкова об О. М., оказавшем «настолько заметное влияния на лит. течения тридцатых годов», «что даже появился термин “мандельштамп”» (Коваленков. С. 12)]. В заметке «Веер герцогини» (1929) О. М. упоминает имя С. и имя героя его ром. в стихах «Пушторг» (1928) Полуярова (Собр. соч.-2. Т. 2. С. 500). Наряду с четырнадцатью др. сов. литераторами, С. подписал коллективное «Письмо в редакцию» «Лит. газеты», протестующее против шельмования О. М. Д. И. Заславским (ЛГ. 1929. 7 мая). В нояб. 1932 О. М. и С. были соседями по санаторию ЦЕКУБУ «Узкое». Один из своих разговоров с С. этого времени О. М. через месяц пересказал в письме к отцу (Собр. соч.-2. Т. 4. С. 147–48). В стих. «Там, где купальни-бумагопрядильни...» (1932) О. М. ввел «строку, явно перекликающуюся со строкою Сельвинского: “У реки Оки вывернуто веко” (В “Уляляевщине” <1924> — “Уляляев був такой — выверчено

віко”). Здесь “уподобление” — тонкая лит. игра отчасти пародийного характера» (Ронен. С. 32). 3.4.1933 О. М. «на вопрос провожавших его» устроителей авторского вечера поэта в Московском клубе художников «советовал пригласить Сельвинского» (Горнунг. С. 33). В 1938 «Сельвинский, когда Мандельштам попросил у него, встретившись на бульваре, денег, дал три рубля» (Ахматова. С. 144; ср.: Левинтон. С. 603).

Лит.: Горнунг Л.В. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме // ЖитМ; Коваленков А. А. Хорошие, разные...: Лит. портреты. М., 1966; Миндлин Э.Л. Необыкновенные собеседники. Книга восп. М., 1968; Ахматова. Листки из дневника; Кацис Л.Ф. Мандельштам и Байрон (к анализу «Стихов о неизвестном солдате») // Слово и судьба. С. 450-52; Левинтон Г.А. Ремизовский подтекст в «Четвертой прозе» // Лотмановский сборник. М., 1994; Ронен О. Поэтика О. Мандельштама. СПб., 2002.

Ю.Я. Герчук (Москва)

ЗАКАВКАЗСКИЙ ФУТУРИЗМ¹

The article looks upon the experiments of «41°» futuristic group, active in Tiflis in 1918-20.

Одним из активнейших очагов русского литературно-художественного авангарда стало на рубеже 1910-х и 20-х годов Закавказье, в первую очередь – Тифлис. В то время весь этот регион оказался на несколько лет вне Советской России, сперва – в форме федеративной республики, а вскоре в виде трех независимых государств. В не большевистской и относительно благополучной Грузии оказалось тогда немало беженцев с севера, как по политическим, так и по иным мотивам. Тифлис, недавно еще крупный губернский город Российской империи, давал широкие возможности для параллельного развития и грузинских, и русских культурных тенденций. Среди последних, были там активны и весьма, в художественном отношении, крайние.

Еще с 1916 года в Закавказье работал Алексей Крученых, страстный пропагандист наиболее крайних принципов русского футуризма. Его творческая активность была в это время чрезвычайно велика. Он переписывался с горячо его поддерживавшим Малев и изготавливал одну за другой десятки своих кустарных и полукустарных книжечек заумной поэзии. Эти нищенские самоделки изрядно бедствовавшего поэта имели и определенный эстетический резон. Крученых разрабатывал в них стилистику даже не рукописи, а чернового наброска, почеркушки, заметки. Штрихи и строчки за-

¹ Почти одновременному расцвету и затем быстрому упадку авангардных тенденций в художественной жизни нескольких культурных центров русской провинции между 1918 и началом двадцатых годов был посвящен мой доклад на конференции в Казани в 2006 году.

полняли страницу в видимом беспорядке, шли наискось, рвались на отдельные слоги. «Нестрочь» (это было заглавие одной из книжек) имело, видимо, целью освобождение знака от заданного грамматического порядка, включение его в двухмерную, а не одномерную – вдоль строки – композицию¹.

«Люди ахают: это стихи?»

Нет, это не стихи, это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучных и наросты ассоциаций, сопряженные с речезвуками», - разъяснял его словесную графику С. Третьяков [Бука 1923: 6].

Несколько книг Крученых были изданы в Тифлисе с футуристическими литографиями Кирилла Зданевича, тифлисского уроженца, участника московских выставок, которые устраивал в Москве в 1912 – 1914 годах М. Ларионов. Весной 1917 года в Тифлис из Петербурга, где он выступал на митингах в защиту «свободы искусства», вернулся его брат, Илья Зданевич, поэт-заумник, также активный участник деятельности футуристов в России. Пятью годами раньше братья Зданевичи вместе со своим другом, художником Ле Дантю, «открыли» в тифлисских духанах живопись Пиросмани, скупил картины и сделали его имя известным.

Вокруг Крученых и Зданевичей собралась группа молодых поэтов и художников «Синдикат футуристов». Ее члены активно пропагандировали свое творчество: устраивали вечера заумной поэзии и диспуты, выставку работ К. Зданевича, печатали статьи и брошюры друг о друге, большей частью рекламно-эпатажного характера. В середине следующего 1918 года, после распада «Синдиката», оформилась новая футуристическая группа «41°», развернувшая, в частности, обширную издательскую деятельность.

Принципиальное художественное значение имели, в первую очередь, книги Ильи Зданевича, содержавшие в себе его заумно-абсурдистские «дра», т.е. драмы. Группа «41°» утверждала «заумь, как обязательную форму воплощения искусства» [Заумники 1922: 23]. Тексты Зданевича писались и печатались в фонетической транскрипции, так, как звучали. Но важнее, что он, отказавшись от привычных форм регулярного книжного набора, раз-

¹ См.: Книги А. Е. Крученых кавказского периода из коллекции Государственного музея В.В. Маяковского. Каталог. М., 2002.

работал и довел до пластического совершенства собственную заумно-экспрессивную систему произвольного выбора и размещения типографских знаков. Он строил свои изобретательные композиции из литер, продуманно выбранных из различных, часто контрастных по их пропорциям и пластике гарнитур. Контрасты начертаний и масштабов обостряли графическую выразительность каждой отдельной буквы, превращали жесткую наборную технику в неожиданно свободный и острый абстрактно-графический язык. До него похожие опыты «рассыпного» набора уже делал в Москве Василий Каменский, но именно Зданевич сумел придать этой технике пластическую выразительность, остроту и богатство. Между тем в поисках нетрадиционной, экспрессивно-свободной композиции книжной страницы элегантные наборные построения Зданевича перекликаются с нарочито корявыми рукодельными книжечками Крученых.

Первую книжку «Янко круль албанскай» (Тифлис, 1918) автор набирал сам, поступив для этого учеником наборщика в типографию. Позднее, ввиду медленности его работы, набирал по авторским эскизам профессиональный мастер. Но последнюю, наиболее виртуозную работу в этой технике «Лидантю фарам» Зданевич снова сам набирал в 1923 году в Париже. Его типографские эксперименты оказали определенное влияние на динамичную полиграфическую культуру XX века. Поклонником Ильязда (псевдоним И. Зданевича) был, в частности, Соломон Телингатер, начинавший свой путь художника-полиграфиста в родном Баку, куда в 1919 году переехал Крученых, издавший там некоторые свои книжки.

Типографские новации И. Зданевича имели прямых последователей среди его товарищей по группе «41°». Одним из них был поэт Николай (Колау) Чернявский, печатавший стихи, где в каждой строке, состоящей из букв разной высоты, сплетаются и могут отдельно прочитываться три разные строчки. Выразительные шрифтовые композиции составляют книжку Игоря Терентьева «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1919). Терентьев, в тифлисские времена тоже поэт, был потом известным режиссером авангардных театров в Ленинграде и на Украине. В 1937 году он был арестован и расстрелян.

Тифлисские футуристы собирались в маленьком «Фантастическом кабачке», открытом в конце 1917 года на Головинском (позднее Руставели)

проспекте. Здесь же читались их вдохновенные лекции. Помещение было общими усилиями пестро расписано. Несмотря на их широковещательные манифесты: «Задача 41° – использовать все великие достижения сотруди-ков и надеть мир на новую ось» [Заумники 1922: 23], кабачок собирал не одних только крайних авангардистов, и обстановка в нем была, видимо, вполне дружелюбной. К первой годовщине его существования поэтесса Нина Васильева написала длинную и отнюдь не заумную поэму, изобразив в ней всех завсегдаев, их речи и обстановку «Кабачка» [Никольская 2000: 66 – 69]. Это был, очевидно, маленький центр русской культурной жизни тогдашнего Тифлиса. Но собирались здесь (это описывает Васильева) и грузинские поэты – знаменитая символистская группа «Голубые роги».

Молодые поэты были поголовно влюблены в актрису театра миниатюр Софью Мельникову, читавшую стихи на их вечерах и приходившую после спектаклей в «Фантастический кабачок». Илья Зданевич писал ей страстные письма, которые она сохранила. В честь Мельниковой завсегда-тай «Кабачка» издали в 1919 году большой сборник разнообразных стихов, прозы и графики: «Софии Григорьевне Мельниковой. Фантастический каба-чок. Тифлис. 41°. 1917. 1918. 1919». Интересны в нем две вклейки с компо-зициями И. Зданевича из наборного шрифтового материала, напечатанные в части тиража поверх абстрактных коллажей из цветной бумаги. Чередова-ние русских, грузинских и армянских текстов, нередко с футуристической игрой шрифтов, придает типографской фактуре книжки редкое богатство и выразительность.

Однако в суровой и бурной атмосфере рубежа 10-х и 20-х годов бы-стрый конец этой почти тепличной атмосферы свободного творчества, дру-жеских, при всей их страстности, дискуссий и соревнования разных худо-жественных тенденций был неизбежен. По-видимому, его приближение уже чувствовалось. Вслед за Крученых из Тифлиса уезжает Илья Зданевич, че-рез Турцию он добирается до Парижа. Разъезжаются и другие активные участники культурной жизни города. А уже в начале 1921 года в Грузию во-шла Красная армия.

Но при всей краткости существования и, вроде бы, эфемерности этой небольшой группы «41°», деятельность тифлисских футуристов-заумников имела далеко не местное значение. Она знаменовала важный этап в развитии

этого направления, оставила ценные памятники и оказала определенное влияние на творческие процессы в России и в мире.

Литература

Бука русской литературы. М., 1923.

Заумники. М., 1922.

Никольская Т. Фантастический город. М., 2000.

Н.Г. Юрасова (Нижний Новгород)

СТАТИЧЕСКИЕ И ДИНАМИЧЕСКИЕ ПЕРСОНАЖИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В.В.МАЯКОВСКОГО

The characters in Mayakovsky's lyrics are categorized by their time-space organization.

В литературоведении достаточно прочно укоренилась традиция противопоставления дореволюционного и постреволюционного Маяковского. Наряду с этим правомерен и взгляд на его творчество как на единую систему, характеризующуюся чрезвычайной устойчивостью своих элементов. По словам Р. Якобсона, «поэтическое творчество Маяковского от первых стихов в «Пощечине общественному вкусу» и до последних строк едино и неделимо. Диалектическое развитие единой темы. Необычайное единство символики» [Якобсон 1996: 48]. На наш взгляд, одной из основополагающих категорий, позволяющих увидеть внутреннее единство и понять некие общие закономерности художественного мира Маяковского, является категория статики/динамики.

Мир, изображенный в раннем творчестве Маяковского, характеризуется острой конфликтностью: лирический герой ведет борьбу со своими противниками — Богом и Буржуем («Жирным»). Каждый из противников имеет свое место обитания: Бог пребывает на небе, Буржуй занимает центр земного пространства; при этом обоим персонажам свойственны неподвижность и замкнутость в своем «локусе». Так, Бог может покинуть свой мир только насильственным путем: «Вспугнув копытом молитвы высей, / арканом в небе поймали бога, и, ощипавши, с улыбкой крысией, / глумясь, тащи-

ли сквозь щель порога»¹; «У рая, в облака бронированного, / дверь расширяю прикладом» (1,227). Ср. характеристику места обитания Буржуя: «А посредине, / обведенный невозмутимой каймой, / целый остров расцветочного ковра» (1,252). Или: «Ищите жирных в домах-скорлупах» (1,155) — и здесь мы видим абсолютно отгороженный от остального мира локус. Очевидно, что здесь мы имеем дело с вариантами характерной для мифологии оппозиции сакрального и профанного пространства.

Ю.М. Лотман в работе «Художественное пространство в прозе Гоголя» выделяет два типа героев: «герои своего места» и «герои открытого пространства». «Герои своего места» — это «герои пространственной и этической неподвижности, которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus. <...> Это — герои, которые еще не способны изменяться или которым уже это не нужно» [Лотман 1988: 256]. Важно, что связанными друг с другом оказываются пространственная неподвижность и временная неизменность героев. Если интерпретировать эту идею применительно к творчеству Маяковского, то Бог и Буржуй принадлежат именно к «героям своего места». Они, действительно, не только неподвижны, но и неизменны: «...Тебя, некоронованного сердец владельца, ни один не трогает бунт!» (1,254).

Такая неизменность — черта, конечно, отрицательная, и сакральность этих героев — ложная. Как справедливо замечает М. Вайскопф, буржуй у Маяковского «прозрачно ассоциируется с ... библейским золотым тельцом» [Вайскопф 1997: 47]. Ср.: «А их идолы — серебро и золото, дело рук человеческих. Есть у них уста, но не говорят; есть у них глаза, но не видят; есть у них уши, но не слышат, есть у них ноздри, но не обоняют; есть у них руки, но не осязают, есть у них ноги, но не ходят, и они не издают голоса гортанью своею» (Пс. 113:12-15), «и нет дыхания в устах их» (Пс. 134:17). Характеристика буржуя: «Глядишь и не знаешь: дышит или не дышит он. Два аршина безликого розоватого теста» (1,113). Небо также характеризуется слепотой («Уличное») и глухотой («Облако в штанах») — именно небо, а не Бог, т.к. последний, как правило, вообще не имеет у Маяковского каких-

¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 томах. М., 1955-1961. Т.1. С.44. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы. Курсив в цитатах принадлежит автору статьи.

либо внешних характеристик. Слепота и глухота означает неспособность к контакту. Замкнутость пространственная, как видим, дополняется замкнутостью телесной.

Случаи, когда неподвижное становится подвижным, очень редки. Примером может служить стихотворение «А все-таки»: «Меня одного сквозь горящие здания / проститутки, как святыню, на руках понесут / и покажут Богу в свое оправдание» (1,62). С одной стороны, проститутки идут к Богу, чтобы оправдаться перед ним, то есть Бог здесь, видимо, еще сохраняет свой священный статус; но при этом с собой они берут другую «святыню» — лирического героя. Прочитав стихи лирического героя, Бог приобретает способность к движению: «И бог заплачет над моею книжкой! / не слова – судороги, слипшиеся комом; / и *побежит* по небу с моими стихами подмышкой / и будет, задыхаясь, читать их своим знакомым» (1,62).

Здесь показана действенность поэтического слова — один из постоянных у Маяковского мотивов (Ср., например: «От слов таких срываются гроба шагать четверкою своих дубовых ножек» (10,287)). Именно поэтому движение Бога, видимо, можно трактовать как побег, то есть как потерю им сакрального статуса. Ветхозаветный Бог творит мир при помощи слова: «И сказал Бог: да будет свет! И стал свет» (Быт. 1:3). В данном случае слово поэта способно придать подвижность неподвижному предмету, а значит, поэт сам становится Богом. Ложный бог-«идол», таким образом, заменяется здесь истинной «святыней».

Как видим, лирический герой Маяковского претендует на сакральный статус, на место кумира толпы. Причем его сакральность — иного рода: она не мешает ни его контакту с людьми, ни его пространственным перемещениям (например, мотив сошествия в поэме «Человек»). Однако не случайно в процитированном только что стихотворении «А все-таки» преобладают глаголы будущего времени: описанная в нем ситуация — только желаемая; в действительности же герой оказывается вытесненным в профанную сферу, представленную уличным, городским пространством и занимаемую толпой. Толпа же поклоняется Богу и Жирному, а к герою испытывает явную враждебность. Всё это определяет неустойчивость положения последнего: «А такому, / как я, / ткнуться куда? / Где для меня уготовано логово?» (1,126).

В других случаях «бездомность» героя сменяется пространственной замкнутостью. Пример — стихотворение «Последняя Петербургская сказка». Оживший и обретший динамику памятник Петру становится в конечном итоге «узником, закованным в собственном городе» (1,128). Петр — своеобразный двойник лирического героя. Ср. «Человек»: «Я бы всех в любви моей выкупал, / да в дома обнесен океан ее!» (1,251). И вновь пространственная замкнутость означает и временную неизменность: «Вот так и буду, / заколдованный, / набережной Невы идти». Для героя это положение, безусловно, трагично: он динамичен по природе своей, однако мир, в котором он пребывает, ограничивает эту динамику.

Начиная с 1917 года, особую значимость в мире Маяковского приобретает мотив шагания, быстрого движения (наиболее явно это выражено в «маршах» Маяковского). Причем движение это — не хаотическое, но осмысленное: оно имеет свою цель — достижение прекрасного будущего. Это движение сопровождается усовершенствованием (как физическим, так и идеологическим) человека — представителя революционного коллектива. Такая пространственная и временная динамика — явление, безусловно, положительное.

Эта тенденция сохраняется и в изображении жизни в СССР. В качестве примеров можно привести стихотворения, посвященные годовщине забастовки рабочих Лены. Устанавливается связь между этим событием и Октябрьской революцией: «От искорки той, / от мерцанья старого / заря сегодня — / Октябрьское зарево» (5,25). Динамика (в данном случае — чисто временная) связана здесь с развитием, с количественным ростом революционных сил. Другие подобные примеры — стихотворения «Первые коммунары» (8,56), «Май» (6,118).

Однако в мире зрелого Маяковского продолжается и борьба с врагами — буржуями, нэпманами, попами, бюрократами и т.д. Все они стремятся замедлить время, остановить прогрессивное развитие страны и даже вернуть ее в прошлое.

Неизменность отрицательных явлений особенно отчетливо выражена в стихотворении «Плюшкин»: «Взлетала / о двух революциях весть. / Бурлили бури. / Плюхали пушки. / А ты, / как был, / такой и есть / ручною / вшой / копошащийся Плюшкин» (9,274). К перечню примеров можно также

добавить стихотворения «Любовь» (7,146), «Стабилизация быта» (8,7), «Фабрика бюрократов» (7,157), «Товарищ Иванов» (8,146).

Наиболее развернутое изображение отрицательных явлений находим в поэме «Про это». Появление «Человека на мосту» — героя ранней поэмы Маяковского — свидетельство того, что за семь лет мир не изменился. Герой поэмы «Человек» оказывался на мосту после предательства любимой. Через семь лет этот конфликт так и не получил своего разрешения, поэтому герой «Про это» также лишен счастья: «Пока / по этой / по Невской / по глуби / спаситель-любовь / не придет ко мне, / скитайся ж и ты, / и тебя не полюбят...» (4,152). Далее герой пускается на поиски спасительной любви для «Человека из-за семи лет», а значит — и для себя самого. Поиски эти оказываются безрезультатными, и это связывается с негативным влиянием быта на человека: «Все так и стоит столетья, / как было. / Не бьют — / и не тронулась быта кобыла» (4,161).

Бывает и так, что обе отмеченные нами тенденции (динамичность положительных персонажей и статичность отрицательных) соединяются в одном произведении. Примером может служить антирелигиозное стихотворение «Строки охальные про вакханалии пасхальные». Здесь изображены жизнь буржуа и жизнь крестьянина. Положение крестьянина явно улучшилось по сравнению с прошлыми временами: «А у пролетария стоял столетний пост. / Ел всю жизнь селедкин хвост. / А если и теперь крестьянин говедет — от говений этих старьем веет» (5,22). Как видим, для описания крестьянина, его прошлого и настоящего используются соответственно глаголы прошедшего и настоящего времени. Буржуй же описан по-другому — в настоящем времени: «Известно: / буржуй вовсю жрет. / Ежедневно по поросенку заправляет в рот. / А надоест свиней в животе пасти — / решает: / — Хорошо б попостить! <...> Попостит — / и снова аппетит является: / буржуй разговляется» (5,22). Буржуй здесь как бы изымается из линейного временного потока: его жизнь представляет собой непрерывную смену обжорства и постов; такой она была раньше, такой она остается и сейчас.

В стихотворении «Не для нас поповские праздники» противопоставлены «старухи», соблюдающие церковные обряды, и комсомольцы, декларирующие новую религию: «Что толку справлять рождество? / Елка — / дурням только. / Поставят елкин ствол / и топчут *вокруг* польки. / Комму-

нистово рождество — / день Парижской Коммуны. / В нем родилась; / и со дня с того / Коммунизм *растет* юный. / Кровь, / что тогда лилась / Парижем / и грязью предместий, / Октябрем разгорелась, / разбурляясь рабочей мезью. / <...> / Чем кадилами *вить кольца*, / богов небывших чествуя, / мы / в рождестве комсомольца / повели безбожные *шествия*» (5,34-35).

Старая религия связана здесь с образом круга, кругового движения, кольца. Противопоставлено всему этому поступательное временное развитие коммунизма, его продуктивный рост и его направленное, линейное (а не круговое) шествие по миру. Еще один подобный пример — стихотворение «Наше воскресенье»: «Пусть их, / свернувшись в *кольца*, / бьют церквами поклон старухи. / *Шагайте*, / да так, / комсомольцы, / чтоб у неба звенело в ухе!» (5,30).

В некоторых случаях временная динамика свойственна и отрицательным персонажам. Так, в стихотворении «Лицо классового врага» буржуй оказывается вытесненным из «сакрального центра» на периферию: «Зал / парадных / не любит он: / по задворкам / ищите хвата» (9,46). Меняющаяся действительность заставляет меняться и его самого: «Хотя / буржуй / и лицо перекрасил / и пузо не выглядит грузно — / он волк, / он враг / рабочего класса / он должен быть / понят / и узан» (4,48). Однако эта динамика не прогрессивна (буржуй не стал лучше), она скорее демонстрирует особую живучесть противника, его умение приспособливаться к новым условиям.

Как мы уже говорили, в дореволюционном творчестве Маяковского временная статичность соединялась с пространственной замкнутостью. У зрелого Маяковского это не всегда так; иногда враги вообще не имеют четкой пространственной локализации. Однако в некоторых случаях Маяковский обращается к прежним пространственным моделям. Речь идет об описании чиновников-бюрократов. Место их обитания — канцелярия, которая приобретает легко узнаваемые черты сакрального центра — замкнутость и недоступность. Это видно, например, из стихотворения «Прозаседавшиеся»: «Взъяренный, / на заседание / врываюсь лавиной» (4,7-8). Ср.: «Врывается к богу, / боится, что опоздал». Еще один пример — стихотворение «Тресты»: «Врываюсь в канцелярию: / пусто, как в пустыне» (5,20). Ср.: «Где они, боги? Бежали...» (1,227).

Образ канцелярии, как и другие сакральные локусы у Маяковского,

может быть связан с идеей круговорота: «Зав ее исписал на славу, / от зама к замзаву / вернулась вспять, / замзав подписал, / и обратно / к заву / вернулась на подпись бумага опять» (4,22).

Таким образом, статичность/динамичность является важнейшей характеристикой персонажей Маяковского. Статика (как пространственная, так и временная) оценивается у Маяковского отрицательно. Положительные явления, напротив, обладают ярко выраженной динамикой. Эти закономерности действуют как в раннем, так и в зрелом творчестве Маяковского, что лишний раз подтверждает слова Р. Якобсона о единстве художественного мира поэта.

Стоит отметить, что в некоторых случаях оценка указанных свойств может быть и более сложной. См., например, стихотворение «Репорт профсоюзов»: «...Мы по-прежнему / *будем, как были*, — / октябрьской диктатуры / спинным хребтом» (8,203). Неизменность здесь очевидна и имеет явно положительную оценку. Стихотворение «Посмеемся!»: «Злорадничали: / «Коммунистам надежды нет: / погибнут / не в мае, так и июне». / А мы, / *мы — стоим*. / Мы — на 7 лет / ближе к мировой коммуне!» (6,96). Характерный для Маяковского мотив шагания в будущее сменяется здесь «стоянием», т.е. статикой. В данном случае Маяковского не смущает даже явная преждевременность этой остановки на полпути к коммуне: такое положение дел все равно оценивается положительно, так как противопоставляется регрессу враждебных буржуазных стран. Получается, что отрицательно оценивается именно *стабильность отрицательных явлений*, а не стабильность как таковая. В тех случаях, когда речь идет о явлениях положительных, стабилизация может только приветствоваться. Важно отметить, что подобная стабильность, статичность свойственны и будущему как идеальному миру, не нуждающемуся в дальнейшем совершенствовании: «Как нами написано, — / мир будет таков / и в среду, / и в прошлом, / и ныне, / и присно, / и завтра, / и дальше / во веки веков!» (2,126).

Литература

Вайскопф М. Во весь Логос. Религия Маяковского. Москва; Иерусалим, 1997.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.

Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Статьи. М., 1996.

Л.Ю. Большухин (Нижний Новгород)

«ОДА РЕВОЛЮЦИИ» МАЯКОВСКОГО: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ

Mayakovsky's poem "Ode to Revolution" is seen as the turning point in his evolution, closely connected with his early lyrics.

Советский этап творчества Маяковского многие современные исследователи ([Вайскопф 1996], [Жолковский 1994 и др.] , не говоря уже о Карабчиевском с его программной работой [Карабчиевский 1990]), трактуют как предательство ранних идеалов, приспособление к новой идеологии, повлекшее кардинальное упрощение художественного мира. Действительно, после революции творческое самосознание Маяковского претерпевает грандиозные изменения, важнейшим из которых становится смена пафоса. Но сам момент перехода к новому мироощущению до сих пор не стал объектом пристального исследования. Фактически мы удовлетворяемся поздним объяснением самого поэта, которое он сформулировал в автобиографии «Я сам»: «Принимать или не принимать? такого вопроса для меня <...> не было. Моя революция»¹. Излишняя научная доверчивость к декларации поэта не учитывает того противоречия, которое возникает между его «внешним взглядом» на собственное творчество (в бахтинском понимании) и телеологией поэтического мира. «Идейное» приятие Маяковским революции оказывается вопросом частным.

Главное для нас: в каких отношениях находятся художественное творчество Маяковского и современная ему историческая реальность, ка-

¹ Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 томах. М., 1955–1959. Том I. С. 25. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в скобках в тексте статьи.

кие свойства самой действительности могут коррелировать с законами, организующими реальность поэтическую?

Точка контакта художественной действительности с исторической – явление особого рода. Это момент, когда сверхзначимость для творческого сознания обретает не ближайший контекст личной жизни поэта или какие-то отдельные исторические события, но универсальный смысл исторической ситуации. При этом радикальное изменение авторской позиции, когда – сознательно или бессознательно – полностью предается забвению прежнее отношение к миру, вряд ли возможно.

Нам представляется очевидным, что в ситуации Маяковского действительность оказывается вторичной по отношению к творчеству. Необходимо понять в связи с этим, как сам поэт мог интерпретировать действие внешних (внехудожественных) факторов.

Историческая действительность понимается нами как сила, расширяющая парадигму возможных форм существования лирического героя, отменяющая те крайние способы, которыми прежде разрешалось трагическое противоречие героя и мира. Если в ранней лирике Маяковского таким разрешением было самоубийство и последующее ложное воскресение, когда герой возвращался в прежнее цикличное время, то новый тип контакта с исторической действительностью обещает выход в сферу времени линейного, позволяя лирическому сознанию освободиться от имплицитных и осознанных страхов.

Когда на смену версии идеального (с разным оценочным знаком) включения Маяковского в советскую эпоху пришли концепции идеологического разочарования поэта ([Морыганов 1993], [Иванюшина 1992]), то акцент был сделан главным образом на произведениях последних лет – таких как «Баня», «Клоп», «Во весь голос» («Первое вступление в поэму»); выраженное в них авторское отношение к миру трактуется как путь от утопии к антиутопии или, как это сформулировано И.Ю. Иванюшиной, движение «от карнавала к субботнику» [Иванюшина 1991]. Подобное изменение, проявляющееся в осознании самим поэтом утраты заветной цели, понято исследователями как деструктивное для поэтического мира Маяковского. Иначе говоря, принцип противопоставления разных этапов творчества здесь также сохраняется.

Нам представляется необходимым поставить проблему целостности творческого пути Маяковского.

Нужно сразу отказаться от той наивной модели, утвердившейся в нигилистических работах о Маяковском, когда «певец революции» отождествляется с «певцом насилия». Для непредвзятого взгляда очевидно, что сам образ революции проходит у поэта несколько стадий. И самая первая стадия – уподобление революции осмеянной толпой жертве, носителю особого сознания – с характерными для лирического героя свойствами. Так, персонификация революции в «Облаке...» («в терновом венце революций // грядет шестнадцатый год»(I, 185)) и позиция лирического героя поэмы («голгофника оплеванного») сливаются в единстве страдания, унижения, величия.

В «Оде революции» (1918) с самого начала акцентирован именно этот мотивный комплекс: «Тебе, // *освистанная, // осмеянная* батареями, // тебе, // *изъявленная злословием* штыков, // восторженно возношу *над руганью* реемой // оды торжественное // “О”! // О, звериная! // О, детская! // О, копеечная! // О, великая! // Каким названием тебя еще звали?» (II, 12). Вся военная атрибутика (штыки и батареи) вовсе не имеет значения исторических реалий, но передает ту силу, с которой обрушивается на революцию издевательский смех: *освистанная, осмеянная, изъявленная злословием*.

Сам процесс преодоления этого состояния, освобождение от сторонней оценки-издевки запечатлен в стихотворении, которое создано несколько ранее и, на первый взгляд, никакого отношения к революции не имеет. В «Хорошем отношении к лошадям» (1918) жестокость осмеяния («Смеялся Кузнецкий. // Лишь один я // голос свой не вмешивал в вой ему» [II, 10]) не просто взывает к состраданию. Чужое (падшее, осмеянное) сознание выступает как двойник лирического героя, что утверждается его прямым признанием: «И какая-то общая // звериная тоска // плеща вылилась из меня // и расплылась в шелесте. // “Лошадь, не надо. // Лошадь, слушайте – // чего вы думаете, что вы их плоше? // Деточка, все мы немного лошади, // каждый из нас по-своему лошадь”» (II, 11). «Восстановление падшего» в финале дополняет центральный образ той чертой, которая вскоре будет приписана революции: «...лошадь // рванулась, // встала на ноги, // ржанула // и пошла. // Хвостом помахивала. // *Рыжий ребенок*. // Пришла веселая, //

стала в стойло. // И все ей казалось – // она *жеребенок*, // и стоило жить, // и работать стоило» (II, 11).

Соединившая два начала, «звериное» и «детское», революция показана в том же событийном положении, что и «рыжая лошадь» – в положении не просто исторического явления, находящегося в опасности, но в качестве осмеиваемого существа, способного это осмеяние выдержать и превозмочь; в обоих случаях происходит слияние голосов лирического героя и близкого ему «другого» в оппозиции к носителям издевательского смеха (проклятий): «Тебе обывательское // – о, будь ты проклята трижды! – // и мое, // поэтово // – о, четырежды славься, благословенная!» (II, 13).

Логика развертывания поэтической мысли Маяковского не позволяет считать этот финал однозначным, когда происходит снятие противоречий и обретение счастья в служении-воспевании.

Жанр оды, казалось бы, вообще не допускает той противоречивой оценки объекта воспевания, которая заявлена в начальных контрастах (звериная – детская, копеечная – великая) и поддержана развитием сюжета через ряд тревожных вопросов. Мы видим здесь проблему совместимости жанровой интенции и содержания высказывания.

Ода для Маяковского – определенная жанровая «инерция» (или потенция), дающая возможность подняться и над суетой, и над поношением: «Тебе <...> *возношу* над руганью реемой...» Благодаря мотиву собора («Блаженный // стропила соборы // тщетно *возносит*...») устанавливается связь с ранним «Ко всему»: «*Вознес* над суетой столичной одури // строгое – // древних икон – // чело» (I, 103); в этом контексте сам мотив строгости, связанный с представлением об иконе, соотносится с мотивом одического звучания, как апелляция к высокому. Ода становится коррелятом иконы, неким жанровым соответствием высокой архаике. Образ революции, решенный Маяковским амбивалентно, обнаруживает в себе равновеликие, архаичные по своей природе начала: одно можно обозначить условно как «благое», житнетворящее, христианское, другое – как «варварское», «первобытное». Архаичность равноправных начал у Маяковского особенно очевидна при сравнении с другой, иерархической, антиномией – истинного и сиюминутного – в концепции революции А. Блока (статья «Интеллигенция и революция»).

Отмеченный выше комплекс «звериная – детская» / «копеечная – великая» организован развертыванием смыслов разного уровня, и контраст предстает исключительно сложным. Безусловно, речь идет не только о том, что революция едва народилась, ей от роду совсем немного времени (ср. с позднейшим: «страна-подросток»). Детское здесь соотносится с иным смысловым планом, столь важным для раннего Маяковского: детскость как идеальная основа «я». Противопоставлено ли детскому (идеальному) звериное?

«Звериное» сопрягает противоположные значения с большим лирическим напряжением, нежели «детское»: это не просто синоним жестокости (или вынужденного ожесточения – как «бешеная собака» в «Ко всему»), но и некое состояние инобытия, понятное в свете того зооморфизма, который свойствен ранней лирике Маяковского. Революция, с точки зрения обывателя, «иное существо», вроде упавшей на Кузнецком лошади, или сорвавшейся в исповедальный крик скрипки, или лирического героя стихотворения «Вот так я сделался собакой».

Развитие сюжета переносит нас к следующему образу: «Каким названьем тебя еще звали? // Как обернешься еще, *двуликая?* // Стройной постройкой, // грудой развалин? // Машинисту, // пылью угля овейному, // шахтеру, пробивающему толщи руд, // кадишь, // кадишь благоговейно, // славишь человеческий труд» (II, 12). Сразу за констатацией двуликости следует характеристика революции как высшей святыни. Еще один важнейший преемственный мотив лирики Маяковского обозначается, когда возникает образ божества, божественной силы: путь от детского до божественного совершается очень быстро. Хотя «благоговение» адресовано машинисту и шахтеру, революция выступает в роли жреца, священника, представляя высшую силу. Ритуал священнодействия-прославления подразумевает жест, направленный ввысь – так движется кадило во время церковной службы. Подтекст «выведения из преисподней» задается традиционной символикой профессий: «угольный» мотив сопрягается с образом движения горизонтального и в темноте; шахта, топка паровоза – «адское пространство». Важно отметить, что образы шахтера и машиниста в «Оде революции» даны как бы силуэтом: это «нечистые», чей лик еще сокрыт под угольной копотью (тем самым уже предопределено появление мотива

воды как очищающего начала в послереволюционных текстах, прежде всего в «Рассказе литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру»).

Эти «освящаемые» персонажи так и не становятся смысловым центром стихотворения; центром остается сама революция, непредсказуемо изменчивая: «А завтра // Блаженный // стропила соборы // тщетно возносит, пощаду моля, – // твоих шестидюймовок тупорылые боровы // взрывают тысячелетия Кремля» (II, 12). На ожидание «стройной постройки» – нового – ответом становится разрушение древнего. Возникает образ мученичества, с одной стороны, с другой – устрашающие звериные «рыла» («тупорылые боровы» пушек). Теперь молящий о пощаде собор принимает черты «униженного сознания», и мы не видим здесь однозначной авторской позиции, которая приветствовала бы этот пафос разрушения. Более того, стилистика, оформляющая лирическую интенцию сострадания, глубоко традиционна (литературна) и даже сентиментальна.

В «Оде...» лирическое напряжение связано с ожиданием еще каких-то трансформаций революции, с загадкой ее настоящего облика, но череда контрастных образов, кажется, не предполагает конечного разрешения: «“Слава”. // Хрипит в предсмертном рейсе. // Визг сирен придушенно тонок. // Ты плешь моряков // на тонущий крейсер, // туда, // где забытый // мяукал котенок. // А после! // Пьяной толпой орала. // Ус залихватский закручен в форсе. // Прикладами гонишь седых адмиралов // вниз головой // с моста в Гельсингфорсе» (II, 13). Здесь возникает центральный для всей ранней лирики Маяковского образ толпы; источник насилия в данном случае – «ты».

Напряжение достигает предела на пороге финала, с возникновением амбивалентного мотива самоубийства, который подключает тему революции к интимнейшему контексту ранней лирики Маяковского. Инвариантом самоубийства у Маяковского является телесная, а, следовательно, и бытийная метаморфоза, когда лирический герой уходит от своего истинного человеческого «я», воплощаясь в существа низкого, звериного, мира, чтобы в итоге снова воскреснуть в себе («Ко всему»). Появление в «Оде революции» того рубежа, на котором лирический герой балансировал между жизнью и смертью («Вчерашние раны лижет и лижет, // и снова вижу вскрытые вены я...» (II, 13)), выдает страх не перед смертью, но перед отсутствием иной возможности разрешить конфликт с миром. Двойственность ситуации

самоубийства (его обратимость, его неотвратимость: «*снова вижу я...*») отмечает границу, на которой могут быть исчерпаны вероятные метаморфозы революции.

«Ода революции» – своеобразный каталог, сводящий воедино те основные формы, в которых находит выражение сущность воспеваемого явления; сверхцелью дальнейшей эволюции темы станет избавление образа революции от осознанной в «Оде...» амбивалентности. Сам диапазон возможностей революции пугает поэта, и в первую очередь тем, что сила персонифицированная («ты») легко способна стать выражением стихии толпы: ведь подобное уже было пережито самим героем в стихотворении «Ко всему» («Кто об отдыхе взмолится – оплюй его...» (I, 104)).

Победа толпы над «я» – один из вариантов отношения лирического героя с высшей силой, которую именно в этом высшем качестве он стремится признать. Стихотворение рисует сам «рост» революции. Драматизм этого процесса передан пластически, осязаемо и наглядно – как опасность уродливо-гротескного завершения; тревожный смысл открывается в контексте раннего творчества (предметом сопоставления мог бы стать «рост образа» как тип метаморфозы в «Оде революции» и трагедии «Владимир Маяковский»). Олицетворение революции совершается буквально: «ты – *двуликая*». «Ты» проделывает путь, подобный метаморфозам лирического «я»; но в итоге революция обретает принципиально иные возможности: она вырастает над героем (в прямом и переносном смысле), становится «больше» его.

Характерно, что в написанном одновременно с «Одой...» «Левом марше» ключевой призыв – «клячу историю загоним» (II, 23) – это голос той самой толпы, с которой объективно не совпадает голос лирического героя раннего Маяковского (ведь принесение в жертву «живого» – животного – звучит двусмысленно даже в составе тропа). Но в данной ситуации мы не видим обязательной для поэта рефлексии, обнаруживающей дистанцию между «я» и «всеми». Так проясняется утопическая программа превращения революции в некий «общий голос», с которым возможно абсолютное совпадение поэта. Подобная установка порождает коллизию, характерную для всей постреволюционной лирики Маяковского: жажда стать «голосом всех» – и невозможность этот голос сделать своим.

Итак, сама революция, потенциально изменчивая, «растущая», обладает таким ценнейшим в мире Маяковского качеством, как способность подняться над осмеянием; напомним, что осмеяние, оскорбление – основной пафос, характеризующий отношение мира к лирическому герою в раннем творчестве. В 20-е годы, опираясь на опыт революции, лирическое «я» освобождается от власти чужой оценки, чужого высказывания, враждебного и разоблачающего. Открывается возможность преодоления глубочайших комплексов, связанных с ощущением собственной неполноценности и переживанием несовершенства мира.

Литература

Вайскопф М. Во весь логос: Религия Маяковского. Москва; Иерусалим, 1996.

Жолковский А.К. О гении и злодействе, о бабе и всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

Иванюшина И.Ю. От карнавала к субботнику. Об изменении характера праздничности в творчестве В. Маяковского // «Человек играющий» в творчестве В.В. Маяковского: Эстетика праздника. Саратов, 1991.

Иванюшина И.Ю. Творчество В.В. Маяковского как феномен утопического сознания: автореф. дис... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 1992.

Карабчиевский Ю.А. Воскресение Маяковского. М., 1990.

Морыганов А.Ю. Стилиевые процессы в русской поэзии второй половины 1920-х годов (проблема стилевой рефлексии): автореф. дис... канд. филол. наук. Иваново, 1993.

О.А. Лекманов, М.И. Свердлов (Москва)

ЕСЕНИН И АВАНГАРД

Yesenin's complex relationship with Russian avant-garde was both attraction and repulsion. The period's common denominator was poetry's interest in "spoken voice" and theatrical poetics. Stage readings and competition for public attention was a common strategy of Yesenin's and avant-garde; the article traces the poet's borrowings from his avant-garde contemporaries as well as the points where he parted ways with them, draws the evolution of Yesenin's poetics in his interaction with avant-garde.

Обсуждение темы «Есенин и авангард» требует нескольких предварительных замечаний о природе русского авангарда.

Одна из основных авангардистских тенденций – это сдвиг к *установке стиха «на голос»* [Крученых 2006: 178] и к *театрализации стиха*. Десятые – двадцатые годы XX века ознаменовались великим поворотом к устному стиху: голос тогда «стал важнее орфографии» [Мой век 1990: 546]¹. «Демонстрация себя»² авангардистами изменила восприятие поэзии: рычагом поэтического успеха стало отныне непосредственное воздействие на органы чувств, читатель превратился в слушателя и зрителя.

«Установка на звучащий стих» [Харджиев, Тренин 1970: 279–280] – общий знаменатель для самых разных экспериментов десятых – двадцатых годов – в диапазоне от северянинского пения³ до бурлюковских «футуристических волн» [Крусанов 2003 : 2(2),359], переходящих с рычания на

¹ Ср. у А. Авраамова: «Заклинаю вас, читатель, слушайте живых поэтов – не читайте мертвых, и живых не читайте: печатное слово – гибель для поэзии» [Авраамов 1920: 20].

² Слова П. Антокольского – [МВС 1963 : 148–149].

³ Северянин «пел свои стихи на два-три мотива из Тома» и лишь изредка перемежал «свое пение обыкновенной читкой, невероятно, однако, гнусавя и произнося звук “е” как “э”...» [Лившиц 1989: 457].

фальцет, и шаманского завывания Крученых¹. «Фонетика победила» [Крученых 1925: 38], восторжествовали «звучальные радости»².

Следствием этой победы стал опыт театрализации стиха в десятилетие – двадцатые годы: предел поэтического приема авангардистов – его сценическая реализация, превращение поэтического приема в театральный жест.

Именно театральные приемы были в ходу у Крученых, воздействовавшего на публику «рычагами» заумной речи³: «заумь» очень часто граничила с буффонадой, разрешалась почти цирковыми номерами. Следующий шаг в театрализации поэзии – от сценического разыгрывания стиха к жесту и пантомиме вместо стиха, к чистой акции, уже по ту сторону речи. И эта программа была с блеском осуществлена в «Поэме конца» В. Гнедова.

Гнедовская замена поэтической речи выразительным молчанием – предельное проявление новой стратегии: авангардист «вправе себе позволить не писать стихов и быть поэтом» [Шапир 1990: 5], поскольку для него уже нет границы между поэзией и театрализованным бытом. Например, стихи футуристов воспринимаются как «звуковое выражение тех цветных кофт и цилиндров, в которых провозвестники нового искусства с намазанными физиономиями появились на улицах Москвы и Петербурга» [Степун 2000: 399]. Лорнет и грим Д. Бурлюка, серьга В. Гольцшмидта, парчовый золотистый воротник Каменского и так далее – этот театральный антураж во многом определял восприятие авангардистской поэзии. Акции предшествовали стихам, или сопровождали стихи, или даже вовсе заменяли стихи: так, творчество «футуриста жизни» Гольцшмидта обычно ограничивалось разбиванием досок о голову и эксцентричными поступками вроде неожиданного прыжка вниз головой с парохода в Каму [Крусанов 2003: 2(2) , 46, 47, 50].

¹ «Декламируя свои нечленораздельные “дыр, бул, шулы”, он сам крутился на сцене волчком, присвистывал, напоминая собой то сибирского шамана, то индийского заклинателя змей. Крученых аплодировали долго. Он снова выходил и “заумно” подвывал. Было жутко и весело» (Н. Шугаева – цит. по: [Крусанов 2003: 2(2), 447]. О «звуко-зауми» Крученых см.: [Крученых 1925: 38, 58], а также [Ханзен-Леве 2001: 151].

² Формула Каменского (см.: [Крусанов 2003: 2(2),42].

³ «Ходячий вкус и рычаги речи» – один из тезисов, подготовленных Маяковским к своему выступлению на «Первом вечере речетворцев» [Маяковский. Т. 1. С. 366].

«Текстом становится поведение» [Шапир 1990: 5], поведением определяется текст¹; поэзия воздействует как сенсационное бытовое событие, быт – как особой силы поэтический прием. В этом современников более всего убеждала фигура Маяковского: «Для комнатного жителя той эпохи (начала 10-х годов XX века – О.Л., М.С.) Маяковский был уличным происшествием» [Тынянов 1977: 196]; «Когда Маяковский читает с эстрады стихи о себе самом, то кажется, что он на полголовы выше самой гиперболической из своих метафор. Не стоит обижаться на Маяковского, когда он обижает. Если бы Гулливер не боялся лилипутов, ему было бы трудно им не грубить» [Гинзбург 2002: 46].

Каково же место Есенина в этой эпохе «звучащего» слова и театрализованной поэзии? Прежде всего надо отметить, что в отношении Есенина к авангарду есть нечто парадоксальное: с кем поэт ожесточеннее всего боролся? – с футуристами; у кого учился? – у тех же футуристов и их эпигонов.

Начнем с литературной борьбы, с драматичной «битвы гигантов» [Крусанов 2003: 2 (1),439], развернувшейся в двадцатые годы, – Маяковского и Есенина. Эту конфронтацию двух самых популярных поэтов того времени не объяснить ни взаимной личной неприязнью, ни интересами литературных группировок, ни даже азартом конкуренции. Это была не личная, не партийная, а творческая вражда – столкновение разных поэтических стихий («он “представитель другой стихии”», – такие слова в свой адрес Есенин приписывал Маяковскому²). «Они были полярны»³, как будто предназначенные для того, чтобы тогдашние читатели и слушатели «диалектику учили не по Гегелю», а по Есенину и Маяковскому, перебирая оппозиции: деревня – город, личное – коллективное, флейта – барабан [McVay 1976: 168]; тенор – бас (баритон).

¹ На первый план в искусстве футуристов выходит не семантика и синтактика, а прагматика: «Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаящей долгое и сосредоточенное восприятие эстетической формы и содержания» [Шапир 1990: 4].

² См. [Есенин. Т. 7 (1) С. 347].

³ См. воспоминания Н. Никитина: [Воспоминания 1986 : 2,130].

Итог, к которому в той иной степени сводятся все эти оппозиции, был подведен в прощальном «*exegi monumentum*» Маяковского – вступлению к поэме «Во весь голос», где он спроецировал свое противостояние с Есениным в «неисчетно-будущие времена»¹. Автор поэмы ясно дает понять – спор двух поэтов есть спор двух «направлений поэтического слова» [Тынянов 1977: 252], притом именно устного, «произносимого» слова. За Маяковским – ораторская стихия, убеждающая, зовущая, ведущая массы:

Слушайте,
товарищи потомки,
агитатора,
горлана-главаря...²

Новатор и революционер Маяковский выводит на новый виток старую одическую тему – «цивилизаторского восторга». А вместе с ней и одического «пиита» – отныне цивилизатора, преобразователя, чье слово помогает ломать старый мир и строить новый. Отсюда метафорические экскурсы в историю цивилизации – уподобления стиха римскому водопроводу и регулярному войску (тоже впервые введенному в Древнем Риме). Отсюда же и утопический проект (намеченный в черновиках к поэме): поэтическое слово сопоставимо здесь с коммунистической плановой экономикой, которая приручит индустриальную мощь («подползают поезда // лизать поэзии мозолистые руки»), и с коммунистической наукой, которая победит смерть (почти в полном согласии с космическими фантазиями Н. Федорова: «От слов таких срываются гроба // шагать четверкою своих дубовых ножек»).

А за Есениным – песнопевческая стихия, пленяющая сердца; «очарование песенного таланта», противостоящее одическим «чугунным громам»³. Борьба Маяковского против этой стихии сказывается в его обещании:

Я к вам приду
в коммунистическое далеко
не так,
как песенно-есененный провитязь(10, 281);

¹ Формула Л. Пумпянского [Пумпянский 2000: 208].

² Маяковский В. Собрание сочинений: в 13 т. М., 1955-1959. Т.10. С. 281. В дальнейшем произведения Маяковского цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

³ См.: Е. Замятин «Москва – Петербург» [РЗЕ 1993:2,88–89].

в уподоблении элегии знакам исчезнувшей или выпавшей из времени древности – «стершемуся пятаку», «свету умерших звезд».

В строках о «песенно-есенинском провитязе» звучат отголоски стихотворений 1924 года, в которых поэты обменялись особенно резкими выпадами. Маяковский посвятил «песенному таланту» соперника издевательский пассаж из «Юбилейного»:

Ну Есенин,
 мужиковствующих свора.
 Смех!
 Коровою
 в перчатках лаечных.
 Раз послушаешь...
 но это ведь из хора!
 Балалаечник! (6, 52-53)

В дальнейшем, уже после смерти Есенина, автор «Юбилейного» не раз высмеивал есенинский «звонкий», певучий стих, так же приравнивая его к низшим музыкальным жанрам; по Маяковскому, «повторять: “Душа моя полна тоски, а ночь такая лунная”»(12, 315), перепевать «цыганщину, “семиструнную гитару”» «на тысячу ладов» – значит идти «по линии наименьшего сопротивления» (12, 497) .

«...Мне нравятся у Есенина: “Знаю я, что с тобой другая...” и т.д., – так, за здоровье, начинается реплика Маяковского на диспуте “Упадочное настроение среди молодежи (есенинщина)” (1927). – Это самое “др” – другая, дорогая, – вот что делает поэзию поэзией. Вот чего многие не учитывают. Отсутствие этого “др” засушивает поэзию <...> превращает ее в скучную пасторскую риторику». Заканчивается же эта реплика – за упокой: «Но уж если говорить о “др”, то я вам приведу одну частушку:

Дорогая, дорогой,
 дорогие оба,
 дорогая дорогого
 довела до гроба.

Это “др” почище, чем у Есенина»(12, 315-316).

А что же Есенин в том 1924 году? Он на инвективу против своих «поющих» стихов ответил насмешкой над одически «воспевающими» стихами Маяковского – в послании «На Кавказе»:

Мне мил стихов российских жар.
Есть Маяковский, есть и кроме,
Но он, их главный штабс-маляр,
Поет о пробках в Моссельпроме (2, 99).

Маяковский назван здесь «штабс-маляром» не только из-за своей рекламной и агитационной деятельности: его излюбленная одическая тема – обновления цивилизации – у Есенина все время вызывала бурлескные ассоциации с нескончаемой стройкой или ремонтом. Отдельные образы из стихотворений и поэм Маяковского представлялись Есенину чем-то вроде мусора и подсобных материалов, разбросанных в процессе мирового переустройства. «Про Маяковского что скажешь? – разворачивает Есенин эту метафору в разговоре с В. Мануйловым. – Писать он умеет – это верно, но разве это поэзия? У него никакого порядка нет, вещи на вещи лезут. От стихов порядок в жизни быть должен, а у Маяковского все как после землетрясения, да и углы у всех вещей такие острые, что глазам больно [Воспоминания 1986 : 2,174]. Оценивая значение Маяковского в истории поэзии, Есенин тоже как будто не может забыть о строительных неудобствах. «Что ни говори, – так И. Старцев передает есенинские рассуждения, – а Маяковского не выкинешь. Ляжет в литературе бревном, <...> и многие о него споткнутся» [Воспоминания 1926: 73].

В этой перепалке самое главное – игра масштабами. Иронически упоминаемые Маяковским балалайка и «гитара семиструнная» указывают на камерный масштаб есенинской поэзии. А Есенин у своего конкурента находит комическую невязку масштабов – поэтическое громогласие на службе у пустякового быта («поет о пробках»). Позже Тынянов – хоть в чем-то и согласится с Есениным (по поводу «пародического» элемента в стихах «главного штабс-маляра»¹) – все же построит свои пространственно-звуко-

¹«Скоро, очень скоро для нас станут пародическими стихи Маяковского...» [Тынянов 1977: 501].

вые антитезы по Маяковскому: «Аналогия нашего времени для борьбы двух установок: митинговая установка стиха Маяковского (“ода”) в борьбе с камерной романсовой установкой Есенина (“элегия”); «диапазон ораторской, возбуждающей лирики сменился камерным человеческим голо-сом. Литавры – гитарой» [Тынянов 1977: 279, 501]¹.

Но верно ли Тынянов оценивает есенинский диапазон? Надо учесть: Есенин выступал в тех же тысячных залах, что и Маяковский, и его голос, даже на фоне будетлянского «набата», не воспринимался как тихий. Слушатели отмечали в чтении «нежного хулигана» и песенное начало, и элегичность, но только не «камерность», а напротив – «нажим», «исступленность», «стихийность», «буйство», «порыв».

Необходима была поправка, и сам Маяковский сделал ее в формулах поэмы «Во весь голос». В словах о «песенно-есенинном провитязе» и связанных с ними анафорой следующих строках:

Мой стих дойдет,
но он дойдет не так, –
не как стрела
в амурно-лировой охоте (10, 281)... –

есть ирония, есть сатира, но при этом есенинская поэтика здесь показана в ее истинном, далеко не камерном масштабе.

¹ См.: «В конце XVIII в. билась ода с элегией, так теперь бьется Маяк[овский] с Есениным» [Тынянов 1977: 501]; это борьба «новой “сатирической оды” Маяковского с новой “элегией” (романсного типа) Есенина. В борьбе этих двух жанров сказывается та же борьба за установку поэтического слова» [Тынянов 1977: 252]; Если у оды срывается голос, побеждает элегия (Есенин)» [Тынянов 1977: 501]. Ср. со сходными соображениями Б. Эйхенбаума о Маяковском: «Маяковский с самого начала вступил в решительную борьбу с традицией поэтичности: “Из любвей и соловьев какое-то варево” (“Облако в штанах”). Ода и элегия вступили в новый бой, но вопрос шел уже не о жанре, а о самом понятии лирики и лирического “я” поэта: “Нами лирика в штыки неоднократно атакована, ищем речи точной и нагой” (“Юбилейное”). <...> Это уже не просто борьба оды с элегией, а борьба за новое понимание поэзии и поэта. С этой точки зрения соотношение Маяковского и Есенина имеет глубочайший исторический смысл» [Эйхенбаум 1986: 443].

В формуле «провитязь» угадывается та же спокойная, хотя и недобрая улыбка, с какой Маяковский всегда реагировал на есенинские обвинения в отсутствии «русского духа». Есенин не раз исполнял свою известную частушку нарочно при Маяковском, прямо уличая лидера футуристов в том, что его цивилизационный пафос – заимствованный; а намеком – в том, что этот пафос и вовсе чужд русскому человеку. «Охмелевший Есенин сидит на полу, – так описывает Г. Адамович одну из таких сцен, – не то с гармошкой, не то с балалайкой, и усердно “задирает” всех присутствующих, – в особенности Маяковского, демонстративно не обращающего на него внимания. Тут же сочиняет и выкрикивает частушки.

Эй, сыпь, эй, жарь!
 Маяковский – бездарь.
 Рожа краской питана,
 Обокрал Уитмэна»¹.

Другой подобный случай вспоминает Н. Полетаев: «Как-то на банкете в Доме печати, кажется, в Новый год, выпивши, он (Есенин – О.Л., М.С.) все приставал к Маяковскому и чуть не плача кричал ему:

– Россия моя, ты понимаешь, – моя, а ты... ты американец! Моя Россия!

На что сдержанный Маяковский, кажется, отвечал иронически:

– Возьми, пожалуйста! Ешь ее с хлебом!» [Воспоминания 1926: 103].

Речь в этом диалоге, конечно, шла не только о патриотизме, но и об «амурно-лировой охоте» – о том, кто завоюет власть над душами россиян.

Возвращаясь к поэме «Во весь голос», заметим: отказываясь от охоты за сердцами публики, «агитатор, горлан-главарь» равно отказывается от славянского («провитязь») и условно-античного антуража («Амура» и «лиры»). Пусть Маяковский и подразумевал под «амурно-лировой охотой» прежде всего любовную лирику, все же здесь – соединив в одном эмблематическом ряду русского песенного витязя с античной лирой и стрелой – соперник Есенина угадал самую суть поэтики Есенина.

¹ См. [Адамович 2000: 460].

О глубоких корнях поэтической «цыганщины» – в пределе античных – красноречиво писал Б. Пастернак: «Я это [стихотворение “Вакханалия”] задумал под знаком вакханалии в античном смысле, то есть в виде вольности и разгула того характера, который мог считаться священным и давал начало греческой трагедии, лирике и лучшей и доброй доле ее общей культуры. Тут где-то совсем рядом находится роль и действие банальности и цыганщины <...> у Ап. Григорьева, Блока и Есенина...»¹.

В поэзии Есенина это «вакхическое», экстатическое начало взрывало романсную камерность, это поэтическое «безумие» размыкало ограниченное пространство эстрады. «Когда сам читаешь Есенина, – размышляет Р. Ивнев, – знаешь, что одно стихотворение сильное, крепкое, другое – слабое. Но стоило услышать его – его голос, неистовый, плясавшие в такт стихам руки и глаза, как бы потерявшие зрение, ничего не видевшие, ничего не различавшие, – чтобы понять, что в чтении у него нет слабых вещей: все сильное, крепкое, могучее» [Воспоминания 1926: 29]. По словам Кусикова, он «не читал, а разрывался, вопил, цепко хватая на каждом слове напряженно-скрюченными пальцами воздух» [РЗЕ 1993: 1,173].

Рассказы о читающем Есенине поражают сходством с изображением одержимого, боговдохновенного рапсода в платоновском «Ионе»: «...Муза <...> делает вдохновенными одних, а от них тянется цепь других одержимых божественным вдохновением. Все хорошие <...> поэты слагают свои прекрасные поэмы <...> в состоянии вдохновения и одержимости <...> подобно тому как корибанты пляшут в исступлении, так и они в исступлении творят свои прекрасные песнопения; ими овладевает гармония и ритм, и они становятся вакхантами и одержимыми»; это безумие, словно магнитом, передается зрителям, которые под воздействием певца «плачут и испуганно глядят» [Платон 1990: 377–378]. Подобно античным последователям Орфея, неистовствовал Есенин, подобно античным зрителям, под воздействием Есенина неистовствовала публика: у видевших и слышавших его увлажнились глаза, подступал ком к горлу – они теряли власть над собой, полностью покоряясь власти певца. Бывшая «Серрапионова» сестра Е. По-

¹ Письмо А.К. Тарасовой от 5 августа 1957 года // Пастернак Б. Собрание сочинений: в 5 тт. М., 1992. Т. 5. С. 548. В дальнейшем произведения Б. Пастернака цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

лонская, литературно весьма далекая от Есенина, в своих стихах на его смерть все же признавалась:

Ты был нашей тайной любовью. Тебя
Мы вслух называть не решались,
Но с каждой песней, кляня и любя,
С тобою в безумье метались¹.

Есенин был успешным соперником Маяковского «в сердцах людей»². «Амуровые» стрелы, посылаемые есенинской «лирой», нацеливались в сердце каждого слушателя; поэт захватывал не просто аудиторию, а каждого в аудитории – вот в чем заключалась магия его стиха. По С. Спасскому, «в значительной степени сила воздействия Есенина на окружающих объяснялась именно тем, что, и читая стихи, и разговаривая, он каждому слушателю словно открывал себя до конца. Маяковский, выступая, обращался к массе, Есенин – к отдельному человеку. Каждый становился как бы личным другом Есенина, даже сидя в огромной аудитории»³.

Интересно сопоставить реакцию публики на чтение своих стихов Есениным и Маяковским во время их совместного выступления⁴ в зале Высшего литературно-художественного института (1 октября 1923 года). Маяковского зал слушал, будто слившись в единое целое, повторяя хором вместе с читающим поэтом: «Левой!//Левой!//Левой!»

А когда читал Есенин, зрители тут же забывали о хоровом инстинкте: каждый из них чувствовал себя словно наедине с поэтом, его слово «проникало в глубину сердца и заставляло его трепетать по-особенному». Многие шептали в экстазе («Чудно... Прекрасно»; «Вот это поэзия!») или сидели, «затаив дыхание», забыв обо всем кроме есенинских стихов. Аудитория не знала, кому из поэтов отдать первенство: в «мощном баритоне» Маяковско-

¹ См.: [О Есенине. 1990. С. 510.]

² См. «Люди и положения» Б. Пастернака (4, 335).

³ С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992. С.202.

⁴ Это импровизированное состязание поэтов было подстроено организаторами: Маяковскому не сказали, что будет Есенин, и наоборот – Есенин не предполагал, что Маяковский тоже приглашен.

го, «в его богатырской фигуре – покоряющая призывность трибуна, который может увлечь за собой самых ярких противников и растопить лед самой закоренелой неприязни. <...> Но можно ли оставаться равнодушным, когда читает Есенин? <...> Цыганская песня будоражит душу и, слушая ее, можешь натворить черт знает чего. Так же хватали за душу в этот незабываемый вечер и русские нутряные стихи Сергея Есенина»¹.

«Хватали за душу» – чем, почему? Вот о чем принужден был задуматься Маяковский: «Вопрос о С. Есенине – это вопрос о форме, вопрос о подходе к деланию стиха так, чтобы он внедрялся в тот участок мозга, сердца, куда иным путем не влезешь, а только поэзией» (12, 316). Именно. Однако вряд ли можно было решить этот вопрос только апелляцией к мастерству. Были в истории русской и советской словесности поэты и «помастеровитее» Есенина. Чтобы воздействовать на подсознание, проникать в самое нутро человека, стихи сами должны быть «нутряными». На это Есенин и указывал все время – в своих очных и заочных спорах с Маяковским. Однажды И. Эренбург спросил Есенина, «почему его так возмущает Маяковский». Тот отвечал: «Он поэт для чего-то, а я поэт от чего-то. Не знаю сам от чего» [Эренбург 1961: 578]. То, на что намекает Есенин, невозможно выработать или натренировать; это таинственное «что-то» означает органическую, кровную связь с живым народным языком и песенным ладом, невольное выражение в индивидуальном творчестве глубинных свойств национального характера, в лучших и худших его проявлениях. «Отчего-то» – не «подход к деланию стиха», а дар.

Есенинский дар, согласно Б. Пастернаку, – двойной: «Со времен Кольцова земля русская не производила ничего более коренного, естественного, уместного и родового, чем Сергей Есенин, подарив его времени с бесподобной свободой и не отяжелив подарка стопудовой народнической старательностью. Вместе с тем Есенин был живым, бьющимся комком той артистичности, которую вслед за Пушкиным мы зовем высшим моцартовским началом, моцартовской стихией» (4, 336). В Есенине удивительным образом сочетались почвенность («песенно-есенинное» – «коренное», «родовое») и крылатость («амурно-лировое» – «моцартовская стихия»); «балалаечник» на самом-то деле был – русским Орфеем.

¹ См. воспоминания Р.Березова [РЗЕ 1993: 1,245–246].

Не удивительно, что есенинские чары рождали экстатический восторг прежде всего у женщин. «Есенин читал, – вспоминает Н. Александрова (Грацианская), – и правая пригоршня его двигалась в такт читке, словно притягивая незримые вожжи.

Когда он кончил – зал был его. Так в бурю захлестывает прибой, так хочешь не хочешь, а встает солнце, такова была сила Есенина, потому что это были уже не стихи, а стихия» [Лит. Ростов 1926: 57–58]. Столь же магическим представлялись есенинские жесты Н. Вольпин: «...Есенин вышел читать. Поднимаясь на эстраду, он держал руки сцепленными за спиной, но уже на втором стихе выбрасывал правую вперед – ладонью вверх – и то и дело сжимал кулак и отводил локоть, как бы что-то вытягивая к себе из зала – не любовь ли слушателя? <...> Такое чтение не могло сразу же не овладеть залом» [ЕГЖ 2006: 94].

Будто видения одолевают очарованных слушательниц: одной в руках поэта чудятся «незримые вожжи», другой – вытягиваемые из зала нити любви. «Колдовские строки»¹ поэта управляют людскими волями («зал был его», «овладеть залом»)², чтение превращается в подобие орфического ритуала³.

Не признать орфической, песенной природы есенинского дара – пусть косвенно и с оговорками – не мог и Маяковский; надо отдать ему должное, признание свое он облек в замечательные по своей точной звучности стихи:

У народа,
у языкотворца,
умер

¹ См.: воспоминания Н. Вольпин [ЕГЖ 2006 : 98].

² Мемуаристы-мужчины, впрочем, не отставали от женщин. Ср.: «Несколько сот человек, потеряв волю над собой, полностью отделились то раздольным, то горестным, то жестким, то ласковым словам, родившимся в душе поэта» [Вержбицкий 1961: 21].

³ См. сравнение есенинского чтения с христианским ритуалом: «Читает Есенин. Все глаза и головы повернулись к сцене. Есенин побледнел и начал: “Исповедь хулигана”. В каком-то рассказе я читала однажды, что один несчастный китаец, который не знал молитв, пал на колени перед темным изображением своего Бога и начал жонглировать. Он жонглировал так виртуозно, что Бог услышал его молитву. Есенин знал тайну звучащего слова так же, как китаец — жонглирования» [Стырская 2006: 216].

ЗВОНКИЙ

забулдыга подмастерье (7, 102-103).

И все же Есенин был чужд Маяковскому. А Есенину был чужд не только Маяковский, но и все связанное с ним – его соратники, ученики, бунтующие эпигоны. Когда дым сражений за литературное первенство рассеялся и Есенин поймал вожденную славу, он почувствовал, что с друзьями-имажинистами ему так же не по пути, как и с врагами-футуристами. По воспоминаниям И. Розанова, «в самый разгар дружбы с ними (имажинистами – О.Л., М.С.) Есенин говорил, что нутра у них чересчур мало» и противопоставлял их формальным изыскам свое «поэтическое мироощущение» [Розанов 1990: 450]. То, что Есенин нередко тяготился своей принадлежностью к имажинизму, подтверждается и в «Великолепном очевидце» Шершеневича: «Поэтический темперамент, или, как он его называл, “голос”, Есенин любил больше всего и часто бранил меня:

– Холодный ты! Это все от Маяковского! От Маяковского добра не будет! <...> Голоса у него нет!» [Мой век 1990: 578].

Однако отношение Есенина к авангарду вовсе не исчерпывалось конфронтацией. Более того: как ни парадоксально это прозвучит, *именно благодаря имажинистам, «холодным» эпигонам Маяковского, лишенным «голоса и «поэтического мироощущения», «нутряной» поэт мог обрести себя.*

Прежде всего, Есенину совсем не повредила авангардистская выучка, которую он прошел у имажинистов: новые поэтические приемы, освоенные автором «Инонии» с легкостью и блеском, разнообразили его стиль и помогли ему выйти из «скифского» тупика. В имажинистский период Есенин охотно втягивался в рискованные формальные игры, будучи уверенным, что при любых экспериментах «нутро» не пострадает. Он с азартом разучивал необычные словесные трюки, чтобы вновь и вновь перебивать инерцию стиля, смещать привычки своего поэтического мира. С помощью Мариенгофа и особенно Шершеневича, бывшего эгофутуриста (в «Мезонине поэзии») и кубофутуриста (в «Гилее»), знатока и переводчика новейшей французской поэзии, Есенин в самые короткие сроки (за несколько месяцев 1919 года) сориентировался в лабиринтах авангарда. Очень скоро никто уже не мог

отделить в есенинской поэзии присвоенное от исконного – например, точно сказать, где в его стихах поэтическое хулиганство, столь для него естественное («Мне сегодня хочется очень // Из окошка луну обоссать»), а где перевод из Рембо:

Когда же, тщательно все сны переварив
И весело себя по животу похлопав,
Встаю из-за стола, я чувствую позыв...

Спокойный, как творец и кедров, и иссопов,
Пускаю ввысь струю, искусно окропив
Янтарной жидкостью семью гелиотропов¹.

«Есенин всегда очень внимательно всматривался в каждое техническое нововведение, – свидетельствует Шершеневич, – и, если даже был с ним не согласен, то обижался: почему не он, Есенин, это придумал?!

Помню, что я как-то написал небольшую поэму на диссонансах. Есенин зло указал мне на какие-то две строчки, “стащенные у меня”, но Кусикову вечером значительно говорил:

– Ишь, подлец! Мы от рифмы ушли к ассонансам, а он прямо на диссонансы, сукин сын, скакнул! Хитрый он, Вадим-то. Ему палец в рот не клади!

И, придя на другой день ко мне, долго и по-дружески расспрашивал, где еще встречаются диссонансы, каков их принцип, почему это нужно» [Мой век 1990: 577].

Особенно запомнилась мемуаристам так называемая «машина образов», или «стихомашина», в духе сюрреализма или дада. «Это было в Богословском переулке, – рассказывает С. Городецкий, – где Есенин жил вместе с Мариенгофом. <...> Я застал <...> Есенина на полу над россыпью мелких записок. Не вставая с пола, он стал мне объяснять свою идею о “машине образов”. На каждой бумажке было написано какое-нибудь слово –

¹ Стихотворение Рембо «Вечерняя молитва» (пер. Б. Лившица); параллель проведена И. Беляевым [Беляев 1927: 37]. Из этого же стихотворению Рембо, по наблюдению М. Л. Гаспарова, взят образ «брадобрея» в мандельштамовском стихотворении «Ариост» [Гаспаров 2001: 789].

название предмета, птицы или качества. Он наугад брал в горсть записки, подкидывал их и потом хватал первые попавшиеся. Иногда получались яркие двух- и трехэтажные имажинистские сочетания образов». «Этим способом писания стихов поэт хотел расширить рамки необходимого, хотел убежать из тюрьмы своего мозга, хотел многое предоставить стечению обстоятельств, игре случая. Этот способ писания стихов напоминает игру в счастье, гадание по билетикам, которые вынимает сидящий в клетке уличный попугай»¹.

Есенин хорошо знал об опасностях, угрожавших его стихам. Поэт боялся, что его манера станет слишком гладкой, слишком легкой, слишком благозвучной – тогда он не сможет удивлять публику. Еще больше его пугала перспектива завязнуть в стилизации – тогда публика перестанет ему верить. Имажинисты помогли Есенину счастливо избежать этих угроз.

Благодаря влиянию друзей поэт завел в своих стихах те самые «острые углы», которые он так порицал у Маяковского. Резкие, дисгармонические образы, во многом навеянные имажинистами, усложнили есенинскую поэтику и придали ей увлекательный драматизм. С 1919 года в стихах и поэмах русского Орфея развернулась борьба песенного лада и скрежещущего диссонанса. Так, первая имажинистская поэма Есенина «Кобыльи корабли» начинается с пугающей инверсии столь привычных для поэта природных образов: корабли, плывущие в страну грядущего, – это «рваные животы кобыл», «черные паруса воронов»; лазурь становится хищной («не просунет когтей лазурь»)², небо – больным («из пургового кашля-смрада»), заря – разрушительной («это грабли зари по пущам»), сад – превращается в кладбище («черепов златохвойный сад»); как в авангардной живописи, в стихотворении разворачивается композиция из органов, смещенных со своих мест или отделившихся от тела («Веслами отрубленных рук // Вы гребетесь в страну грядущего»; «Скоро белое дерево срывает // Головы моей желтый лист»; «Посмотрите: у женщин третий // Вылупляется глаз из pupa»). Однако в последней части мерный ритм анапеста: «Буду петь, буду петь, буду петь» – сменяет диссонансы дольника,

¹ См. воспоминания И. Грузинова: [Воспоминания 1926: 143].

² Сходный образ, впрочем, встречался уже в «Инонии»: «Твое солнце когтистыми лапами // Прокотилось в душу, как нож» (2, 65).

«крестьянские» метафоры стилистически сглаживаются и закругляются («яблоко радости», «сад зари», «серпы стихов», «солнце-куст»); лад восстанавливается.

«Не черным вороном, а касаткой степной глядит у этого озорника каждая песня...», – настаивал В. Львов-Рогачевский; не совсем так: во многих его песнях «касатка степная» борется с «черным вороном». У Есенина-имажиниста искали и находили «искренний лиризм, пробивающийся сквозь словесные ухищрения, сквозь чехарду образов» [Розанов 1990: 448]. Но именно в этом и состояла цель хитрого есенинского приема: заставить читателя (слушателя) переживать конфликт «песенного лиризма» с «чехардой образов» и насладиться победой «песенного лиризма». Так, в стихотворении «Мир таинственный, мир мой древний...» (1921) полногласный, песенный анапест («Стынет поле в тоске волоокой...») перебивается дольником: «...Телеграфными столбами давясь», в результате чего действительно возникает впечатление прерывистой, задыхающейся речи («строка “подавилась”» [Марков 1994: 198]). А стих: «...И расшатываться и пропадать» – убеждает читателя (слушателя) в своей искренности расшатанным размером. Но в конце стихотворения все равно торжествует гармония песни – и тематически (обещание блоковского «того берега», на котором «пропоют» «песню отмщенья за гибель»), и лексически (высокий слог: «отмщенья», «гибель», «пропоют»), и риторически (утешительная интонация уступки: «пускай – все же»), и формально (апофеоз «поющего» анапеста).

В отличие от Клюева и старших «скифов», имажинисты не учили Есенина уму-разуму, а вдохновляли его. В его прежних стихотворениях деревня воспринималась как удачная стилизация; лирический герой, крестьянин, – как маска; религиозные мотивы – как красочные фигуры речи. И вот читатели привыкли сначала к пастушку с иноком, а затем к крестьянскому пророку, стали неощутимыми сначала деревенские идиллии, а затем деревенские утопии. Стратегически невыгодным для Есенина оказалось и расширение деревни до масштабов вселенной в его революционных поэмах (органичное для Клюева): в космическом пространстве ему угрожала опасность стать спутником Маяковского; и так уже есенинские гиперболы («До

Египта раскорячу ноги...»; «...Бросаю, в небо свесясь, // Из голенища нож») выглядели цитатами из «Облака в штанах».

Что было делать? Общение с имажинистами, совмещавшими ранний советский нигилизм и поздний декаданс¹, навело Есенина на замечательную идею – перевести свои излюбленные темы в область «минус-отрицательных величин» (так А. Крученых определил есенинский тематизм [Крученых 1926: 23]). То есть: писать о деревне, которой нет или скоро не будет, о вере, которая потеряна, от имени крестьянина, ушедшего в город, блудного сына села, «последнего поэта деревни».

Это позволило поэту высвободить в себе мощную стихию тоски. «Наивная, исконная и потому необычайно живучая стиховая эмоция, – писал Ю. Тынянов, – вот на что опирается Есенин. Все поэтическое дело Есенина – это непрерывное искание украшений для этой голой эмоции» [Тынянов 1977: 170]. Но прав ли Тынянов, утверждая, что «голая эмоция» определяет всю поэтическую биографию поэта – от ранних стихов (««светлого инока» в клюевской скуфейке») до имажинизма («похабника и скандалиста» – [Тынянов 1977: 170-171])? Нет: до 1919 года «украшения» заслоняли «исконную эмоцию», стилизация подавляла ее, не давала ей свободного порыва; только имажинистский поворот к элегии, к плачу о том, чего или кого больше нет, открыл шлюзы для сильного эмоционального потока. В некотором смысле прав Крученых: не для Есенина, но для его стихов – «чем хуже, тем лучше» [Крученых 1927: 22].

Есенин «из тоски делал программу, из душевного смятения – литературную школу» [Эренбург 1961: 580]. Ключом к этой программе, обновившей его стихи, его коренную связь с литературной традицией и фольклором, можно считать строки из стихотворения «Хулиган»:

Русь моя! Деревянная Русь!
Я один твой певец и глашатай.
Звериных стихов моих грусть
Я кормил резедой и мятой².

¹О декадентстве имажинистов см.: [Марков 1994: 49, 53].

²Произведения С. Есенина цитируются по изданию: Есенин С. Собрание сочинений: в 3 тт. М., 1970. Т.1. С. 140. В дальнейшем ссылки на это издание в тексте статьи.

«Резеда и мята» символизируют здесь «самое драгоценное» в есенинском даре – способность схватить «образ родной природы, лесной, среднейнерусской, рязанской», передать его «с ошеломляющей свежестью, как она далась ему детстве»¹. Инстинктивное чувство родной природы, детская, бессознательная любовь к родине когда-то породили старую есенинскую тему: пасторальной нищеты, убогого рая («деревянная Русь», «резеда и мята»). Теперь же пришло время «выкормить» этими «корешками» зверя, которого Есенин всегда в себе знал, но до поры не будил, – зверя тоски.

Стихия тоски, в самых разнообразных ее оттенках и переливах, отныне наполняет есенинские стихотворения. Здесь и тихая, светлая грусть: «Не жалею, не зову, не плачу...» И жалость к себе: «Скоро мне без листвы холодать, // Звонком звезд насыпая уши». И смутная грусть, душевное томление: «Душа грустит о небесах, // Она не здешних нив жилица». И веселый надрыв: «Я всего лишь уличный повеса, // Улыбающийся встречным лицам». И звериная ярость, переходящая в манию преследования: «...Так охотники травят волка, // Зажимая в кольцо облав». И бессмысленная скука, переходящая в бред: «В черной луже продрогший фонарь // Отражает безгубую голову». И безнадежное отчаянье: «Я такой же, как вы, пропащий, // Мне теперь не уйти назад». И то, что Крученых обозначил как «Todestrieb» [Крученых 1926а: 11], – влечение к смерти: «Скоро, скоро часы деревянные // Прохрипят мой двенадцатый час». И, наконец, черная меланхолия, выраженная в «тоскливо-висельной форме» [Крученых 1926: 24]: «...Чтоб не видеть в лицо роковое, // Чтоб подумать на миг об ином».

Если обратиться к знаменитой имажинистской драме Есенина «Пугачев», возникает вопрос: почему она не встретила одобрения у большинства критиков? Потому что они отнеслись к этой драме как к недоделанному или «грубо, кое-как» [Адамович 1996: 25] сделанному тексту, где все – или «выпадение», или «невязка»: вместо истории – очаровательно-нелепые²

¹[Пастернак. Т. 4. С. 336].

² «Не стану долго останавливаться <...> на очаровательных анахронизмах а la Шекспир (напр.: “Керосиновую лампу в час вечерний зажигает фонарщик из города Тамбова”. В 70-х-то годах XVIII столетия?)» (А. Лежнев – цит. по: [Летопись 2003: 3 (1), 310]); В. Лурье оценила эти слова Бурнова из VII сцены «Пугачева» как «полный исторический абсурд» [Есенин. Т. 3. С. 490].

анахронизмы, вместо действия – «топтанье на ровном поле метафор»¹, вместо народного языка и народных героев – «волапюк»² и «Вампука»³.

«Но, – возражает этим критикам Д. Святополк-Мирский, – надо все-таки быть человеком глухим, чтобы не расслышать за этими слабыми стихами и нелепыми образами самой страшно подлинной, пожирающей и безысходной тоски писавшего ее человека» [Святополк-Мирский 2002: 120]. Вот именно, расслышать. Пусть «тон есенинской поэмы <...> есть монологический пафос, очень взвинченный, почти истерический» [Адамович 1996: 26], но зато в одном случае этот пафос действовал безотказно: чтение автора всякий раз производило на публику «огромное впечатление»⁴, ей передавалась «пожирающая и безысходная тоска» поэта.

Читатели же – принимали «Пугачева», если угадывали за его строками – голос⁵, а в голосе – тоскующую душу поэта.

Есенинская драма – это апофеоз театрализованного стиха. Подобно Маяковскому с его трагедией, Есенин мог бы назвать «Пугачева» своим именем, но и без этого здесь в одном лице соединились – автор, герой, актер. «Вдали на пустой широкой сцене виднелась легкая фигура Есенина, – вспоминает С. Спасский о выступлении поэта в Доме печати летом 1921 года. – <...> Полы его блузы развевались, когда он перебежал с места на место. Иногда Есенин замирал и останавливался и обрушивался всем телом

¹ А. Лежнев [Летопись 2003: 3 (1), 310].

² Его [“Пугачева”] герои изъясняются не современным русским языком, сухим, простым и точным, а цветистым и разукрашенным, типичным условно-поэтическим волапюком» [Адамович 1996: 24]; «В “Пугачеве” <...> слишком часто “манера” превращается в “манерность”...» (из рецензии, опубликованной в пражской журнале «Воля России», 1922, № 12 – цит. по: [Летопись 2003: 3 (1), 294]; «К чему такая имажинизация речи Пугачева? Своей ненужной надуманностью она бьет в глаза, не дает возможности сосредоточиться на образе Пугачева» (Е. Шамшурин – Там же. С. 280).

³ «Они [герои драмы – О.Л., М.С.] марионетки...» (Я. Апушкин – [Летопись. 2003: 3 (1), 276]; «Посмотрите, как слащаво, как манерно, как жалко они обрисованы!»

⁴ «Я не знаю, сколько длилось чтение, но знаю, что, сколько бы оно ни продолжалось, мы, все присутствовавшие, не заметили бы времени. Вещь произвела огромное впечатление» [Воспоминания 1986 :1,426].

⁵ «Выкрик, <...> раскидистую и трепыхающую речь» (Я. Черняк – цит. по: [Есенин. Т. 3. С. 478]; «взволнованность готового оборваться голоса», «изумительные задыхания» (И. Эренбург – цит. по: [Шубникова-Гусева 2001: 145]).

вперед. Все время вспыхивали в воздухе его руки, взлетая, делая круговые движения. Голос то громыхал и накатывался, то замирал, становясь мягким и проникновенным. И нельзя было оторваться от чтеца, с такой выразительностью он не только произносил, но разыгрывал в лицах весь текст.

Вот пробивается вперед охрипший Хлопуша, расталкивая невидимую толпу. Вот бурлит Пугачев, приказывает, требует, убеждает, шлет проклятья царице. Не нужно ни декораций, ни грима, все определяется силой ритмизованных фраз и яркостью непрерывно льющихся жестов, не менее необходимых, чем слова. Одним человеком на пустой сцене разыгрывалась трагедия, подлинно русская, лишенная малейшей стилизации» [Материалы 1992: 200–201]. А читавшие по писанному видели в «Пугачеве» как раз сплошную стилизацию.

Вместо действующих лиц в есенинском монологическом театре сталкивались разные лики тоски. «Есенина попросили читать, – рассказывает М. Горький о чтении драмы в берлинской квартире А.Н. Толстого (май 1922 года). – Он охотно согласился, встал и начал монолог Хлопуши. Вначале трагические выкрики каторжника показались театральными. <...> Но вскоре я почувствовал, что Есенин читает потрясающе, и слушать его стало тяжело до слез. <...> Голос поэта звучал несколько хрипло, крикливо, надрывно, и это как нельзя более резко подчеркивало каменные слова Хлопуши. Изумительно искренно, с невероятной силою прозвучало неоднократно и в разных тонах повторенное требование каторжника: «Я хочу видеть этого человека!» И великолепно был передан страх: «Где он? Где? Неужель его нет?» <...> Читая, он побледнел до того, что даже уши стали серыми. Он размахивал руками не в ритм стихов, но это так и следовало, ритм их было неуловим, тяжесть каменных слов капризно разновесна. Казалось, что он мечет их, одно – под ноги себе, другое – далеко, третье – в чье-то ненавистное ему лицо. И вообще все: хриплый, надорванный голос, неверные жесты, качающийся корпус, тоской горящие глаза – все было таким, как и следовало быть всему в обстановке, окружающей поэта в тот час.

Совершенно изумительно прочитал он вопрос Пугачева, трижды повторенный: «Вы с ума сошли?» - громко и гневно, затем тише, но еще горячее: «Вы с ума сошли?» И наконец совсем тихо, задыхаясь в отчаянии: «Вы

с ума сошли? Кто сказал вам, что мы уничтожены?» Неописуемо хорошо спросил он: «Неужель под душой так же падаешь, как под ношею?» И, после коротенькой паузы, вздохнул, безнадежно, прощально: «Дорогие мои... Хор-рошие...» Взволновал он меня до спазмы в горле, рыдать хотелось» [Воспоминания 1986: 2,7–9].

Есенин, читавший «Пугачева», порой творил чудеса: пусть русский Орфей «не водил за собой все, вызывая радость своим голосом» (Эсхил «Агамемнон»), зато он вызывал приступы горестного сочувствия даже у тех слушателей, что не понимали ни слова по-русски. «Я была ошеломлена, – делится своими впечатлениями секретарь А. Дункан Лора Кинел, свидетельница выступления Есенина в Брюсселе. – Есенинский голос <...> передавал изумительный диапазон переживаний. От нежной ласкающей напевности он возносился до диких, то хриплых, то пронзительных выкриков. <...> Есенин-Пугачев выражал недовольство шепотом, вел неторопливый рассказ, будто пел песню. Он же орал, плевался, богохульствовал. Его тело раскачивалось в ритме декламации, и вся комната словно вибрировала от его эмоций. Потом, в конце, побежденный, он – Есенин-Пугачев – съезжился и зарыдал.

Мы сидели молча... Долгое время никто из нас не мог поднять рук для аплодисментов, потом они раздались вместе с диким шумом и криком... Только я одна знала русский и могла понять смысл, почувствовать мелодичность его слов, но все остальные восприняли силу переживаний и были потрясены до глубины души...» [Кинел 1995: 152]. Именно как чудо описывает «вакхическую» декламацию «Пугачева» (Париж, 1922) Ф. Элленс: «Есенин то неистовствовал, как буря, то шелестел, как молодая листва на заре. Это было словно раскрытие самих основ его поэтического темперамента. Никогда в жизни я не видел такой полной слиянности поэзии и ее творца <...> он пел свои стихи, он вещал их, выплевывал их, он то ревел, то мурлыкал со звериной силой и грацией, которые пронзали и околдовывали слушателя» [Воспоминания 1986: 2,23].

«А “Пугачев” – это уже эпос, но волнует, волнует меня сильнее всего...» – говорил Есенин Н. Александровой [Воспоминания 1986: 1,421]; это волнение элегической тоски, которой тесно в рамках лирического стихотворения. Символично, что голос автора, читающего драму в комнате

(Ташкент, май 1921 года), вырывается за ее пределы и находит отклик у уличной толпы: «Читал он громко, и большой комнаты не хватало для его голоса. <...> Он кончил... И вдруг раздались оглушительные аплодисменты. <...> Хлопки и крики неслись из-за открытых окон <...>, под которыми собралось несколько десятков человек, привлеченных громким голосом Есенина». Но и при усилении голоса, и при эпическом увеличении количества строк элегия остается элегией – ведь не герою сочувствуют слушатели, а самому поэту: «Почувствовалось, что и сам поэт переживает трагедию, может быть, не менее большую по масштабу, чем его герой» [Воспоминания 1986:1,426–427].

В есенинской драме разыгрывается не столько пугачевский бунт, сколько *авангардистский бунт элегии*: стихия плача взрывает камерный жанр, катастрофически расширяется и устремляется на просторы эпоса. Уже во второй строке «Пугачева» элегической жалобе («Ох, как устал и как болит нога...») задан пугающий масштаб – анахронистическим понятием и причудливой метафорой, по которой перекачивается эхо аллитераций («**Р**жет дорога в **ж**уткое **п**ространство»); странный эпитет «жуткое» звучит так гулко, как не звучал бы на его месте и сам эпитет «гулкое». Завершается поэма прерывистой, задыхающейся речью, знаменующей высвобождение из атомов элегической условности первобытной энергии плача, равной по силе звериному скулению и вою:

А казалось... казалось еще вчера...

Дорогие мои... дорогие... хор-рошие...(2, 188)

Исследователи пишут о историко-биографической подоплеке первой строки «Пугачева»: «Нога могла болеть у Пугачева от железной колодки» [Шубникова-Гусева 2001: 163] – и исторической актуальности последней строки, вроде бы совпадающей с воззванием А. Антонова к восставшим крестьянам в 1921 году [Занковская 1997: 207]; [Шубникова-Гусева: 166–167]. Но вряд ли это так уж существенно: мощный элегический разлив все равно топит любые ассоциации с историей и современностью. Гораздо важнее переключки с элегиями прошлых лет: ноги есенинского Пугачева болят скорее не от исторически достоверной колодки, а от бесплодных «исканий», продолженных вслед за плачущим Маяковским:

Я
ногой, распухшей от исканий,
обошел
и вашу сушу
и еще какие-то другие страны
в домино и маске темноты¹.

Больше всего в «Пугачеве» переключек с собственной «Исповедью хулигана». Вот Пугачев сетует о неподготовленности прежних мятежей:

Бедные, бедные мятежники,
Вы цвели и шумели, как рожь.
Ваши головы колосьями нежными
Раскачивал июльский дождь (2, 168);

вот из тактических соображений объявляет себя императором Петром:

Послушайте! Для всех отныне
Я – император Петр! (2, 171)

И что же? Вместо голоса народного вожака (будь то исторический Пугачев или есенинский современник Антонов) слышится «лирический тенор» «элегического хулигана»²:

Бедные, бедные крестьяне!
Вы, наверно, стали некрасивыми,
Так же боитесь Бога и болотных недр.
О, если б вы понимали,
Что сын ваш в России
Самый лучший поэт! (2, 82-83)

А вот изменники готовятся схватить своего предводителя и отдать его в руки властей. Но и предательство отзывается нежной элегией.

Нет! Ты не прав, ты не прав, ты не прав,
Я сейчас чувством жизни, как никогда, болен.
Мне хотелось бы, как мальчишке, кувыркатся
по золоту трав

¹Слова из трагедии «Владимир Маяковский»; переключка замечена В. Шкловским [В мире Есенина 1986: 635]. Сопоставление «Пугачева» с «Владимиром Маяковским» – тема для отдельного исследования.

²Формула Святополк-Мирского [Святополк-Мирский 2002: 70].

И сшибать черных галок с крестов
голубых колоколен, (2, 181) -

мечтает один из заговорщиков, Бурнов, сладко перепевая лирического героя «Исповеди хулигана»:

Я нежно болен воспоминаньем детства,
Апрельских вечеров мне снится хмарь и сырь.
Как будто бы на корточки погреться
Присел наш клён перед костром зари.
О, сколько я на нём яиц из гнёзд вороньих,
Карабкаюсь по сучьям, воровал!
Всё тот же ль он теперь, с верхушкой зелёной?
По-прежнему ль крепка его кора? (2, 83)

Итак, лирическая тоска – без края, без берегов. Только вступив в союз с имажинистами, «поэтами мировой тошноты», Есенин смог оседлать свою великую тему: «Имажинизм <...>, с его анархической богемностью, был для Есенина освобождением и обнаружением, – он оставался один с собою и своей тоской» [Святополк-Мирский 2002: 119]. «Обнаружение» тоски было прорывом – не просто вперед, к личной теме, но вглубь, к существенным «пластам» русского национального характера. Именно этой догадкой спешит поделиться Черняк в своем неотправленном письме Есенину, откликнувшемуся на «Пугачева»: «Ну скажу вот: ждалось, уж давно, что ты пробьешься к пластам вихревым своего сердца – ну а там... Что там, Сережа?.. Тебе буря – нам огонь и радость» (цит. по: [Есенин. Т. 3: 478]). «Освобождение» тоски было шансом для русского Орфея – не просто «прогреть», но «калмыцкой стрелой»¹ поразить сердца читателей, созвучные этой тоске.

Литература

Авраамов А. Воплощение. Есенин – Мариенгоф. М., 1921.

¹Из письма Клюева Есенину (28 января 1922 года): «Покрываю поцелуями твою “Трерядницу” и “Пугачева”. В “Треряднице” много печали, сжигающей скорлупы наружной жизни. “Пугачев” – свист калмыцкой стрелы, без истории, без языка, без быта, но нужней и желанней “Бориса Годунова”...» [Документы 1995 : 218–219].

- Адамович Г. Критическая проза. М., 1996.
- Адамович Г. Собрание сочинений. СПб., 2000.
- Беляев И. Подлинный Есенин. Воронеж, 1927.
- Вержбицкий Н. Встречи с Есениным. Воспоминания. Тбилиси, 1961.
- В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. (МВС)
- В мире Есенина. М., 1986.
- Воронский А. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи. М., 1987.
- Гаспаров М. Комментарий // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. М., 2001.
- Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002.
- Есенин С. Полное собрание сочинений: в 7 томах. М., 1995 – 2002.
- Есенин глазами женщин. Антология. СПб., 2006. (ЕГЖ)
- Занковская Л.В. Новый Есенин: жизнь и творчество поэта без купюр и идеологии. М., 1997.
- Кинел Л. Айседора Дункан и Сергей Есенин (Главы из книги «Под пятью орлами») // Звезда. 1995. № 9.
- Крусанов А.В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: в 3-х тт. М., 2003.
- Крученых А. Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабея, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М., 1925.
- Крученых А. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М., 2006.
- Крученых А. Есенин. Москва кабацкая. М., 1926.
- Крученых А. Новый Есенин. М., 1927.
- Крученых А. Хулиган Есенин. М., 1926а.
- Летопись жизни и творчества С.А. Есенина: в 5 томах. М., 2003–2005. (Летопись)
- Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989.
- Литературный Ростов – памяти Сергея Есенина. Сборник статей, воспоминаний и стихотворений. Ростов-на-Дону, 1926.
- Марков В. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994.
- Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13-ти т. М., 1955 – 1961.

Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. (Мой век)

О Есенине. Стихи и проза писателей-современников поэта. М., 1990.

Пастернак Б. Собрание сочинений: в 5 тт. М., 1992.

Платон. Собрание сочинений в : 4 тт. Т. 1. М., 1990.

Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.

Русское зарубежье о Есенине. Воспоминания, эссе, очерки, рецензии, статьи: в 2-х томах. М., 1993. (РЗЕ)

Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия: Статьи. Рецензии. Портреты. Некрологи. СПб., 2002.

С.А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2-х томах. М., 1986. (Воспоминания 1986)

Сергей Есенин в стихах и жизни: Письма. Документы. М., 1995. (Документы)

Сергей Александрович Есенин. Воспоминания / Под ред. И.В. Евдокимова. Л., 1926. (Воспоминания 1926)

С.А. Есенин. Материалы к биографии. М., 1992. (Материалы)

Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. СПб., 2000.

Стырская Е. Поэт и танцовщица. Воспоминания о Сергее Есенине и Айседоре Дункан // Сергей Есенин глазами современников. СПб., 2006.

Троцкий Л. Литература и революция. М., 1923.

Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Ханзен-Леве О.А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 3.

Шубникова-Гусева Н.И. Поэмы Есенина: от «Пророка» до «Черного человека»: Творческая история, судьба, контекст и интерпретация. М., 2001.

Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии. Сборник статей. Л., 1986.

Эренбург И. Люди, годы, жизнь. Книга первая и вторая. М., 1961.

McVay G. Esenin. A Life. L., 1976.

А.А. Кобринский (Санкт-Петербург)

«ЧУЖИЕ ЖАНРЫ» В ПРОЗЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

The article considers the problems of incorporation of the un-literary speech genres in the prose and dramas in prose by D. Kharms.

В настоящее время существует довольно много работ, посвященных природе жанра у Хармса и других обэриутов. Чаще всего при этом акцент делается на той новизне, которую обэриуты привнесли в жанровую систему своего времени, анализируются аффилиационные признаки отдельных текстов или их групп, а также указывается на генетическую связь обэриутских жанровых новаций с предшествующими литературно-эстетическими системами. Кое-что сделано в этом направлении и мною, в частности, исследовались механизмы заимствования Хармсом и другими обэриутами различных элементов художественных систем русского декаданса и символизма и последующей их трансформации и деконструкции, исходя уже из специфических задач ОБЭРИУ¹. Однако в данной статье речь идет о «чужих» жанрах как о жанрах иных литературных направлений, элементы и признаки которых обэриуты заимствовали и использовали в своих целях и не о жанрах, характерных для других авторов. Термин «чужие жанры» будет относиться к речевым жанрам, вообще выходящим за пределы художественной литературы, не соотносящимся обычно с представлениями об эстетике и «изящной словесности». В качестве материала избирается хармсовская проза – в основном, с середины 1930-х годов.

В обэриутском наследии есть роман, в котором – хоть и, разумеется, утрированно, обнажена технология внедрения в обэриутский текст фраг-

¹Кобринский А. Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда: в 2-х томах. М., 2000. Т.1. С. 10-30.

ментов из текстов нелитературного характера – «Труды и дни Свистонова» К. Вагинова (1928-1929). Строго говоря, этот роман Вагинова вообще может и должен рассматриваться не только как автопародия, но и как метаописание творческого процесса, ключ ко всей обэриутской поэтике, поскольку наглядно демонстрирует текстопорождающие механизмы, – как связанные с разрушением границы между текстом и реальностью первого порядка, так и основанные на непосредственном внедрении в литературный текст произведений нелитературных жанров и их фрагментов в совершенно недеформированном виде. Так, Свистонов, с одной стороны, фактически «переносит» – именно такое слово употребляет вагиновский нарратор – в свое произведение сады, людей, с которыми сталкивается, и, в конце концов, «переходит полностью в свое произведение». С другой – точно так же Вагинов «переносит» в свой роман статьи газет с необычными сюжетами (Свистонов называет их «новеллами»), могильные эпитафии, рекламные объявления и т.п. Три «новеллы» (№ 33, 34 и 35), которые вырезает из газет Свистонов и вклеивает в альбом, в совершенно неизменном виде были заимствованы самим Вагиновым из различных номеров вечерней «Красной газеты» 1928 года, а дореволюционные – из «Биржевки» 1913-1914 годов.

Вагинов демонстрирует нам два типа работы с источником:

1. Воспроизведение типа монтажа. Вырезка из газеты в неизменном виде становится частью художественного текста.

2. Трансформация источника. При этом он теряет свою первоначальную жанровую характеристику, практически растворяясь в тексте-реципиенте. Тут следует упомянуть травестийную «переделку» Свистоновым рассказа «Лидинька» из журнала А.О. Ишимовой «Звездочка» (СПб., 1842) – в этом случае Вагинов прямо в романе дает практически точные выходные данные издания, из которого Свистонов берет материал:

«Весело смотреть на маленьких старушек, – переиначивал Свистонов страницы из детской книжки «Звездочка» за 1842 год...»¹.

Хармс, заимствуя фрагменты тех или иных нелитературных речевых жанров, как правило, избирает нечто среднее: он трансформирует заимствованный фрагмент, но сохраняет при этом его изначальные жанровые призна-

¹ Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С.255.

ки, поскольку возможность их узнавания читателем входит в авторский замысел.

Рассмотрим типы речевых жанров, фрагменты которых встречаются в прозе Хармса, и характер их функционирования в тексте-реципиенте.

Исследователи начали писать (одной из первых – А. Герасимова¹) об активном инкорпорировании Хармсом в свои тексты элементов жанра протокола, лежащего, как известно, за пределами литературы. При этом иногда смешивались понятия протокола как жанра и «протокольности» как расхожей характеристики стиля, что, конечно, не одно и то же. При подробном рассмотрении легко увидеть, что выделявшиеся исследователями признаки (краткость и однотипность строения фраз, лаконичность изложения, невыявленность позиции повествователя, отсутствие коннотативной семантики и т.п.) являются признаками не только и не столько протокола как жанра, но и так называемого протокольного стиля. Протокол же предполагает не только эти факторы, но и обязательную событийную насыщенность, хронологически линейное изложение последовательности событий, причем, как правило, с акцентированными причинно-следственными связями. Сюжет здесь строго равен фабуле. При этом есть, как минимум, два типа протокола: юридический жанр, фиксирующий прежде всего события или юридически значимые заявления (например, протокол о правонарушении или протокол судебного заседания), и протокол-конспект, чья функция зафиксировать прежде всего основное содержание сказанного или сделанного. У Хармса мы встречаем оба типа протокола, которые вводятся в текст в практически не измененном виде с полным сохранением признаков жанра. К примеру, в сценке «О драме» (1935) мы встречаем почти целостный протокол писательского собрания, в котором приведены высказывания его участников о стихотворной и прозаической драме. В сценке вообще отсутствует событийность – просто ничего не происходит. Мы сталкивались с таким приемом в миниатюре «Встреча» из цикла «Случаи». Там заявленная встреча происходит, однако она не становится нарушением семантических границ – и, соответственно, вместо события изображенного возникает событие

¹«В целом получается среднее между стилем протокола и стилем анекдота (оба жанра - за пределами литературы и отмечены повышенной событийностью)». (Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопросы литературы. 1988. № 5. С.76.)

изображения. Здесь тоже имеет место событие изображения – но несколько более тонко – за счет внезапного разрушения протокольной инерции в финале. После весьма сухого и последовательного изложения реплик каждого оратора все участники собрания неожиданно финальный вывод произносят хором:

«Все хором:

Да, прозаическая драма – самый трудный вид творчества»¹.

На этом сценка заканчивается.

Для Хармса подобный «хоровой» нарратив всегда означал нарушение принципа единства персонажа – вплоть до появления такого персонажа, как «Два тождественных человека» в сценке «Приход нового года...» В случае сценки «О драме» акцент переносится на способ разрушения инерции заимствованного «чужого» жанра. Оказывается, что адаптация жанра протокола в тексте Хармса не требует его деформации, более того - художественный эффект достигается при остранении внелитературного жанра специфическими обэриутскими приемами, а это, в свою очередь, требует узнаваемости заимствуемого жанра.

Примерно то же самое происходит при заимствовании другого жанра – судебной речи. Здесь имеется в виду последний рассказ Хармса «Реабилитация», датированный 10 июня 1941 года, который целиком строится в этом жанре:

«Не хвастаясь, могу сказать, что, когда Володя ударил меня по уху и плюнул мне в лоб, я так его схватил, что он этого не забудет. Уже потом я бил его примусом, а утюгом я бил его вечером. Так что умер он совсем не сразу. Это не доказательство, что ногу я оторвал ему еще днем. Тогда он был еще жив. А Андрюшу я убил просто по инерции, и в этом я себя не могу обвинить. Зачем Андрюша с Елизаветой Антоновной попались мне под руку? Им было ни к чему выскакивать из-за двери. Меня обвиняют в кровожадности, говорят, что я пил кровь, но это неверно: я подлизывал кровяные лужи и пятна - это естественная потребность человека уничтожить следы своего, хотя бы и пустяшного, преступления. А также я не насиловал Елизавету Антоновну. Во-первых, она уже не была девушкой, а во-вторых, я

¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т.2. СПб. 1997. С.85. Далее ссылки на это издание даются в тексте работы с указанием тома и страницы.

имел дело с трупом, и ей жаловаться не приходится. Что из того, что она вот-вот должна была родить? Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина»(2, 160).

Этот рассказ всегда традиционно воспринимался в хармсоведении либо как предельное проявление «черного юмора», либо как пародирование традиционного имморализма романтического героя¹. Между тем, это единственный случай в прозе Хармса, когда слово от первого лица предоставляется типичному персонажу из «Случаев» и смежных текстов (при том, что сам рассказ «Реабилитация» в цикл, конечно, не входит). Избиение различными предметами (вроде примуса и утюга), отрывание ноги, тонкая шея как возможная причина смерти, испражнение как метафора родов, – всё это уже было в хармсовских миниатюрах из «Случаев». И вот теперь Хармс использует жанр судебной речи для того, чтобы дать возможность заговорить знаку, «кукле», персонажу, который до 1939 года был лишен вообще всяческих человеческих свойств, кроме внешних. Надо сказать, что получилось весьма жутковато – и, возможно, не случайно именно этот рассказ стал последним из известных нам произведений Хармса.

Можно ли говорить о том, что здесь сохраняется жанровая прагматика (цель - достижение оправдательного приговора, которая эксплицируется в финале)? Но в рассказе отсутствует изображение суда (да и вообще неясно, действительно произносится ли эта речь перед судом или является плодом больного воображения персонажа), не локализовано место действия, у повествования нет истории. Главное у речи – факт ее произнесения в известном жанре, прагматика уходит на второй, если не на третий план.

Еще с одним юридическим жанром – допросом – Хармс, как известно, столкнулся в начале 1932 года, когда был арестован по делу детского сектора Госиздата. Допрос фигурирует в качестве речевого жанра во всех учебниках по юриспруденции достаточно давно – и так же давно он обосновался в литературе, прежде всего – в детективах, а также в романах, где изображалось досудебное или судебное следствие. Однако в этих традиционных случаях жанровый фрагмент допроса встраивался в конвенционный причинно-следственный ряд. Хармс же заимствует подобные фрагмен-

¹См., например: Борисов С.В. Эстетика "черного юмора" в российской традиции // <http://ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm>.

ты с целью тонкой деконструкции на уровне читательского событийного горизонта ожидания. К примеру, в рассказе «Победа Мышина» пришедший милиционер допрашивает Мышина, лежащего на полу коммунальной квартиры и мешающего людям, но по окончании допроса просто уходит, не вынеся никакого решения и не предприняв никаких действий – как будто смысл его появления – чисто речевые действия. В другом случае (рассказ «Помеха») вслед за кратким допросом следует арест, но дальше ничего не происходит – никакого ожидаемого «продолжения». Милиционеры вместе с арестованными выходят на улицу – и на этом текст сворачивается. Способ деконструкции связан здесь с акцентированием эротической детали: в момент ареста героиня, по ее собственному признанию, находится «без панталон» и ей не разрешают надеть эту немаловажную деталь туалета перед выходом из дома.

Итак, инкорпорирование Хармсом речевых жанров происходит с помощью демонтажа их конвенциональной прагматической направленности. Если говорить об обэриутском контексте, в который попадает этот жанр, то следует вспомнить о работах Ревзиных и Жаккара¹, в которых в свое время были выведены коммуникативные константы текста и – соответственно – применены к хармсовскому творчеству. Современная лингвистика, как известно, кодифицирует речевые жанры по строго определенному набору признаков (Т.В. Шмелева): коммуникативная цель; образ автора; образ адресата; диктум (то есть – пропозиция высказывания в узком смысле); фактор прошлого; фактор будущего и языковое воплощение. В старой работе Ревзиных, посвященной прагматическому аспекту пьесы Ионеско «Лысая певица», на уровне лингвистики того времени достаточно полно были выделены признаки жанра. Подрывается прежде всего фактор будущего, определяющий прагматическую устремленность жанра и следование одного жанра за другим.

Помимо юридических речевых жанров, Хармс широко использует в своей практике жанры философского дискурса – прежде всего философ-

¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене: нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып.5. С.232-254.

ского рассуждения и сократического диалога. Классическим примером использования формальной оболочки сократического диалога является рассказ «Власть» (1940), который представляет собой обмен суждениями между двумя персонажами – Фаолом и Мышиным. В своих пространственных репликах Фаол ставит в традиционной для сократического диалога вопросительной форме проблемы греха как осознанного и бессознательного, полисемии, имплицированной в понятии «любовь» и т.п. Как мы помним, его «собеседник» Мышин, лежащий, как и полагается ему при такой фамилии, на полу, отвечает Фаолу односложными бессмысленными междометиями и звукоподражаниями («хо-хо», «че-че», «сю-сю», «мям-мям», «умняф»), а заканчивается все тем, что он обрывает его на полуслове:

«Хветь! – крикнул Мышин, вскакивая с пола. – Сгинь!

И Фаол рассыпался, как плохой сахар»(2, 151).

Речевой акт приобретает несвойственную ему в конвенциональном общении иллокутивную силу, что совершенно противоречит жанровой семантике.

Фактически этот рассказ 1940 года структурно воспроизводит в расширенном виде известную сценку из цикла «Случай», в которой Писатель, Художник, Композитор и Химик пытаются заявлять о своих профессиональных амбициях, но в ответ получают «а, по-моему, ты говно». Будучи совершенно не подготовленными к такому ответу на свои заявления, персонажи падают на пол (один из них умирает, остальных выносят замертво). Этот прием, в свою очередь, является разновидностью целого типа хармсовских концовок: прерывание текста происходит за счет выхода на метадискурсивный уровень: вместо предмета коммуникации объектом атаки становится сама коммуникативная сфера. Разница заключается только в том, что в рассказе «Власть» деструкции подвергается не нейтральный дискурс, а жанрово маркированный, причем, как и в рассмотренных ранее случаях, он целостно воспроизведен в практически неизменном виде. Таким образом, можно утверждать, что при заимствовании «чужих» речевых жанров Хармсу важен не процесс их адаптации с последующим превращением «чужого» в «свое» (над чем иронизирует Вагинов в «Трудах и днях Свистонова»), а как раз узнаваемость этого «чужого». Входя в хармсовские тексты в качестве законченного и узнаваемого целого, эти жанровые фраг-

менты лишаются своего обычного фактора будущего (с которым почти всегда связан их прагматический аспект), а иногда и коммуникативной цели. В результате вхождения в хармсовский контекст от этих жанров остается лишь оболочка. Характерный пример – жанр революционной песни в рассказе «Рыцарь». Герой этого рассказа по имени Алексей Алексеевич нашел способ просить милостыню в первые послереволюционные годы:

«...Алексей Алексеевич сочинил революционную песню и, завидя на улице человека, способного, по мнению Алексея Алексеевича, подать милостыню, делал шаг вперед и, гордо, с достоинством, откинув назад голову, начинал петь:

“На баррикады
мы все пойдем!
За свободу
мы все покалечимся и умрем!”

И лихо, по-польски притопнув каблуком, Алексей Алексеевич протягивал шляпу и говорил: «Подайте милостыню, Христа ради». Это помогало, и Алексей Алексеевич редко оставался без пищи»(2, 63).

Вставка всего одного слова («покалечимся»), которое вроде бы не противоречит семантике текста, а в чем-то даже развивает его «сюжет», приводит к разрушению целостности стилистически узнаваемой конструкции «революционной» песни.

Примерно так же действует и Д. Пригов в одном из самых известных своих стихотворений середины 1970-х годов – «Широка страна моя родная». Он полностью воспроизводит эту официальную песню, написанную в 1936 году В. Лебедевым-Кумачом и И. Дунаевским для фильма «Цирк», вставляя в нее бесконечные ряды «уточнений». Механизм деконструкции тот же самый – и он сходен с деконструкцией любого мифа, в котором каждый элемент сакрален и его изменение приводит к убийственным для мифа эстетическим и идеологическим результатам:

«Всюду жизнь привольна – без эксплуатации человека человеком, без национального, расового и религиозного гнета, и широка

Словно Волга, Дон, Днепр, Днестр, Лена, Кама, Ока, Индигирка, Нева, Москва-река, Терек, Заравшан, Кура, Ангара, Сев. Двина, Нижняя и

Верхняя Тунгуски, Обь, Иртыш, Витим, Алехма, Алдан, Истра, Нерль, Амур, Байкал, Гильменд, Амударья, Сырдарья и др. течет,

Молодым – до 35 лет – везде – в университеты, институты, техникумы, профессиональные училища, вечерние школы и институты, аспирантуры, профессуры и т.д. у нас дорога,

Старикам – женщинам после 50, а мужчинам после 55 лет – везде у нас почет и бесплатные пенсии от 60 руб. и выше, вплоть до персональных пенсий для особо заслуживших большевиков, и все это, не считая бесплатного лечения, образования, низкой квартирной платы и платы за коммунальные услуги, и т.п.»¹

Чем дальше стихотворение, тем больше в него вводится «уточняющих подробностей», так что, в конце концов, возникают строчки длиной несколько страниц. Пятистопный хорей Лебедева-Кумача превратился в верлибр. В результате, возникла и стиховая новация – этот текст М.И. Шапир отметил как рекордный по длине строки в русской поэзии: в самой длинной из них – 429 фонетических слов.

Таким образом, повествовательная стратегия Хармса при заимствовании «чужих» жанров характеризуется «сдвиговыми» экспериментами. При сохранении основных характеристик, позволяющих узнать цитируемый жанровый тип, деформации подвергаются семантика, стилистика, прагматика и другие уровни нарратива. По сути, данные жанровые эксперименты оказываются изоморфными экспериментам, которые Хармс и другие обэриуты производили с синтаксисом, лексикой, причинно-следственными связями и т.п.

¹Пригов Д.А. Собрание стихов. Т.1. 1963-1974 // Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 42. Wien, 1996. С.151.

Е.Г. Трубецкова (Саратов)

**СЛУЧАЙНОСТЬ КАК СМЫСЛО-
И СТРУКТУРООБРАЗУЮЩИЙ ПРИНЦИП
ПОЭТИКИ РОМАНОВ К. ВАГИНОВА**

Poetics of contingency in the novels by K.Vaginov are analyzed on the levels of plot, narrative forms, representation of material world detail.

Актуализация роли случая в искусстве XX века неразрывно связана с контекстом эпохи: катастрофичностью, непредсказуемостью событий социальной и политической жизни, кризисом позитивистской философии и строгого детерминизма в науке. Художники русского модернизма и авангарда видели в случае генератор новизны, возможность вторжения иррационального, подсознательного, индивидуального [Иванюшина 2003: 131-135]. В русской метропольной литературе 20-30-х годов отношение к случаю было неоднозначно. В официальной советской литературе случай мог играть свою роль только в завязке сюжета, в целом развитие событий было принципиально не-случайно, строго детерминистично. Поэтика случайности была ярко выражена в неподцензурной литературе: у М. Булгакова, С. Кржижановского, интереснейшие эксперименты с ролью случая, инверсией причинно-следственных отношений не только на уровне сюжета, но и фабулы ставили в своих произведениях обэриуты [Кобринский 2000: 5-7].

В центре данной работы – исследование поэтики случайного в романах К. Вагинова, тонкого петербургского поэта, входившего в объединения «Звучащая раковина», «Островитяне», Обэриу, а в конце 20-х годов удивившего своих читателей ироничной, «наблюдательной и ядовитой» [Наппельбаум 1988: 91] прозой. Один за другим были опубликованы им три романа: «Козлиная песнь» (1928), «Труды и дни Свистонова» (1929), «Бам-

бочада» (1931), вызвавшие в основном отрицательные отзывы критики. Правку четвертого романа «Гарпагониана» писатель не успел осуществить, в 1934 году он умер от туберкулеза.

Ощущение распадающегося бытия, алогичность мира отразились уже в названии первого поэтического сборника Вагинова - «Путешествие в хаос». Об этом вспоминали знакомые писателя и первые рецензенты: «... у него крайне забавная манера писать, - отмечала хорошо знавшая поэта В. Лурье, - строчки он нанизывает, подбирая слова по звуковой близости, или приятности красок; произведения его насыщены крайне неожиданными образами...» [Лурье 1998: 113] «Ритмическое течение его образов не урегулировано фабулой и не опирается на рифму и строфику... Композиция его причудлива и неожиданна. «Осколки, камешки, сучки» - вот странная коллекция, собранная автором «среди ночных блистательных блужданий». И, однако, не только каждое стихотворение, но и вся книга представляет из себя живой и целостный организм...», - отмечал Л.В. Пумпянский [Пумпянский 1998: 126], ставший прототипом Тептелкина в «Козлиной песне».

А главный герой первого романа Вагинова неизвестный поэт, демонстрируя профанам, как из случайных ассоциаций может возникнуть «новая форма окружающего» [Вагинов 1999: 68], подчеркивает, что неожиданные образы и отсутствие привычных логических связей – не отказ от смысла. «Искусство требует... осмысления бессмыслицы. ... Вы написали некое сочетание слов, бессмысленный набор слов, упорядоченный ритмовкой, вы должны взглядеться, вчувствоваться в этот набор слов; не проскользнуло ли в нем новое сознание мира,... ибо каждая эпоха обладает ей одной свойственной формой или сознанием окружающего» [Вагинов 1999: 68]. «Поэзия - это особое занятие... Страшное зрелище и опасное, возьмешь несколько слов, необыкновенно сопоставишь и ... замечаешь: протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами» [Вагинов 1999: 76].

Этот метод, описанный героем, лежит в основе и поэтического (свой третий сборник он назовет «Опыты соединения слов посредством ритма»), и прозаического творчества самого автора. Как и стихотворения Вагинова, его романы характеризуются причудливым сцеплением неожиданных об-

разов, фрагментарностью повествования. Исследователи вагиновского творчества пишут о редуцированности сюжетов его романов [Шиндина 1993: 220; Баак 1995: 151]. «На поверхности сюжета логическая последовательность не обязательна. Она полностью заменяется порядком – или скорее устойчивым беспорядком – и повторяющимися клише городского (и даже типично петербургского) интеллигентского быта» [Баак 1995: 152]. Развитие сюжета постоянно прерывается отступлениями, воспоминаниями и снами действующих лиц. Об одном из них говорится, что он «... наспех перетряхивая свои воспоминания», «привык рассказывать сериями» [Вагинов 1999: 284], и подобные «серии» - цепочки рассказов вставляются в «Бамбочаду».

В основе восприятия культуры вагиновскими героями-интеллектуалами лежит принцип бриколажа [Шиндина 1993: 224]. Примечателен процесс чтения Автора в первой редакции «Козлиной песни»: «...читаю их, сегодня одну, завтра – другую. Сейчас десять строчек из одной, через несколько минут – несколько строчек из другой. Сейчас из политики по-французски, затем какое-нибудь стихотворение по-итальянски, потом отрывок из какого-нибудь путешествия по-испански, наконец какое-нибудь изречение или фрагмент по-латыни, - это я называю перебежкой из одной культуры в другую» [Вагинов 1999: 464]. Ср. убеждение неизвестного поэта: «Интеллигентный человек духовно живет не в одной стране, а во многих, не в одной эпохе, а во многих» [Вагинов 1999: 36].

В «Трудах и днях Свистонова» вставлены тексты газетных вырезок, объявлений, отрывки из книг, которые читает главный герой. Из сопоставления случайных текстов рождаются у этого вагиновского писателя образы героев его романа. Сам он достаточно цинично говорит об этом. «Вчера я думал об одной героине, - продолжал Свистонов. – Я взял Матюринова Мельмота Скитальца», Бальзака «Шагреновую кожу», Гофмана «Золотой горшок» и состряпал главу» [Вагинов 1999: 214].

В отличие от Неизвестного поэта, герой второго романа Свистонов дан автором не в трагическом, а в ироническом ключе. Мир он представляет как огромную кунсткамеру, а себя как ее директора. Но искусство для него не только ремесло, гладкость слога, но и создание другого мира, «более реального и долговечного, чем эта минутная жизнь», «это извлечение

людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу» [Вагинов 1999: 167]. Борьбу за население этого мира и ведет герой. А автор подчеркивает, что писание для Свистонова – процесс, абсолютно лишенный плана. Герой создает случайные образы, пребывая в уверенности, что «связность и смысл появятся потом».

Здесь возникает параллель с творческим процессом Владимира Набокова, который, начиная с «Дара», создавал свои романы на справочных карточках. «Я не пишу последовательно... Я просто заполняю пробелы в картине-загадке, которую я совершенно ясно представляю, вынимая кусочек тут и кусочек там и заполняя часть неба и часть пейзажа, и часть – не знаю чего, пирующих охотников» [Набоков, 1997: 144]. Тот же фрагментарный принцип письма, но есть и коренное отличие: Набоков, как и его герой в «Даре», кристально ясно представляет себе будущее произведение: «ненаписанная еще книга существует в некоем идеальном измерении» [Набоков 1988: 168]¹.

Для вагиновского героя итоговая картина - гигантская фреска - полностью погружена во мрак. Случайные герои, случайные события наслаиваются друг на друга. «Кипы мгновенных зарисовок, вырезок, выписок, услышанных в лавках фраз..., разговоров..., наблюдения, жанровые сценки, эскизы различных частей города – все это росло и вступало в связь в комнате Свистонова... Массу полуживых героев пришлось отбросить, многих героев, как совпадающих в некой восхищенности друг с другом, пришлось слить в один образ, и третьих тоже, а четвертых оставить как общий фон, как толпу, где мелькают – то голова, то плечо, то рука, то спина» [Вагинов 1999: 232]. В иронически описанном творческом процессе Свистонова снова перефразируется идея неизвестного поэта о том, что творчество – это осмысление бессмыслицы. «Никто не подозревает, что эта книга возникла из сопоставления слов. Это не противоречит тому, что в детстве перед каждым ху-

¹ Нам представляется ошибочным и бездоказательным мнение Бурениной о сознательной рецепции Набоковым вагиновской прозы [Буренина 2001: 470, 473]. На наш взгляд, возможно говорить только о типологическом сходстве, а не о влиянии. Тем более представляется маловероятным знакомство Набокова с вагиновскими текстами. По крайней мере, ни одного упоминания имени Вагинова в текстах интервью, писем, лекций, произведений Набокова не встречается.

дожником нечто носится...Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познает свою душу.» [Вагинов 1999: 79].

Подобный эксперимент писатель ставит сам в «Козлиной песни». Герои романа пишут круговую новеллу, текст которой приводится тут же. С одной стороны, здесь можно видеть ассоциации с «Декамероном», с артельным производством цеховых мастеров средневековья, с другой - может быть, пародию на современную критику: пролеткультовцы считали, что лучшие произведения должны создаваться коллективно: «один дает сюжет, тему,... тут же будет намечаться та форма, которая будет наиболее подходящей для того или иного замысла»¹.

Линейное развитие действия в романах Вагинова нарушается многочисленными интертекстуальными включениями: цитатами, аллюзиями, реминисценциями из культуры поздней античности (упоминаются имена и произведения Каллимаха, Э. Гиббона, Лонга, Марка Аврелия, Боэция, Оригена), Возрождения (Петрарка, поэзия Плеяды и Пьер де Ронсар, Камюэнс, Филипп де Кабассоль, Климент VI, Данте), барокко (Гонгора, Марино, Пиранези), немецкого и французского романтизма (Новалис, Шатобриан, Андре Шенье), классики золотого и серебряного века русской литературы (Пушкин, Достоевский, Вл. Соловьев, Гумилев, Мандельштам, Ахматова).

Порой кажущаяся случайной реминисценция скрывает за собой глубокий смысл. Например, в конце первой главы Тептелкин видит сон, в котором «Марья Петровна Далматова сидит и читает Каллимаха» [Вагинов 1999: 17]. Важным здесь становится не только указание на утонченность и книжность сознания героев. Имя Каллимаха - главы александрийского поэтического кружка, составившего каталог Александрийской библиотеки, - оказывается знаковым для вагиновского текста. Принципиальна здесь не только ассоциация с античностью, но и сам характер поэзии Каллимаха, ставшей венцом Александрийской поэзии: рефлексия по отношению к предшествующей культуре, богатые реминисценции, опора и одновременно игра с предшествующей традицией, создающая сложность текста для понимания². Эти же черты составляют специфику и вагиновского творчества.

¹ Пролетарская культура. 1918. № 5. С.23.

Таким образом, кажущаяся случайной интертекстуальная отсылка разворачивается в романе в автокомментарий. Примечательно, что имя Каллимаха больше в романе не встретится ни разу. И от читателя будет зависеть, раскроется ли для него «коробочка слова», возникнут ли новые смыслы.

Из слов вагиновского текста расходятся «пучки смыслов». При этом необходимо говорить о полигенетичности вагиновских ассоциаций [Трубецкова 2005: 204-205]. Сработает ли та или иная ассоциация в сознании читателей, зависит от случая. Одни из таких ассоциативных связей, легко узнаваемые друзьями поэта, требуют комментария для современного читателя (например, прототипичность вагиновских героев), другие раскрываются для профессиональных филологов, культурологов. Здесь работает идея Ю.М. Лотмана о том, что текст сам выбирает, структурирует свою аудиторию.

Фрагментарность мира выражается и на вещном уровне романов. В каждом из них непременно присутствуют коллекционеры, и экспонаты их коллекций, причудливые и неожиданные, перечисляются и описываются в текстах. И, собственно, сами произведения писателя современники называли «прозой коллекционера». Вот высказывание Иды Наппельбаум: «Вагинов - прирожденный коллекционер; как драгоценный антиквариат, он собирал неповторимые человеческие индивидуумы. Было что-то в этом даже болезненное... Вагинов коллекционировал людей, тех, кто выпадал из обычных рамок» [Наппельбаум 1988: 91].

Мир вагиновской прозы наполнен предметами, относящимся к разным эпохам, стилям, культурам. В «Козлиной песни» неизвестный поэт увлекается, как и сам Вагинов, нумизматикой. Описания древних монет помогают герою «совершать путешествия во времени». «На бархате лежали

² Г.С. Кнабе и И.А. Протопопова пишут: «Для эллинистического гуманитарного знания в высшей степени характерно своего рода «музейное» отношение к культуре, собирание, хранение, «учет» и анализ прошлых достижений. Прошлые «культурные факты» фиксируются в коллекциях, каталогах - появляется возможность взглянуть на эти факты сверху; можно сказать, что эллинистическая «наука о древностях» оказывается своеобразной наукой о культуре... Хотя литературное произведение адресовано теперь не гражданам одного полиса, а всей рассеянной по миру читающей греческой публике, в социальном плане круг этой публики, однако, достаточно узок, главная ее фигура - все тот же кабинетный интеллектуал» [Кнабе, Протопопова 1998: 155-156].

стратеры Александра Македонского, тетрадрахмы Птолемея, золотые, серебряные динарии римских императоров, монеты Босфора Киммерийского, монеты с изображениями: Клеопатры, Зенобии, Иисуса...монеты всевозможных оттенков, всевозможных размеров, государств - некогда сиявших, народов - некогда потрясавших мир ..., а теперь несуществующих» [Вагинов 1999: 21]. Описание монет исчезнувших стран подчеркивает временность и неизбежный конец существующих государств, культур.

Другой коллекционер в романе - Костя Ротиков - собирает как изысканно-утонченные, так и безвкусные предметы. Одна стена в его комнате «увешана и уставлена была ... произведениями барокко: табакерками, часами, гравюрами, сочинениями Гонгоры и Марино в пергаментных, в марокеновых... переплетах, а на великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира». Другая стена «доверху ... уставлена безвкусицей... копилки в виде кукушки, пепельницы, пресс-папье в виде руки, скользящей по женской груди, ... коробочки с телодвижениями...» [Вагинов 1999: 72]. В этой амбивалентности - дух описываемой Вагиновым эпохи, что прекрасно выражено в заглавии романа, читающегося в переводе как название высокого жанра - трагедия - и, с другой стороны, в прямом смысле - «Козлиная песнь» [Кнабе 1996: 33]. Поэтому и герои романа - «бывшие дамы» и «пожилые молодые люди».

В «Трудах и днях Свистонова» главный герой коллекционирует антикварные книги, так же, как и сам Вагинов, и газетные вырезки с причудливыми объявлениями и историями. В «Бамбочаде» показаны коллекция конфетных оберток, кулинарных рецептов, фотографий и основанное героями «Общество собирания мелочей изменяющегося быта», которое переходит и в следующий роман писателя - «Гарпогониану», герои которого идут еще дальше: один собирает коллекцию сновидений, другой, наряду с афишами и значками, человеческие зубы, ногти, выпавшие волосы.

Доведенная до гротеска страсть к коллекционированию – не только самоирония писателя. Поразительно совпадение вагиновских образов с одним из художников группы «13», литератором из ближнего круга Михаила Кузмина Юрием Юркуном. Ср.: «Он прежде всего коллекционер. Коллекционер мыслей, чувств, впечатлений, журнальных вырезок, дневников молоденьких девушек и чужих фотографий... В его коллекции...

балерины и кооператоры, махновец и новобрачная институтка..., деятель крестьянской реформы 1861 г. и общая баня в Донбассе. Поистине, это какой-то дегустатор человеческих персон» [Милашевский 1986: 201]. «...У него не было системы – а какое-то смешение – классики, новые художники, фотографии... и даже «нарез»: то кусок тела..., то какие-то вещи. Он обожал «Самофракийскую Победу», египетские статуи, критские фрески, некоторые работы Родена, некоторые иконы, рисунки писателей...» [Гильдебрандт 1986: 201, 202]. Здесь можно видеть и Свистонова, и Костю Ротикова, и героев «Бамбочады».

Столь разные увлечения героев-коллекционеров, думается, объясняются словами одного из персонажей Торопуло: «в сущности, конечно, все в мире соприкасается». Мелочи быта, как и произведения высокого искусства, запечатляют атмосферу эпохи. Ср.: Свистонов, листая том «Истории по безделушкам», приходит к выводу, что «мелочи удивительно поучительны и помогают поймать эпоху врасплох» [Вагинов 1999: 150].

Действительно, замечательны названия конфет, обертки которых собирают герои «Бамбочады»: карамель «Буденовка», с несущимся всадником в красноармейской шапке, «Пионер», «Совторгфлот», «Красин», «Карамель кооперативная». История, и политика, и быт 20-х годов запечатлены в них. Тексты вывесок герои делят по рубрикам, принятым в рапповской критике: попутнические: «Самтруд»; новобуржуазные: «Сад Фантазия», «Аркадия»; приспособленческие: «Красная синька», «Красный одеяльщик» [Вагинов 1999: 288]. Атмосфера времени отражается в ничтожных мелочах - «все в мире соприкасается». И горечь Торопуло, коллекционирующего кулинарные рецепты и меню, при посещении вегетарианской столовой: «Никакой поэзии, никакого быта, никакой истории... ничего, нас возвышающего» [Вагинов 1999: 291] – не только приговор общепиту. Это разочарование, которое испытывают все вагиновские герои при попытке узнать свое время.

При описании коллекций автор рисует и стремление их владельцев все систематизировать. Свистонов пытается навести порядок в своей библиотеке, «но распределение книг по отделам, как известно, тяжелый труд, так как всякое разделение условно». Свистонов пытается разделить книги «по питательности», но тут он встает в тупик, так как произведения Данте, Петрарки, Гоголя, Достоевского тоже можно считать мемуарами – «мемуа-

рами духовного опыта», сюда же можно отнести и произведения основателей религий, «и не является ли вся физика, география, история, философия... одним огромным мемуаром человечества!» [Вагинов 1999: 215] Расставить книги по времени создания или по времени издания?

Пародийно мучения своего героя-писателя Вагинов воспроизведет и в последнем, не опубликованном при жизни романе «Гарпагониана». Там бывший преподаватель голландского языка Жулонбин тоже мучается, не зная, по каким рубрикам распределить сокровища своей коллекции: ногти, волосы, визитные карточки, засушенные цветы, свадебные билеты, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, булки с тараканом, огрызки карандашей, использованные перья, литографии, гравюры, набор клизм, поддельные и настоящие камни и т.д. Всему этому он должен найти подходящие рубрики, каталогизировать. Глава о нем и названа «Систематизатор».

Герои вагиновских романов пытаются создать свою систему, упорядочивающую предметы окружающего мира: «... ему неизвестен был порядок, он искал его, он искал признаков, по которым можно было бы систематизировать эти предметы» [Вагинов 1999: 336], – сказано о Жулонбине, «неутомимое желание гармонического» присуще Свистонову, Тептелкин работает над книгой «Иерархия смыслов». Й. Ван Баак писал о том, что, в отличие от символистского мировосприятия, для героев Вагинова – коллекционеров, «погруженных им в иронизирующий, безвыходный мир, - знак имеет даже усиленно материальное, овеществленное значение, поскольку их идеальный мир исторически исчез, но оставил материальные следы... Мир вещей для коллекционеров представляет собой своего рода овеществленное время» [Баак 1995: 147]. Поэтому такое внимание уделяют этому вещному миру герои и сам автор. Собираанием коллекций они пытаются гармонизировать мир, преодолеть хаос новой действительности. В каталогизировании, составлении рубрик можно видеть стремление открыть новую систему связей. И в этом вагиновские герои были не одиноки. Любопытную параллель к их поискам можно видеть в словах Введенского, собрата Вагинова по Обэриу: «Я усомнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я

даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени».[Цит. по: Кобринский 2000: 7].

Но попытка эта обречена у вагиновских героев на неудачу. «Трагедией» оборачиваются судьбы героев: неизвестный поэт, пытающийся в искусстве «осмыслить бессмыслицу» окружающего мира, сходит с ума, перестает писать стихи - он обретает имя, но теряет дар¹, а затем заканчивает жизнь самоубийством; весь мир превращается в безвкусицу в глазах Кости Ротикова: «...уже ему больше доставляли эстетических переживаний изображения Кармен на конфетной бумажке, коробке, нежели картины венецианской школы, и собачки на часах, время от времени высывающие язык, чем Фауст в литературе» [Вагинов 1999: 108]. Жулонбин, одновременно мольеровский Гарпгон и Плюшкин, идет на воровство, а в финале арестовывается по подозрению в убийстве.

Хаотичный мир оказывается сильнее попыток героев. В этой связи символично введение Вагиновым изображений карточной игры. В чемодане Евгения Фелинфлейна – игроки в карты Питера де Гоха, «и двое уличных мальчишек-шулеров, обыгрывающих за карточным столом третьего, и снимок, изображающий игру в триктрак в буржуазном доме, и другой, изображающий драку крестьян из-за карт, и третий – ландскнехтов, мирно сражающихся в карты среди блудниц» [Вагинов 1999: 254]. Среди мира игры Фелинфлейн «чувствовал себя первым игроком, игроком по природе» [Вагинов 1999: 326]. Тема карт в искусстве, как показал Ю.М. Лотман, связана с неожиданностью, Случаем, проявлением воли судьбы и вторжением непредсказуемости.

Таким образом, случайность осмысляется писателем, с одной стороны, как творческий фактор, высвобождающий скрытые потенции слова, позволяющий приоткрыть покров действительности и приблизиться к разгадке тайны бытия. С другой стороны, случайность, связанная с непредсказуемостью, хаотичностью, может становиться деструктивным началом. Ср.: Евгений Фелинфлейн осознает, что должен «расстаться с играющим миром» [Вагинов 1999: 317], он неизлечимо болен туберкулезом, и «теперь вот этот

¹ Ср. более поздний пример связи писательского дара с утратой имени в «Мастере и Маргарите».

пустяк, случай заместит главное, станет заменой сущности его, Евгения» [Вагинов 1999: 318]. У Вагинова отсутствует уверенность футуристов в союзе случая с судьбой.

Его герои и сам писатель стремятся преодолеть хаос окружающей действительности гармонией искусства. Но дискретность бытия, алогичность происходящего диктует свои формы, что отражается на уровне сюжета, повествования, вещном мире произведений. Во многом насыщенная интертекстуальность, принцип коллажа, самоирония вагиновских текстов предвосхищают тексты постмодернистов с фрагментацией дискурса и ироническим осмыслением детерминированности, *неслучайности* связи между фрагментами. Так, например, попытки упорядочить окружающий мир вагиновских персонажей находят логичное продолжение в классификации животных из знаменитого эссе Х.-Л. Борхеса. В условиях крушения не только привычного мира, но и «вертикальных» связей, систем ценностей, подход с созданием классификации и коллекции выступает как вынужденная замена, ориентация на отказ от оценочных суждений и нон-селекция в децентрированном культурном пространстве.

Литература

Баак Й. В. Заметки об образе мира у Вагинова // «Вторая проза»: русская проза 20-30-х годов XX века. Торенто, 1995.

Буренина О. Литература – «остров мертвых» (Набоков и Вагинов) // В. Набоков: Pro et contra. СПб., 2001.

Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе / Сост. А. Вагиновой, Т. Никольской, В. Эрля. СПб., 1999.

Гильдебрандт О. Юркун// Художники группы «Тринадцать». М., 1986.

Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.

Кнабе Г.С. Гротескный эпилог классической драмы: Античность в Ленинграде 20-х годов. М., 1996.

Кнабе Г.С., Протопопова И.А. Культура античности // История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций/ Под ред. С.Д. Серебряного. М., 1998.

Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: в 2 т. Т. 2. М., 2000.

Лурье В. Петроградское // Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998.

Милашевский В. Ю. Юркун // Художники группы «Тринадцать». М., 1986.

Набоков В. Два интервью из сборника “Strong Opinions” / Пер. М. Маликовой // Владимир Набоков: Pro et contra . СПб., 1997.

Набоков В. Интервью, данное А. Аппелю // Вопросы литературы. 1988. № 10.

Наппельбаум И.М. Памятка о поэте. Четвертые тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.

Пумпянский Л.В. О стихах К. Вагинова (Доклад, прочитанный на вечере Вагинова в Союзе Писателей Ленинграда (1926 г.)) // Вагинов К. Стихотворения и поэмы. Томск, 1998.

Трубецкова Е.Г. Интер- и метатекстуальность в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Дискурс. 2005. № 12-13.

Шиндина О. К интерпретации романа Вагинова «Козлиная песнь» // Russian Literature. XXXIV. (1993).

С.В. Кекова (Саратов)

**«ПЕРЕВЁРНУТЫЙ МИР» НИКОЛАЯ ЗАБОЛОЦКОГО:
ДУХОВНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Early poems by Zabolotzky are considered in their relationship with the key concepts of Christianity. The specificity of poetical image and poetical plot in early Zabolotzky is shown to lie in the mechanism of inverting, overturning, reversing of the key concepts of Christian orthodoxy.

В художественном мире «Столбцов» мы находим в карикатурно-искажённом, а зачастую и в «перевёрнутом» виде основные понятия христианской догматики, символов, таинств, обрядов и ритуалов. Один из важнейших догматов христианства - догмат троичности. В разных стихотворениях «Столбцов» и близких к ним текстов мы сталкиваемся со своеобразными «троицами» героев, связанных между собой по тому или иному признаку, который условно, по аналогии с троическим догматом можно назвать псевдоединосушием. Так, в стихотворении «На рынке» перед нами - трое калек. В бытовом плане перед нами - описание трёх нищих на рынке. Но в стихотворении есть семантические сигналы, которые позволяют выйти в иной, бытийный план. Перед описанием калек Заболоцкий даёт описание самого рынка и некоего странного пса:

Здесь бабы толсты, словно кадки.
их шаль - невиданной красы.
и огурцы, как великаны,
прилежно плавают в воде.
Сверкают саблями селёдки,
их глазки маленькие кротки,
но вот - разрезаны ножом -

они свиваются ужом;
и мясо властью топора
лежит, как красная дыра;
и колбаса кишкой кровавой
в жаровне плавает корявой;
и вслед за ней кудрявый пёс
несёт на воздух постный нос,
и пасть открыта, словно дверь.
и голова, как блюдо... (1,352)¹

Картина рынка - один из примеров поэтического натюрморта Заболоцкого, но само слово «натюрморт» можно истолковать в буквальном смысле: перед нами «мёртвая натура», причём это не просто мёртвый мир, но некое «место мучения», ужаса, своего рода «пекло», ад, что поддерживается словами «жаровня» и «кровавый». «Красная дыра» мяса - своеобразный провал, место, где зримый материальный мир развоплощается и проваливается в небытие. Последней точкой в этом описании является пёс. Образ появляется сразу же после описания «корявой жаровни», т.е. в пространстве стихотворения пёс непосредственно связан с образом преисподней. В европейской культуре традиционной является связь нечистой силы с образом собаки, даже церковь заново освящают, если в неё случайно зайдёт собака. Как мы знаем, в «Фаусте» Гёте Мефистофель появляется в образе пуделя (ср. эпитет Заболоцкого «кудрявый пёс»). Очень странными представляются строки «и пасть открыта, словно дверь, / и голова, как блюдо». Если мы продолжим восстановление метафизического слоя текста, то открытую как дверь пасть собаки можно интерпретировать как ещё один провал, ещё один вход в ад (или выход из него). Зрительный оксиморон («голова как блюдо») позволяет нам говорить о том, что за этим сравнением скрывается некий образ, «сдвинутый» по отношению к своему словесному выражению. Чтобы пояснить это выражение, обратимся к стихотворению «Обводный канал» в двух его редакциях. Кульминацией действия в этом стихотворении являются следующие строки:

Кричи, маклак, свисти уродом,

¹ Все цитаты Н. Заболоцкого даются по изданию: Заболоцкий Н.А. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1983.

мечи штаны под облака!
Но перед сомкнутым народом
иная движется река:
один - сапог несёт на блюде,
другой - поёт собачку-пудель,
а третий, грозен и румян,
в кастрюлю бьёт, как в барабан.(1,364)

В исправленном Заболоцким варианте стихотворения строка «другой поёт собачку-пудель» приобрела следующий вид: «Другой поёт хвалу Иуде» (1,57). Итак, перед нами соположение слов-образов «блюдо», «собачка-пудель» («Иуда» в позднем варианте). «Блюдо» и «пудель» в «Столбцах» 1929 года рифмуются, причём фонетическая близость скрывает близость семантическую. На блюде в стихотворении «Обводный канал» находится... сапог, что можно мотивировать законами перевёрнутого мира «Столбцов»: согласно евангельскому повествованию, на блюде была принесена Иродиаде усекновенная глава Иоанна Предтечи. Сапог, то есть то, что надевают на ногу, оказывается на блюде как некая жертва. Подтверждением присутствия в тексте евангельского сюжета, вывернутого наизнанку, служит отсыл к Евангелию в поздней редакции стихотворения.

Иоанн Креститель, по слову Спасителя, - величайший из рождённых жёнами пророк, Предтеча Господень. Фантасмагорический образ пса, как нам представляется, в метафизическом плане стихотворения - «предтеча» инфернальной «троицы», возникающей посередине рынка-пекла.

Рассмотрим подробнее эту «троицу». Каждый из трёх калек имеет свои индивидуальные особенности и атрибуты. Следует отметить, что Заболоцкий продолжает традицию, воплотившуюся, в частности, в творчестве Брейгеля, трактовать телесное уродство как выражение духовной повреждённости¹. Формы этого духовно-телесного уродства у каждого из калекнищих - свои. Первый из калек - безногий - играет на гитаре. Даже в бытовом плане гитара как музыкальный инструмент вбирает в себя определённые негативные ассоциации, связанные с распутством, разгулом, «цыганщиной». Но в метафизическом плане стихотворения образ гитары приобретает инфернальные черты: в последней части стихотворения мы находим

¹ См.: Гершензон-Чегодаева Н.М. Брейгель. М., 1983.

строчку «и визг *молитвенной* гитары» (курсив здесь и далее наш – С.К.), из которой становится понятным, что выступает гитара в стихотворении как своего рода «бесовская псалтирь».

Второй калека отличается от первого тем, что чудовищная деформация его телесного облика происходит на глазах у зрителя-читателя («он вырвал палец через рот, / и визгнул палец, словно крот, / и хрустнул кости перекрёсток, / и сдвинулось лицо в напёрсток»). Сдвинутое в напёрсток лицо - некий аналог «свиного пяточка». Характерно, что этот «герой» наделён своеобразным «крестом», который разрушается на наших глазах («и хрустнул кости перекрёсток»).

Третий калека по своему внешнему облику меньше всего наделён плотью («на долю этому герою / осталось брюхо с головою»), но, с другой стороны, он обладает ужасной «вездесущностью» («В могилке где-то руки сохнут, / В какой-то речке ноги спят» (1,353)) - части его тела разбросаны в пространстве, «заражая» его своей демонической энергией.

Уроды-калеки в последней части стихотворения обнажают и демонстрируют свою истинную сущность - они идолы, истуканы, перед которыми совершается жертвоприношение:

А вокруг - весы как магелланы,
отрепья масла, жир любви,
уроды словно истуканы
в густой расчётливой крови,
и визг молитвенной гитары,
и шапки полны, как тиары.
блестящей медью...(1,353-354)

Строка «а вокруг весы, как магелланы» подчёркивает вселенский размах совершающегося действия. Слова «вкруг» и «магелланы» отсылают к кругосветному путешествию великого морепроходца Магеллана, то есть топос рынка-пекла распространяется на весь земной шар. В центре этого топоса - «уроды словно истуканы / в густой расчётливой крови». Эти строки вообще нельзя интерпретировать в бытовом плане. Если образ жаровни, в которой «кишкой кровавой» плавают колбасы, существует на пересечении двух планов - бытового и метафизического, причём в метафизическом ключе этот образ может быть воспринят как своего рода «дьявольская

купель», то «истуканы / в густой расчётливой крови» - это образ кровавого жертвоприношения, который соединяется с той милостыней, что бросают в шапки нищим калекам. Неожиданный эпитет к слову кровь («в густой *расчётливой* крови») тоже раскрывает свой метафизический смысл, если иметь в виду, что языческое жертвоприношение - это расчёт на кого-то (на милость божества-идола) или расчёт с кем-то.

Весьма примечательно сравнение шапок нищих с тиарами. Как известно, тиара - головной убор римских пап. Римский папа, согласно католическому вероучению, является наместником Христа. Это слово, попадая в зону метафизических смыслов стихотворения, становится символом наместничества не Бога, а анти-бога. Шапки-тиары «полны блестящей медью». В перевёрнутом мире «Столбцов» милостыня Христа ради превращается в жертву совершенно иной сущности. Результат этого «жертвоприношения» налицо:

.....Недалёк
 тот миг, когда в норе опасной
 он и она, он пьяный, красный
 от стужи, пеня и вина,
 безрукий, пухлый, и она -
 слепая ведьма - спляшут мило
 прекрасный танец-козерог,
 да так, что затрещат стропила
 и брызнут искры из-под ног...
 И лампа взвояет как сурок. (1, 354)

Танец-козерог в приведённом контексте - эвфемизм чудовищного соития «ведьмы» и третьего уроды-нищего. Можно предположить, что в результате на свет появится тот, чьим предтечей в пространстве стихотворения является «кудрявый пёс».

В нашем анализе стихотворения «На рынке» мы привлекали в качестве сравнения фрагмент столбца «Обводный канал». Именно этот фрагмент даёт нам образ ещё одной «троицы». Перед её появлением толпу оболыцает «маклак», который в мире стихотворения - тоже своеобразный «предтеча» «троицы», окончательно берущей в свои руки толпу: «И нету

сил держаться боле: / толпа в плену, толпа в неволе, / толпа лунатиком идёт, / ладони вытянув вперёд» (1,364).

Столбцы «Фигуры сна», «Бродячие музыканты», «Фокстрот» дают нам разные варианты «псевдо-троицы». В «Бродячих музыкантах», «Обводном канале», в стихотворении «На рынке» инфернально-фантазмагорическое действо так или иначе соотносится с «музыкальной сферой» в разной степени её выраженности. «Молитвенная гитара» («На рынке»), кастрюля, выступающая в функции барабана («Обводный канал»), труба в «Бродячих музыкантах» говорят нам о том, что музыка становится атрибутом определённого демонического ритуала. С музыкой неразрывно связан и мотив танца, который тоже становится знаком инфернального начала. В этом контексте необходимо рассмотреть и стихотворение «Фокстрот». Оно соединяет в себе мотивы музыки и танца, которые дают ключ к пониманию того, что же, собственно, происходит в пространстве этого текста. Перед нами оркестр - гавайский «джаз-банд» - играет фокстрот в ресторане. Но интересно, что дирижёр сравнивается со жрецом: «Внизу, на выступе оркестра, / как жрец, качается маэстро»(1,360). Второй герой стихотворения - парящий в воздухе «херувим», танцор, который скорее напоминает самца, привлекающего самку:

Ура! ура! Герой парит -
гавайский фокус над Невою!
То ручки сложит горбылём,
то ногу на ногу закинет,
то весь дугою изогнётся,
но нету девки перед ним -
и улетаёт херувим,
и ножка в воздухе трясётся. (1,360)

В конце стихотворения он её находит («парит на женщине герой, / стреляя в воздух пистолетом!») Результат этой демонической мистерии - рождение Иуды : «И, так играя, человек / родил в последнюю минуту / прекраснейшего из калек - женоподобного Иуду» (1,360). «Женоподобный Иуда» - как бы «третий Адам». Если первый Адам заключал в себе Еву («И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его, мужчину и женщину сотворил их» (Быт.1, 27), так и Иуда тоже заключает в

себе некое женское начало, он *женоподобен*. Характерно, что в Книге Бытия говорится о *сотворении* Богом человека по образу Божьему, Заболоцкий же, характеризуя новый эон бытия, в который вступило человечество, говорит о том, что *человек рождает* Иуду, то есть его появление на свет - итог определённого пути человечества.

Образ Иуды, как нам представляется, находится в одной плоскости с образом антихриста, который должен появиться и появляется в мире кошмарных нищих («На рынке»), демоноподобных музыкантов («Бродячие музыканты»), утративших человеческий облик гостей в стихотворении «Свадьба» и т.д. Исключительный интерес представляет тот факт, что в первые годы советской власти существовала идея поставить памятники Люциферу, Каину, Иуде Искарриоту. В книге «Русская симфония» митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Иоанн (Снычёв) приводит фрагменты воспоминаний датчанина Хеннинга Келера, изданных в Берлине в 1921 году под названием «Красный Сад», в которых он описывает церемонию открытия в городе Свияжске памятника Иуде Искарриоту. «Председатель местного совета произнёс «пламенную» речь, в которой говорил о том, что решение поставить памятник именно Иуде было принято не сразу. Сперва в качестве кандидатов на высокую «честь» фигурировали Люцифер и Каин, «так как оба они были угнетёнными, мятежниками, революционерами». Но, к сожалению, сказал председатель, образ Люцифера не вполне согласуется с материалистическим мировоззрением, что же касается Каина - его существование исторически не подтверждено. Поэтому было решено поставить памятник «человеку, в течение двух тысяч лет презиравшемуся капиталистическим обществом, предтечи мировой революции - Иуде Искарриоту»<...> Когда настал момент открытия памятника и покров упал к ногам присутствующих, их взорам открылась буро-красная гипсовая фигура человека - больше натуральной величины - с искажённым, обращённым к небу лицом, судорожно срывающим с шеи верёвку»¹.

Таким образом, появление Иуды в стихотворении «Фокстрот» отнюдь не является случайным: поэт отражает дух времени. Дух времени явлен и в

¹ Митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский Иоанн (Снычёв). Русская симфония. СПб., 1998. С.274-275.

стихотворении «Новый быт», сюжет которого - рождение и жизнь некоего «младенца», причём это именование настойчиво повторяется на всём протяжении развития сюжета стихотворения: младенец «мужает», «садится прямо в комсомол», «девок трогает рукой», «к невесте лепится ужом» и т.д. Этот факт говорит нам о том, что герой стихотворения - не обычный младенец, а особенный. В истории человечества особенным Младенцем был Христос в своём Рождестве, и Его пришествие в мир есть начало нового эона бытия этого мира. «Младенец» же из стихотворения Заболоцкого тоже ознаменовывает собой новый этап бытия. Не случайно стихотворение называется «Новый быт». Само это понятие, с одной стороны, является привычным знаком послереволюционной советской действительности, с другой, оно противопоставляется христианскому понятию нового бытия, которое принесли человечеству жертвенная смерть и воскресение Иисуса Христа.

Знаком того, что в стихотворении «действуют» христианские смыслы, являются пародийно-кошунственные образы «крестин» младенца, «кудрявого попа», мощей, крестика, свечки-пятерика, пасхального кулича. Кроме того, стихотворный сюжет строится таким образом, что перед нами разворачиваются этапы «мессианского» пути этого нового «младенца». Апофеоз действия - «обратная» пасха, совмещённая со свадьбой «младенца»:

Варенье, ложечкой носимо,
успело сделаться свежо,
жених проворен нестерпимо
к невесте лепится ужом,
и председатель на отвале,
чете играя похвалу,
приносит в выборгском бокале
вино солдатское, халву,
и, принимая красный спич,
сидит на столике кулич. (1,351)

Итогом всего становится торжество «нового быта», которое является «оборотным» аналогом Царствия Небесного. Строчка «и стало всё благоприятно», по отношению к которой сразу же возникает вопрос: что и почему стало благоприятно?, как нам представляется, - своего рода ключ к смыслу этого стихотворения. В Евангелии от Луки есть эпизод чтения Спа-

сителем книги пророка Исайи: «Ему подали книгу пророка Исайи; и Он, раскрыв книгу, нашёл место, где было написано: Дух Господень на Мне; ибо Он помазал меня благовествовать нищим, и послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедовать пленным освобождение, слепым прозрение, отпустить измученных на свободу, проповедовать лето Господне благоприятное. И, закрыв книгу и отдав служителю, сел; и глаза всех в синагоге были устремлены на Него. И Он начал говорить им: ныне исполнилось писание сие, слышанное вами» (Лк., 4, 17-22). Во втором послании к коринфянам св. апостола Павла мы опять встречаемся с понятием «времени благоприятного»: «Ибо сказано: во время благоприятное Я услышал тебя и в день спасения помог тебе. Вот, теперь время благоприятное, вот, теперь день спасения» (2 Кор. 6,2). Время благоприятное - это мессианское время спасения человечества, которое наступает с приходом в мир Спасителя. Слово «благоприятно» в стихотворении «Новый быт» означает уже не время спасения человечества, а время его духовной гибели.

Итак, в стихах Заболоцкого мы постоянно встречаем образы, построенные по принципу «отрицания святости», в результате чего изображённый им мир приобретает качество повреждённости, «наоборотности», «перевёрнутости».

Так, в стихотворении «Пекарня» бытовой на первый взгляд сюжет выпечки хлеба превращается в мистерию, которая являет собой кощунственную пародию на Рождество Христово. Процесс выпечки – рождения «Младенца-хлеба» происходит как бы в пекле, в преисподней, где хлебопеки «как будто *идолы* в тиарах» (I, 53). Рождается Младенец-хлеб в пещере «всех метаморфоз», а читатель, зная о том, что Христос был рождён в пещере, догадывается о подспудном, «спрятанном» смысле. Пекарь, трубящий на *огненной* трубе, являет собой антипод ангельскому хору, возвещающему о Рождестве Христове. И, наконец, образ печи (как нам кажется, это образ пекла - ада) кощунственно соотнесен с образом Пречистой Девы: «А печь, наследника родив, / И стройное поправив чрево / Стоит стыдливая, как *дева*, / С ночью розой на груди»(I, 54).

В стихотворении «Купальщики» перед нами своеобразное «крещение», но не в жизнь, а в смерть. Вода у раннего Заболоцкого устойчиво соотносится с мотивами смерти и блудной страсти. («Море, море,

морда гроба, / вечной гибели закон, / где легла твоя утроба, / умер город Посейдон»). В первой строфе есть «сигнальная» строка, смысл которой можно понять человеку, знающему о смысле таинства Крещения: «Кто, чернец, покинув печку, / Лезет в ванну или в тазик – / Приходи купаться в речку, / Отрешись от безобразий»(I, 64).

Заключительные две строфы стихотворения не позволяют нам расценивать его как просто описание купания на реке. Весь сюжет стихотворения – это разные формы соития с водной стихией, но река при этом сравнивается... со святой мученицей Параскевой:

О река, невеста, мамка,
Всех вместившая на лоне,
Ты не девка – полигамка,
Но святая на иконе.

Ты не девка – полигамка,
Но святая Парасковья,
Нас, купальщиков, встречай,
Где песок и молочай! (I, 65)

Таким образом, перед нами не омовение от греха, а осквернение святыни, в результате которого крещальные воды превращаются в образ «многих вод» с сидящей на них великой блудницей из Апокалипсиса. В таких водах и происходит антикрещение, которое мы можем наблюдать в стихотворении «Человек в воде», где герой предстаёт в бесовском образе.

Тот же самый процесс кощунственной деформации мы можем наблюдать в стихотворении «Искушение» – одном из страшных стихотворений русской поэзии. Заболоцкий показывает нам тление мёртвого тела и его «воскресение», причём «воскрешает» деу смерть. Поэт даёт страшную пародию на христианскую веру в то, что «Христос воскрес из мёртвых, смертью смерть поправ».

Итак, диагноз поставленный Заболоцким миру, в «Столбцах» следующий: мир «вывернут наизнанку», бессмыслен, абсурден, безумен, подвержен тлению и распаду, в нём нет святынь, мир «лежит во зле». Божественная благодать в этом мире отсутствует, потому что для этого мира отсутствует источник благодати – Бог. Совершенно естественно, что в таком мире ни

жить, ни творить невозможно, и поэт ставит перед собой задачу найти способ изменения данного миропорядка, что мы и можем наблюдать в творчестве Заболоцкого тридцатых годов.

И.Ю. Иванюшина (Саратов)

ЛЮДОГУСЬ ИЗ ПОРОДЫ БЕЗУМНЫХ ВОЛКОВ

The article puts out a hypothesis that one of the pre-texts of N. Zabolotzky's poem "Mad Wolf" was V. Mayakovsky's poem "The Fifth International".

Самоубийство В. Маяковского в апреле 1930 года стало «литературным фактом»¹, на который так или иначе откликнулись многие современники. Не прошли мимо него и обэриуты. В 1930-1931 годах они создают ряд произведений, в которых, как предположил Л. Кацис, прослеживается «маяковский» пласт. Исследователь видит «вариант шифрованного описания впечатлений от гибели Маяковского» [Кацис 2004: 704] прежде всего в поэмах Д. Хармса «Лапа» (август 1930) и А. Введенского «Кругом возможно Бог» (1931). С разной степенью убедительности Л. Кацис показывает, как «через ритмические, образные, строфические, шрифтовые, каламбурные и любые другие цитаты и аллюзии» [Кацис 2004: 696] создается образ погибшего поэта. На то, что поэмы Д. Хармса и А. Введенского создавались в едином смысловом поле, указывают также М. Мейлах [Мейлах 1993: 247] и А. Кобринский [Кобринский 2000: 109-112]. Координаты этого поля - смерть, время, Бог. Эпизоды смерти, вознесения на небо, запредельного странствия в поэмах Д. Хармса и А. Введенского аккумулируют в себе как мотивы творчества В. Маяковского², так и размышления о посмертной

¹ См. об этом: Флейшман Л. О гибели Маяковского как «литературном факте». Постскрипtum к статье Б. Гаспарова // Slavica Hierosolymitana. 1975. Vol.4.

² В. Шкловский писал о В. Маяковском: «У него один сюжет - человек, передвигающийся во времени. Человек восходит на небо и сходит с неба. Выход в небо (или полет) в поэмах «Облако в штанах»(1915 г.), «Флейта-позвоночник»(1916г.), «Человек»(1917г.), «Война и мир»(1917г.), «Пятый Интернационал» (1924г.)». (Шкловский В. Случай на производстве// Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С.438).

судьбе поэта, создавая поле диалогического напряжения. Глава о небесах у Д. Хармса называется «Птичник». Эпизод в птичнике, по наблюдению М. Мейлаха, связан с «Кругом возможно Бог» А. Введенского¹ и, как бегло замечает Л. Кацис, восходит к образу Людогуса - Маяковского [Кацис 2004: 722].

Смерть поэта, дерзнувшего бросить вызов Богу и законам мироздания, пытавшегося побороть старость, смерть, само время и кощунственно покончившего с собой в Страстной понедельник, подтолкнула обэриутов к размышлениям, далеко выходящим за рамки частного «случая на производстве». При этом каждый из них создал произведение, выявляющее как разницу в отношении к поэту-футуристу и всей идеологии этого течения, так и собственный уровень осмысления главных онтологических проблем.

«Лапа» Д. Хармса изобилует конкретно-историческими деталями (ГПУ, эпидемия тифа, управдом, советский чиновник), откровенными намеками на известные современникам обстоятельства литературной жизни (слухи о похищении рукописей Хлебникова, появление пьесы «Клоп»). Несмотря на то, что большая часть действия разворачивается на небе, конфликт в «Лапе», казалось бы, имеет вполне земное разрешение: судьбу вернувшегося из небесного странствия и похитившего там Лебедя (или кусок самого неба) Земляка в конечном счете решает Власть («Власть – Фа а фара. Фо. *(Берет Земляка за руку и уходит с ним на ледник)*») [Хармс 1994: 59]. Однако образ самой Власти двоятся и вряд ли может быть сведен к власти политической. Ее недоступные человеческому пониманию, но при этом содержащие отчетливо артикулированное требование подчинения речи («Клох прох манхалуа/ Опустить агам к ногам!» [Хармс 1994: 59]) приводят к апокалиптическим последствиям: «Остановка. Покой» (Смерть?) «Останавливается свет» (Конец света?) «Все кто спал – просыпаются» (Воскресение?) Впрочем, все это не окончательно: «Ребенок тотчас же засыпает и из его головы растет цветок. Кухивика: *Опять* глаза покрыл

¹ Ср. также образ «курятника радости» в ст. Н. Заболоцкого «Народный дом»(1928), соотнесенный И. Роднянской с «Записками их подполья» Ф. Достоевского: «...но все-таки курятника не приму за дворец из благодарности, что он меня от дождя сохранил» (Роднянская И. «Столбцы» Николая Заболоцкого в художественной ситуации двадцатых годов// Роднянская И. Художник в поисках истины. М., 1989. С.363).

фисок и глина. / Мы снова спим и видим сны большого млина» [Хармс 1994: 59-60]. Все повторяется. Уроки не извлечены.

Эсхатологическая мистерия А. Введенского «Кругом возможно Бог», конечно, не может быть сведена к сюжету смерти В. Маяковского¹, но одним из толчков для размышлений о том, что есть «смерти вечная система», этот сюжет и по времени написания, и по очевидным параллелям с «Лапой» Д. Хармса мог послужить. Типологически близкий В. Маяковскому герой, который патологически боится старости и смерти («я приходил в огонь и в ярость /на приближающуюся старость» [Введенский 1993: 133]), пытается понять время («Я с временем не знаком, /увидю я его на ком? / Как твое время потрогаю?» [Введенский 1993 : 129]), а потом и насильственно остановить его («Я буду часы отравлять./ Примите часы с ложечки лекарство./ Иное сейчас наступает царство» [Введенский 1993:140]), растерзан толпой, которая «поташив на эшафот / его прикончила живот» [Введенский 1993: 131]), но и после смерти пытается закричать «во весь голос». Однако в той системе взглядов, которой придерживался герой при жизни, невозможна никакая форма посмертного существования: «Но чем дорогой Фомин,/ чем ты будешь кричать, /что ты сможешь чесать,/ нету тебя Фомин,/ умер ты, понимаешь?» [Введенский 1993: 132].

Используя тот же, что и Д. Хармс, жанр «запредельного хождения», актуализированный для современников В. Маяковским, с характерным мотивом разочарования от увиденного на небе (Ср.: у Маяковского: «Оглядываюсь. / Эта вот / зализанная гладь - / это и есть хваленное небо?» [Маяковский 1955: 259]; у Хармса: « - И это небо? – сказал сокрушенно старичок. - Фу фу фу! Какая здесь гадость!» [Хармс 1994: 52]; у Введенского: «Это коровник какой-то, я лучше уйду» [Введенский 1993: 143]), А. Введенский выходит на иной уровень осмысления проблемы. Объектом полемики здесь становятся не один В. Маяковский, но и все «ездоки науки в темноте» [Введенский 1993: 146]: «Я говорю про будущую жизнь за гробом,/ я думаю мы уподобимся микробам,/ станем почти нетелесными /насекомыми пре-

¹ Л. Кацис предлагает подходить к тексту А. Введенского как к «абсолютно исторически конкретно приуроченному произведению», выделяя в нем «два смысловых слоя: разветвленный христианский и слой, связанный с обстоятельствами гибели Владимира Маяковского» (Кацис 2004: 681).

лестными./ Были глупые гиганты,/ станем крошечные бриллианты» [Введенский 1993: 138] (Циолковский?¹); «Жуки выползают из клеток своих,/ олени стоят как убитые./ Деревья с глазами святых/ качаются Богом забытые./ Весь провалился мир» [Введенский 1993: 146] (Заболоцкий?); «Мы знаем что<...>человек начальник Бога,/ А над землю звезды есть / с химическим составом,/ они покорны нашим уставам, / в кружении небес находят долг и честь./ Все мы знаем, все понимаем» [Введенский 1993: 148] (Хлебников?²). Тотально полемичная по отношению к целому спектру современных суждений поэма А. Введенского опирается на четкую систему координат: не решив основного вопроса, бессмысленно решать частные («И приподнимался Бог./Я в унынии щелкал блох./ Наблюдая борьбу небесных сил, / я насекомых косил»³; и как приговор: «Удел твой глуп, Фомин, Фомин» [Введенский 1993: 133]).

Всем этим иронически представленным активно-преобразовательным системам А. Введенский противопоставляет апокалиптическую картину огненного «превращения»: «Все останавливается./ Все пылает<...>Мир накаляется Богом<...>Да это особый рубикон. Особый рубикон<...>Тут раскаленные столы /стоят как вечные котлы» [Введенский 1993: 150-151]. Превращение, произошедшее с героем после смерти, открывает ему простую истину: «Царь мира преобразил мир./ Он был небесный бригадир, /а

¹ Именно с этой стороной учения К. Циолковского не мог согласиться и Н. Заболоцкий: «Мне неясно, почему моя жизнь возникает после моей смерти. Если атомы, составляющие мое тело, разбредутся по вселенной, вступят в другие, более совершенные организации, то ведь данная-то ассоциация их уже больше не возобновится и, следовательно, я уж не возникну снова.<...> Личное бессмертие возможно только в одной организации<...>Вы, очевидно, очень ясно и твердо чувствуете себя государством атомов» (Заболоцкий Н. Избранные произведения: в 2 т. М., 1872. Т.2. С.236-237).

² Ср. Хлебников В.: «Мы приказываем не людям, а солнцам! <...> И мы с удивлением видим, что солнца без несогласия и крика выполняют наши приказания.»(Хлебников В. Собрание произведений: в 5 т. Л., 1933. Т.5.С.167); или «Уравнение внутреннего пояса светил солнечного мира найдено мной 25/9 20 г. на съезде Пролеткульта в Армавире ... Это уравнение впервые сковало звездные величины и сделало их гражданами одного общего закона (наряду с людской общиной)»(Там же. С.170).

³ Ироническая отсылка к пьесе В. Маяковского «Клоп» легко прочитывалась современниками.

мы были грешны. / Мы стали скучны и смешны./ И в нашем посмертном вращении/ спасенье одно в превращении» [Введенский 1993: 149].

Наивных преобразователей природы А. Введенский называет *неумными* («все предметы, всякий камень,/ рыбы, птицы, стул и пламень<...>занес в свои таблицы/ неумный человек» [Введенский 1993: 148]) и *сумасшедшими* («При изучении земли / иных в больницу увезли,/ в сумасшедший дом» [Введенский 1993: 147]). Иную оценку этой породе людей дает в сошедшей в это же время поэме «Безумный волк» Н. Заболоцкий.

Поэма Н. Заболоцкого «Безумный волк»(1931) не раз привлекала внимание исследователей. Существует устойчивый набор кодов интерпретации, по которым прочитывается это произведение: фаустовский, активно-эволюционный, христианский, пушкинский, хлебниковский, утопический¹. Мы попытаемся обосновать гипотезу, согласно которой одним из претекстов «Безумного волка» могла послужить поэма В. Маяковского «Пятый Интернационал»(1922)².

«Безумного волка» автор даже в конце жизни считал высшим достижением своей поэтической и философской мысли, своим «Фаустом» [Роскина 1980: 84]. В известном смысле то же можно сказать и о поэме В. Маяковского «Пятый Интернационал». Это программное произведение поэта. В нем нашли отражение все накопленные им философские, научные и околонаучные знания,³ все волновавшие его в эти годы мировоззренческие

¹ См.: Кедров К. Поэтический космос. М., 1989; Pratt S. A Mad Wolf, Faust, Jesus Christ and a Holy Fool (Zabolotskij's «Bezumnij volk», Salvation, and Transfiguration) // «Странная» поэзия и «странная» проза. М., 2003; Бойко С. Пародическое цитирование в «Безумном волке» Н. Заболоцкого // Вопросы литературы. 2005. № 1; Дьячкова Е. «Желаю знать величину вселенной» // Николай Заболоцкий. Проблемы творчества: Материалы научно-литературных чтений. М., 2005; Лоцилов И. «Соединив безумие с умом...»: О некоторых аспектах поэтического мира Николая Заболоцкого // Семиотика безумия. Париж-Москва, 2005.

² Поэмы В. Маяковского «IV Интернационал» и «Пятый Интернационал», являющиеся, по свидетельству поэта, частями единого замысла, были опубликованы в 1922 г. во вполне доступных изданиях («Красная новь», 1922, №3; «Известия ВЦИК», 1922, №203, №214), кроме того, поэт активно выступал с чтением написанных частей поэмы в разных городах России.

³ О том, как в 1920 г. рождался замысел поэмы, оставил свои воспоминания Р. Якобсон: «Весной 1920 года я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европей-

проблемы: человек и его место в системе мироздания, его право и способность совершенствовать себя и мир, неутолимая жажда познания и вечная неудовлетворенность достигнутым, границы человеческих возможностей и героические усилия по их преодолению, структура пространства и времени и возможность управлять ими. Маяковский и Заболоцкий пишут своих «Фаустов» примерно в одном возрасте (28-29 лет) – возрасте молодой зрелости. Они уже многое пережили и осмыслили, но при этом еще полны исторического оптимизма и веры в неуклонный, хотя и не лишенный драматизма прогресс.

Сюжетный ход, позволяющий развернуться основному действию двух поэм, поразительно схож: герои – alter-ego автора - производят над собой некий трансформационный эксперимент, изменяющий их природную данность. В обоих случаях они выворачивают собственную шею, предпочитая смотреть вверх, а не под ноги.

«Стартовые площадки» у них разные: герой Маяковского – человек; он должен развить уже имеющиеся у него качества, для этого необходимо «шею сильнее завинтить винтом»: «Я и начал!/ С настойчивостью Леонардо да Винчевою,/ закручу,/ раскручу/ и опять довинчиваю<...> Постепенно, / практикуясь и тужась,/я шею так завинтил,/ что просто ужас.» [Маяковский 1957: 109]. Процесс этой анатомической и вместе с тем мировоззренческой трансформации мыслится как долгий и требующий настойчивых усилий: «Вставши,/ мысленно себя вытягивай за уши./ Так/ через год /я /мог /шею

ские книги, сведения о научной работе Запада. Маяковский заставил меня повторить несколько раз мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, - все это захватывало Маяковского. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. «А ты не думаешь, - спросил он вдруг, - что так будет завоевано бессмертие? <...> А я совершенно убежден, что смерти не будет. Будут воскрешать мертвых...» Для меня в эту минуту открылся совершенно другой Маяковский: требование победы над смертью владело им. Вскоре он рассказал, что готовит поэму «Четвертый Интернационал» (потом она была переименована в «Пятый») и что там обо всем этом будет... Маяковский в то время носился с проектом послать Эйнштейну приветственное радио: «Науке будущего от искусства будущего»» (Цит. по: Катаян В. Маяковский. Литературная хроника. М., 1956. С.158).

свободно раскручивать на вершок <...> Этой вот удивительной работой я был занят чрезвычайно долгое время» [Маяковский 1957: 109-110]. Результат произведенного усовершенствования – «человек не человек,/ а так –/ людогусь» [Маяковский 1957: 110] – существо промежуточной породы, совмещающее в себе антропоморфные и зооморфные черты, способное видеть бесконечность времени и пространства. Человек с нечеловеческим кругозором.

Герой Заболоцкого – волк, задавшийся вопросом: «Зачем у нас не вертикальная шея» и решивший, что «можно выправить ее». Произведенный им над собой эксперимент имеет более радикальный и более мучительный характер: «Я закажу себе станок/ Для вывертывания шеи./ Сам свою голову туда вложу,/ С трудом колеса поверну.» [Заболоцкий 1983: 140] В результате также возникает существо двойной природы – волк, наделенный свойствами человека. Заметим, что к моменту насилия волка над собственной плотью дух его уже преобразился, хотя ни он, ни другие звери не понимают природы этого преобразования: «Скажи мне, волк, *откуда* появилось / У зверя вверх желание глядеть?» [Заболоцкий 1983: 139].

Очевидно, что цели трансформационных экспериментов Людогуса и Безумного волка схожи – вытеснение горизонтали вертикалью¹, преодоление природной ограниченности на пути к удовлетворению духовной жажды, понимаемой как жажда познания: «Пространств мировых одоления ради,/ охвата ради веков дистанции/ я сделался вроде/ огромнейшей радиостанции» [Маяковский 1957: 120]; «Все это шутки прежних лет./ Горизонтальный мой хребет/ С тех пор железным стал и твердым,/ И невозможно нашим мордам/ Глядеть, откуда льется свет» [Заболоцкий 1983: 139].

Порыв к неведомому, к непознанным законам вселенной для поэтов-современников прежде всего становится порывом вверх, к звездам, «Туда, на звезды, вперед!» [Заболоцкий 1983: 149].

Звезды огромнеют,
потому – ближе <...>
Выше!
Тишь.

¹ См. об этом: Кекова С. В. Поэтический язык раннего Заболоцкого: (Опыт реконструкции): автореф. дис. ...канд. филологических наук. Саратов, 1987.

И лишь
Просторы,
мирам открытые странствовать.
Подо мной,
надо мной
и насквозь светящее реянье.
Вот уж действительно
что называется – пространство!
Хоть руками щупай в 22 измерения.
Нет краев пространству,
времени конца нет.
[Маяковский 1957: 116]

В то же время очевидно, что этот порыв вверх замещает собой какую-то иную, непонятную самим героям потребность. Подобно раннему Маяковскому, Безумный волк «просит–/ чтоб обязательно была звезда! -/ клянется –/ не перенесет эту беззвездную муку!» [Маяковский 1955: 60]:

Меж тем вверху звезда сияет –
Чигирь, волшебная звезда!
Она мне душу вынимает,
Сжимает судорогой уста.
[Заболоцкий 1983: 139]

Свою готовность «всю шею изломать, /Чтобы Чигирь-звезду увидеть!» [Заболоцкий 1983: 140] Безумный трактует в рационалистическом плане как тягу к знанию: «*Желаю знать* величину вселенной /И есть ли волки наверху!» [Заболоцкий 1983: 139-140], а в конечном счете все это необходимо, «чтобы *истину* увидеть» [Заболоцкий 1983: 140].

Пути постижения законов вселенной могут быть различными. Для В. Маяковского всегда было характерно пренебрежительное отношение к книжному знанию, он предпочитал обучаться «азбуке с вывесок, листая страницы железа и жести» [Маяковский 1957: 88]. В период же написания «Пятого Интернационала» - самого «натурфилософского» своего произведения - он приходит к пониманию, что по-настоящему понять мирозданье можно, лишь вслушиваясь во все его многоголосье. Развить в человеке та-

кие способности, притупленные жизнью в современном городе, и призван производимый героем эксперимент:

Штопором развинчивается напрягшееся ухо<...>

Тихо до жути.

Хоть ухо выколи.

Но уши слушали.

Уши привыкли <...>

А теперь

*не то что мухин полет различают уши –
слышу*

биенье пульса на каждой лапке мушьеи.

Да что муха,

пустяк муха.

Слышу

каким-то телескопическим ухом:

мажорно

мира жернов

басит.

Выворачивается из своей оси.

Уже за час различаю –

Небо в приливе <...>

Каждая небесная сила

по-своему голосила

[Маяковский 1957: 117-118].

Если для героев Маяковского такой способ постижения мира – скорее, исключение, искусственно развитая в себе способность, то для Безумного волка – существа природного – он более органичен, хотя и лишен «маяковского» гигантизма:

Бывало ухом прислонюсь к березе

И различаю тихий говор.

Береза сообщает мне свои переживанья,

Учит управленью веток,

Как шевелить корнями после бури

И как расти из самого себя [Заболоцкий 1983: 142-143].

Особое место поэмы «Пятый Интернационал» в творческой эволюции В. Маяковского проявляется и в том, что необычные для поэта идеи находят выражение в нетипичных для него образах. Мысль о необходимости не учить жизнь, а учиться у нее облекается в редкую для поэта «вегетоморфную» метафору: «Со всей вселенной *впитывай соки / корнями* вросших в землю ног» [Маяковский 1957: 121]¹. Эта метафора иронически «реализуется» Н. Заболоцким, разворачиваясь в картину одного из безумных экспериментов волка:

Однажды ямочку я выкопал в земле,
Засунул ногу в дырку по колено
И так двенадцать суток простоял.
Весь отощала, не пивши и не евши,
Но корнем все-таки не сделалась нога
И я, увы, не сделался растеньем
[Заболоцкий 1983: 142]²

Во многих отношениях Людогусь и Безумный волк предстают как единомышленники. Объединяет их исключительная вера в собственные силы, в возможность «тысячесилием воли» [Маяковский 1957: 128], «силой мысли, нервов, жил» [Маяковский 1957: 134], «все законы природы вывернув наизнанку» [Маяковский 1957: 128], преобразовать себя и мир. Апофеозом такого волевого «преображения» в обоих случаях становится преодоление земного притяжения, полет.

Людогусь:
Я так натянул мою материю,
что ветром
свободно
насквозь свистело, -
и я

¹ Если «зооморфные» образы у В. Маяковского периодически встречаются («Вот так я сделался собакой», «Хорошее отношение к лошадям», «Про это»), то «вегетоморфные» – большая редкость. В данной же поэме такой образ повторяется дважды («Колонны ног, не колонны – *стебли*. Так эти самые ноги колеблет» [Маяковский 1957: 128]).

² О связи этого мотива Заболоцкого с другим футуристическим источником – Зина В. и А. Крученых. Поросята. М., 1913. – см. [Кобринский 2000: 121].

титанисто
боролся с потерю
привычного
нашего
плотного тела.
Казалось:
миг –
и постройки масса
рухнет с ног
со всех двух.
Но я
оковался мыслей каркасом.
Выметаллизировал дух [Маяковский 1957: 117].
Безумный волк:
Иди ко мне, *моя большая сила!*
Держи меня! Я вырос, точно дуб,
Я стал как бык, и кости как железо<...>
Все сухожилия рвутся из меня.
Сейчас залезу на большую гору,
Скакну наверх, ногами оттолкнусь,
Схвачусь за воздух страшными руками,
Вздыху себя, потом опять скакну,
Опять схвачусь, а тело выше, выше,
И я лечу! <...>
Я понимаю атмосферу!
Все брюхо воздухом надуется, как шар.
Давление рук пространству не уступит,
Усиле воли воздух победит<...>
Я – царь земли! Я – гладиатор духа!
[Заболоцкий 1983: 143-144].

Мысль о том, что «идея, чувство или воля могут, проявляясь, освобождать бесконечные количества энергии, создавать бесчисленные ряды явлений» [Успенский 1992: 91], была чрезвычайно популярна в среде русского авангарда. Соблазн изменить природную данность исключительно *титани-*

ческим усилием собственной воли мог опираться на разные источники: В. Маяковский, несомненно, почерпнул их в сочинениях Ф.Т. Маринетти¹ и лишь отчасти - в идеях русского космизма и теософских сочинениях П. Успенского, с которыми был знаком довольно поверхностно. Н. Заболоцкий же, напротив, скорее, вдохновлялся идеями трансформации человеческого тела Н. Федорова и П. Флоренского².

Титан, гладиатор духа, царь земли – в таких категориях мыслят себя герои В. Маяковского и Н. Заболоцкого. И задачи перед собой они ставят титанические. Главная из них – победа над временем, дающая право, заглянув в будущее, управлять настоящим: «Чтоб поэт перерос веков сроки, /чтоб поэт/ человечеством полководить мог...»[Маяковский 1957: 121];

¹ Ф.Т. Маринетти, убежденный в «абсолютном и окончательном *могуществе воли*», утверждал: «В тот день, когда человеку станет возможно экстериоризовать свою *волю*, так что она будет продолжаться вне его, как огромная невидимая рука, *Мечта* и *Желание*, ныне пустые слова, приобретут верховную власть над укрощенным пространством и временем». Человек будущего, по мысли Маринетти, будет «наделен неожиданными органами... Мы верим в возможность несчетного числа человеческих трансформаций, и заявляем без улыбки, что в человеческом теле дремлют крылья» (Маринетти Ф. Футуризм. СПб., 1914.С.74). В результате сверхчеловеческого волевого усилия герой романа Маринетти Мафарка полностью преобразует свой организм и становится властелином собственной судьбы: «Смотрите на мою закаленную душу, мои гибкие и вибрирующие нервы, покорные неумолимой и ясной воле! Мой металлизированный мозг всюду видит резкие углы и суровые симметрические системы. Вот, передо мной, *грядущие дни*, определенные, прямые и параллельные, как военные дороги, верно проложенные армиями моих желаний. Я держу свою судьбу в руке, как челку верного коня, готового нестись туда, куда улетает орел моего желания» (Там же. С.36.)

² По убеждению Н. Федорова, создание искусственных орудий, расширяющих физические возможности человека - это боковая ветвь развития. Энергию, затрачиваемую на создание искусственных приставок к своим органам, нужно направить на развитие и усовершенствование имеющихся органов и создание новых. Н. Федоров считал ближайшей задачей человечества овладение «естественным тканетворением», открывающим путь к «полноорганности» – способности создавать себе органы, меняющиеся в зависимости от среды обитания. Вслед за Н. Федоровым гипотезу множественности потенциальных органов человеческого тела рассматривает П. Флоренский в работе «Органо-проекция»(1919). Он не противопоставляет органическую и неорганическую природу, считая, что они могут плодотворно сотрудничать: техника должна провоцировать биологию, как биология технику.

«Надеюсь, этой песенкой /Я потряс частицы мироздания/ И в будущее ловко заглянул» [Заболоцкий 1983: 141]. При этом принципиально важно, что оба героя – поэты. Помимо всего прочего, поэмы Маяковского и Заболоцкого – это размышления о задачах искусства и судьбе художника в мире прагматики.

Одной из главных целей искусства оба автора считают прогнозирование будущего и создают его идеальную модель, в разной степени утопичную. Маяковский на удивление медленно и осторожно приближается к главной (так и не реализованной) задаче поэмы: «Утопия. Будет показано искусство через 500 лет» [Маяковский 1955: 26]. Сначала даются картины ближайшего будущего, как казалось тогда поэту, вполне достижимого: «В красных,/в зеленых крышах села!/ Тракторы!/Сухо!/ Крестьянин веселый!» [Маяковский 1957: 110-111], затем – чуть более отдаленного, но тоже вполне реального: «Улицы циркулем выведены. Электричество ожерельями выложило бульжники <...> Из каждой трубы – домовьей, парходной, фабричной – дым. Работа. Это Москва – 940-950 года во всем своем великолепии» [Маяковский 1957: 112]. И только позднее, в середине XXI века, после победы мировой революции и создания Земной Федерации Коммун, по Маяковскому, на земле воцарится мировая гармония, понимаемая как реализованная утопия – «жизнь, / мечтаемая от дней Фурье, Роберта Оуэна и Сен-Симона» [Маяковский 1957: 134]. Центральное место в этой утопической картине занимают образы не столько даже покоренной, сколько рационализированной, разумно организованной природы:

Где раньше
река
водищу гоняла,
лила наводнения,
буйна,
гола,-
теперь
геометрия строгих каналов
мрамору в русла спокойно легла.
Где пыль
вздымалась,

ветрами дуема,
Сахары охрились, жаром лентя, -
росли
из земного
их каждого дюйма,
строения и зелена
[Маяковский 1957: 133-134].

В своем утопическом проекте В. Маяковский как никогда близок Н. Заболоцкому и, казалось бы, в этой точке две поэмы должны неизбежно пересечься. Но не пересекаются. Похожие, только куда более дерзкие, утопические картины Н. Заболоцкий рисовал не раз, в том числе и в написанном незадолго до этого «Торжестве земледелия»(1930). «Безумный волк» о другом: это поэма о *судьбе утописта*. И потому в картине идеального будущего здесь доминирует мотив просвещенной толерантности:

Я закрываю глаза и вижу стеклянное здание леса.
Стройные волки, одетые в легкие платья,
Преданы долгой научной беседе.
Вот отделился один,
Поднимает прозрачные лапы,
Плавно взлетает на воздух,
Ложится на спину,
Ветер его на восток над долинами гонит.
Волки внизу говорят:
«Удалился философ,
Чтоб лопухам преподать
Геометрию неба»[Заболоцкий 1983: 148].

Право быть не таким, как все, и находить понимание и уважение к этой «инакости» – такова утопическая мечта Н. Заболоцкого этого периода.

Мотив непонимания героя-мечтателя современниками – общий для обеих поэм. У В. Маяковского 1922 года он, в отличие от его раннего и позднего творчества, лишен драматизма и подан иронически. Поэма создавалась в короткий период, когда поэт надеялся найти единомышленников, а непонимание считал делом временным:

Прохожие *развозмущались*.
 Потом *привыкли*.
 Наконец,
 И *смеяться перестали* даже –
 мало ли, мол, какие у футуристов бывают блажи.
 А с течением времени
 Пользоваться даже стали –
 при указании дороги
 «Идите прямо, -
 тут еще стоят такие большие-большие ноги...»
 [Маяковский 1957: 110].

В прогнозируемых суждениях современников Маяковский предугадывает варианты интерпретации своего дерзкого эксперимента: «Какая такая машина?», «Новый выпуск «истов»», «Логос. Это всемогущество. От господ бога-с», «посмертная слава», «олицетворенная мощь коллектива», «Это он о космосе» [Маяковский 1957: 120-121]. Однобокость взглядов носителей разных идеологий забавляет Людогуса и вынуждает вербализовать собственную идею: «То, что я сделал, / это/ и есть называемое «социалистическим поэтом» [Маяковский 1957: 121]. Сегодня такая экспликация идеи выглядит сужением проблематики поэмы, но для Маяковского 1922 года понятие «социалистический поэт» вбирало в себя все перечисленные аспекты и не только их.

Взаимоотношения Безумного волка с современниками более драматичны: он знает, что будет осмеян и отвергнут даже друзьями: «С этой шеей вертикальной, / Знаю, буду я *опальный*, /Знаю, буду я *смешон* / Для друзей и юных жен» [Заболоцкий 1983: 140], но степень и формы сопротивления новым идеям его поражают: «А на того, кто иначе живет, / *Клеветуют, злобствуют, приделывают рожки*» [Заболоцкий 1983: 143], «Звери вкруг меня / *Ругаются, препятствуют занятиям*» [Заболоцкий 1983: 143].

Людогусю в известной степени легче, поскольку у него есть по крайней мере один единомышленник – автор. В этом принципиальное различие рассматриваемых поэм, обусловленное и авторскими индивидуальностями, и изменившимся временем, лишившим утопические идеи безусловной привлекательности. Образ Безумного волка постоянно дается в амбива-

лентном освещении. Автор и не пытается скрыть наивную утопичность его взглядов («И постараюсь через год/ Дать своей науки плод» [Заболоцкий 1983: 140]), сомнительность некоторых его экспериментов («Если растение посадить в банку/ И в трубочку железную подуть <...> Появятся на нем головка, ручки, ножки, /И листики отсохнут навсегда <...>Я из растенья воспитал собачку» [Заболоцкий 1983: 142]), жутковатую неполноценность результатов («Из одной березы /Задумал сделать я верблюда <...>Головка выросла, а туловища нет» [Заболоцкий 1983: 142])¹. И только героическая, жертвенная смерть выводит Безумного волка из зоны авторской иронии.

В мировой культуре существует традиция жертвенную смерть соотносить с образом Христа. О «концептуализации Волка как хриstopодобного образа», пишет, например, Сатта Пратт в статье «A Mad Wolf, Faust, Jesus Christ and a Holy Fool (Zabolotskij's «Bezumniy volk», Salvation, and Transfiguration)»: «И Христос, и Волк, будучи провидцами истины, спешат к своей смерти и становятся над нею, преодолевают ее. Волк побеждает ограниченные возможности ветхого животного естества, которое живет в норах. Как Христос, Логос, он провозглашает новый век и жертву, которая делает этот век реальностью» [Pratt 2003: 151]. В наши задачи не входит рассмотрение этого высшего уровня концептуализации. Мы пытаемся обнаружить те зерна реальности, которые проросли в поэме Заболоцкого в предельно широкие обобщения.

Поэма «Безумный волк» написана в 1931 году – через год после смерти Маяковского, и потому по-особому звучат слова Председателя: «Сегодня годовщина смерти Безумного./ Почтим его память» [Заболоцкий 1983: 144], и особым конкретно-историческим смыслом наполняется апокалиптическая картина рушащегося мира:

Страшен, дети, этот год.
Дом зверей ломает свод.
Балки старые трещат.
Птицы круглые пищат.
Вырван бурей, стонет дуб

¹ Этот, вполне безумный эксперимент волка, как ни странно, также находит отдаленную параллель в творчестве Маяковского: «Хотите, новое выдумать могу животное? Будет ходить двуххвостое или треногое»[Маяковский 1955 : 248].

Волк стоит, ударен в пуп.
[Заболоцкий 1983: 144].

Именно этот «год великого перелома», предшествовавший смерти Безумного, когда «Лес обезумел. Затрещали своды,/ Летели балки на голову нам <...>/ А мы внизу стояли перед ним /И двинуть пальцами от страха не умели» [Заболоцкий 1983: 145] и не смог пережить волк-утопист: «Вверху, на самой высоте, / Металась чуть заметная фигурка, /Хватая воздух пальцами руки» [Заболоцкий 1983: 145-146]. Смерть Безумного представлена в поэме как символическое событие: «Мы, стоящие на границе веков <...> запечатали кладбище старого леса/ Твоим исковерканным трупом» [Заболоцкий 1983: 149], жертва, положенная в основание здания нового мира, «Дабы потомки царствовать могли» [Заболоцкий 1983: 147].

Поэма «Безумный волк» - эпитафия определенной породе людей (среди них и Хлебников, и Циолковский и сам Заболоцкий¹, и Филонов², как не раз отмечали исследователи, и Маяковский, как полагаем мы). Всех их автор со свойственной ему двоящейся интонацией называет «Летателями Книзу Головой»:

Спи, Безумный, в своей великой могиле!
Пусть отдыхает твоя обезумевшая от мыслей голова!
Ты сам не знаешь, кто вырвал тебя из берлоги,
Кто гнал тебя на одиночество, на страдание.

Ничего не видя впереди, ни на что не надеясь,
Ты прошел по земле, как великий гладиатор мысли.
[Заболоцкий 1983: 149]

Трагедия людей этого типа в том, что они обогнали свое время (сетования на медленное течение времени звучат и у Маяковского, и у Заболоцкого: «Словно/ стекло/ время, -/ текло, не текло оно,/ не знаю, -/ вероятно, текло» [Маяковский 1957: 133]; «Медленно, медленно, медленно/Двигается

¹ «Безумный, гонимый волк, устремлённый к звезде Чигирь – это и сам Заболоцкий, и его учитель Хлебников, и, вероятно, Циолковский – гениальный автор статьи «Животное космоса»[Кедров: 1989: 239–240].

² См. об этом: Ершов Г. Двойной портрет натурфилософа: Хармс, Заболоцкий // Рисунки Хармса. СПб., 2006.

чудное время» [Заболоцкий 1983: 147]), обогнали настолько, что, не понятые современниками, они еще долго будут оставаться недооцененным потомками:

Итак, скажи, почтенный председатель,
В наш трезвый мир зачем бросаешь ты,
Как ренегат, отступник и предатель,
Безумного нелепые мечты?<...>

Мечты Безумного безумны от начала
Он отдал жизнь за них. Но что нам до него?
[Заболоцкий 1983: 146].

Опираясь лишь на свои силы, эти «гладиаторы мысли» выполнили свою миссию, став «первым взрывом цепи», «рекой, породившей нас» [Заболоцкий 1983: 149]. И потому финал обеих поэм звучит оптимистично. Но природа этого оптимизма различна: Маяковский убежден в силе собственной фантазии, опирающейся на знание исторических законов («Самое интересное, конечно, начинается отсюда. Едва ли кто-нибудь из вас точно знает события конца XXI века. А я знаю» [Маяковский 1957: 134]); Заболоцкий же - в неискоренимости человеческой жажды самосовершенствования и познания: «Туда, на звезды, вперед!» [Заболоцкий 1983: 149].

Трагическая гибель В. Маяковского, осознанная современниками как символическое событие, послужила катализатором очень серьезных размышлений и поэтических высказываний обэриутов о «последних» вопросах бытия: о жизни, смерти и бессмертии. В поле напряженного поэтического диалога между Хармсом, Введенским и Заболоцким по поводу безбожных искателей истины с особой отчетливостью выявилась разница позиций представителей одной поэтической группы. Пожалуй, самый безжалостный приговор людям этого типа произносит Д. Хармс: абсурд прижизненного существования обрекает на абсурд посмертный, образуя замкнутый круг безвыходности. А. Введенский, при всей саркастичности отдельных оценок, все же оставляет своему герою возможность прозрения («Крылом озябшим плещет вера,/одна над миром всех людей» [Введенский 1993: 152]) и преобразования («И в нашем посмертном вращении /спасенье одно в превращении» [Введенский 1993: 149]). Заболоцкий же, наиболее близкий в эти годы к

авангардной парадигме мышления, понимая ограниченность видения мира своим героем («Ты сам не знаешь, *кто* вырвал тебя из берлоги, /*Кто* гнал тебя на одиночество, на страдание» [Заболоцкий 1983: 149]), предлагает оценить высокую себестоимость героических усилий человеческого духа на драматичном, зачастую ошибочном пути постижения истины.

Литература

Введенский А. Кругом возможно Бог // Введенский А. Полное собрание произведений: в 2 т. М.,1993.Т.1.

Заболоцкий Н. Собрание сочинений: в 3 т. М.,1983.Т.1

Кацис Л. Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2004.

Кедров К. Поэтический космос. М.,1989.

Кобринский А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М., 2000.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.,1955. Т.1.

Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.,1957. Т.4.

Мейлах М. Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений: в 2 т. М.,1993. Т.1.

Роскина Н. Четыре главы из литературных воспоминаний. Paris,1980.

Успенский П. Tertium organum. Ключ к загадкам мира. СПб.,1992.

Хармс Д. Лапа // Даниил Хармс: в 2 т. М.,1994. Т.2.

Pratt S. A Mad Wolf, Faust, Jesus Christ and a Holy Fool (Zabolotskij's «Bezumnij volk», Salvation, and Transfiguration) //«Странная» поэзия и «странная» проза. М.,2003.

Т.И. Дронова (Саратов)

ИСКУССТВО ПРИМИТИВА В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «ЧЕВЕНГУР»

The article goes into the genre possibilities of the primitive and the ways it functions in “Chevengur”.

В современном литературоведении наметилась тенденция к преодолению изолированности в изучении искусства слова. Обращаясь к проблеме взаимодействия литературы, живописи, архитектуры, музыки в культуре XX века, исследователи вырабатывают методологию и методику анализа диалога различных видов искусства в словесном тексте, выявляют его специфику в творчестве отдельных авторов, рассматривают диалогические отношения между конкурирующими направлениями – символизмом и авангардом, между «высоким» и «низовым» искусством (литература и фольклор, литература и примитив)¹.

Понятия «примитив» и «наивное искусство» вошли в научный обиход как рабочие термины искусствознания, связанные главным образом с его изобразительными формами². Серьезное теоретическое исследование примитива ведется на материале живописи и прикладных искусств. Вырабо-

¹ См.: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки из русской литературы XX века. М., 1993; Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998; Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001; Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. М., 2002; Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003; Альфонсов В.Н. Слова и краски. СПб., 2006 и др.

² См.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983; Пospelов Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

таные учеными подходы позволяют выявить общие свойства «третьей культуры», которая в XX веке активно проникает не только в профессиональную живопись, но и в сопредельные сферы литературы, театра, музыки. Термины «примитив», «наив», «наивное/примитивное искусство» употребляются в искусствознании как синонимы и обозначают своеобразный тип культуры, функционирующий одновременно и во взаимодействии с другими культурными сферами – с фольклором и учено-артистическим профессионализмом. Употребляя в дальнейшем понятие «примитив», мы будем иметь в виду именно это значение термина.

Представителей «третьей культуры» именуют наивными художниками, подразумевая под этим определением непрофессионалов, художественное сознание которых «не засорено» посторонними образами, являющимися результатами выучки, школы, воздействия ученого артистизма. Сферой распространения искусства примитива традиционно считается народная художественная культура города. Будучи ранее ремеслом, примитив в начале XX века, с одной стороны, становится промышленной отраслью, что негативно сказывается на его развитии, а с другой, сохраняется как любительское искусство, «уже не несущее материальных благ, но только блага духовные» [Прокофьев 1983: 13].

Один из важнейших аспектов изучения культуры XX столетия – динамическое изменение границ между наивным и «ученым» искусством. С одной стороны, «культурные завоевания, вносимые «ученым» искусством, как бы постоянно улавливаются и усваиваются затем низовой художественной культурой», с другой – «ученое» искусство обогащается художественными ценностями, идущими от низовых культурных слоев. Ярчайшим примером обогащения живописи художественными импульсами, идущими от примитива и городского фольклора, является авангард 1910-х годов – творчество М. Ларионова, Н. Гончаровой, П. Кончаловского, И. Машкова, М. Шагала и др. [Поспелов 1990: 13-14].

Если о влиянии различных жанров «третьей культуры» на развитие живописи XX века написано уже немало, то функции примитива в искусстве слова не получили должного рассмотрения. Долгое время использование поэтики наивного искусства в литературе рассматривалась как явление вторичное, определяющее лишь внешнюю, описательную, сторону произведе-

дений. В то же время исследователями культуры XX века высказывается мысль о расширении на рубеже веков самого понятия «искусство» благодаря обращению к народной живописи (лубку), изделиям народного ремесла, ритуалу народного быта, народному театру. Ю. М. Лотман исследует характерный для рубежа XIX – XX веков процесс демократизации искусства, отмечая «интересный парадокс: в то время как литература все чаще обращается к глубинным архаическим моделям культуры, народное творчество осваивает новую аудиторию и находящуюся в движении, только еще складывающуюся жизнь» [Лотман 1981: 10].

Феномен прозы А. Платонова рождается на пересечении обеих тенденций. Специфика взаимодействия «ученого» и «низового» искусства в идейно-художественном целом его произведений – одно из перспективных направлений исследования творчества писателя. Показательно, что литературоведы, ищущие параллели художественным приемам Платонова в живописи, рассматривают его эстетическую позицию как в контексте русского живописного авангарда (П. Филонов, М. Шагал, К. Петров-Водкин), так и в соотношении с произведениями непрофессиональных наивных художников (Ефим Чесняков). Идея связи художественных исканий писателя с наивным искусством была высказана в виде заявки-гипотезы в монографии В. Чалмаева [Чалмаев 1989: 175], стала объектом рассмотрения на материале романа «Счастливая Москва» в статье И. Макаровой [Макарова 2000: 657-661], но не получила осмысления в качестве эстетической проблемы, дающей ключ к пониманию одной из существенных составляющих его художественного мира. Анализ романа «Чевенгур» (1928-1929) в данном ракурсе открывает, на наш взгляд, путь к более глубокому постижению позиции автора-повествователя как посредника между культурами (термин Е. Толстой-Сегал).

В данной статье будет рассмотрен лишь один аспект взаимодействия наивного искусства с искусством слова в романе «Чевенгур» - жанровая палитра примитива и его функции в идейно-художественной структуре произведения.

В романе «Чевенгур», посвященном осмыслению народного утопического мышления, обнаруживаются многочисленные связи с жанрами наивного искусства: серьезным примитивным портретом, вывеской, романти-

ко-идиллическим примитивом, лубком. Наивное искусство входит в произведение как принадлежность героев и автора. На уровне повествовательных стратегий выявляется зависимость жанровой палитры примитива от объекта и целей изображения.

О сознательном введении в текст «Чевенгура» мировидения и образной системы примитива свидетельствуют описания «шедевров» непрофессионального творчества героев и своеобразная авторская «рефлексия» о природе наивного искусства.

Герои романа, одержимые идеей коммунизма - «конца света»¹, не понимают «высокого» искусства, они хранят в памяти впечатления от «уездных картин», являющихся основой их эстетического восприятия мира: «Коний жир горел в черепушке *языками ада из уездных картин*; по улице шли деревенские люди в брошенные места окрестностей» (выделено мною – Т.Д.)². Более того, изображая Чевенгур – город Солнца, воплотивший народную мечту о «конце истории», автор неоднократно подчеркивает, что «в Чевенгуре не было искусства»(312). Чевенгурцы утверждают: «Нам нужно сочувствие, а не искусство» (270). Заменой «высокому» искусству является непрофессиональное.

Ряд персонажей выступает в произведении в роли наивных художников, создающих произведения как способ выразить свои товарищеские чувства. Так, затосковав по Прокофию, «Чепурный <...> сделал ему памятник, которым вполне удовлетворил и закончил свое чувство к Прокофию» (385). Глиняный памятник, накрытый лопухом от дождей, предстает в романе в авторском описании, дополненном оценкой приехавшего из Москвы Симона Сербинова: «Памятник Прокофию был похож слабо, но зато он сразу напоминал и Прокофия и Чепурного одинаково хорошо. С воодушевленной нежностью и грубостью неумелого труда автор слепил свой памятник

¹ Характеристики чевенгурского коммунизма как Царства Божьего на земле присутствуют в исследованиях В. Варшавского, С. Семеновой, М. Дмитриевской, Л. Карасева и др. Об эсхатологических коннотациях идеологии *коммунизм* см.: Радбиль Т.Б. «Чевенгур» А. Платонова: идеологии христианства и коммунизма в поле интертекстуального взаимодействия // Текст. Узоры ковра: Сб. научно-методического семинара «ТЕХТУС». Вып. 4. Часть 1. СПб. – Ставрополь, 1999.

² Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 122. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в тексте статьи в круглых скобках.

избранному дорогому товарищу, и памятник вышел как сожительство, открыв честность искусства Чепурного» (386). «Это ведь не искусство – восклицает Симон, - это конец всемирной дореволюционной халтуре труда и искусства; в первый раз вижу вещь без лжи и эксплуатации». Дванов ничего не сказал, он не знал, как иначе может быть»(386).

Перед нами примитивный скульптурный портрет, наделенный характерными признаками наивного искусства: «воодушевленной нежностью и грубостью неумелого труда» создателя, то есть непрофессионализмом и искренностью, честностью, с которыми работал автор.

Другой формой выражения «сочувствия» героев друг к другу является рисунок. Так, Дванов рисует для Сони, а Копенкин срисовывает портрет Розы Люксембург для подарка Саше Дванову: «... может быть, он тоже полюбит ее» (338). Кроме того, в своем рисунке Копенкин выражает свою любовь к Дванову: «... он незаметно хотел привлечь Дванова к красоте Розы Люксембург и сделать для него счастье, раз совестно сразу обнять и полюбить Дванова» (339). Рисуя портрет печным углем на картоне, Копенкин «ощущал особое покойное наслаждение, которого не знал в прошлой жизни» (338). Платонов подробно описывает процесс создания «картины» наивным художником: «Каждый взгляд на портрет Розы Копенкин сопровождал волнением и шепотом про себя: «Милый товарищ мой женщина», - и вздыхал в тишине чевенгурского коммунизма <...> Копенкин вздыхал дальше, мочил языком ладонь для сноровки и принимался очерчивать рот Розы; до ее глаз Копенкин дошел уже совсем растроганным, однако горе его было не мучительным, а лишь слабостью еле надеющегося сердца, слабостью потому, что сила Копенкина уходила в тщательное искусство рисования» (338-339).

Еще одним образцом наивного искусства является «символ Чевенгура», придуманный Жеевым. «Торопимый общим нетерпением», он «усердно пробирается сквозь собственную память» (264), чтобы вспомнить известный ему образец. Углем на белом полотне он пишет текст, призванный зазвать в Чевенгур новых жителей:

«Товарищи бедные. Вы сделали всякое удобство и вещь на свете, а теперь разрушили и желаете лучшего – друг друга. Ради того в Чевенгу-

ре приобретаются товарищи с прохожих дорог»¹ (264).

«Символ» восходит к жанру вывески: традиционен стиль, особенно концовка: «Ради того <...> приобретаются». Он служит целям привлечения людей в город. «Символ» в понимании платоновских героев - «марка», «товарный знак». Таким образом, все атрибуты вывески налицо: наличие эмблемы-символа компании, традиционный стиль подачи словесного материала, функция – рекламирование.

И объект изображения – провинциальная жизнь, и герои из народа, обладающие детским зрением, и авторские повествовательные стратегии – сближение точек зрения героев и автора-повествователя - обеспечивают художественную убедительность обращения писателя к поэтике примитива. Жанровая позиция автора, отстаивающего в период создания «Чевенгура» форму «романа сознания», «кирпичами» для постройки которого являются не выдуманные слова, копирующие живой язык, а «куски живого языка», «подслушанного» у народа, определяется его стремлением передать «индивидуальные и коллективные оценки миру» в той образной форме, в какой они исходят из уст носителей языка. Автор воссоздает процесс «производства истины» в его конкретно-образном измерении, поскольку «свежие губы народа редко изрекают междометия или формулируют понятия, а дают явлениям некоторый конкретно-словесный образ» [Платонов 1991а: 196 - 197]. Потребность героев в истине, которая могла бы предстать в наглядном «сердечном» облике, определяет особую роль поэтики романтико-идиллической разновидности примитива в романе.

Ведущей разновидностью романтико-идиллического примитива является народная картина декоративного или станково-декоративного типа. Этот вид народного художественного творчества выполнял эстетическую функцию и был призван дать представление о бытии идеальном: воплотить память о «земле обетованной», о «потерянном рае», изобразить царство «святой» мечты.

В романе «Чевенгур» романтико-идиллический примитив – принадлежность платоновских искателей истины - героев, которые пытаются представить социализм/коммунизм, соединив в понятной и соответствующей их эстетическим вкусам картинке свои мечты о рае на

¹ Курсив А. Платонова.

земле с политической идеей современности. В романе предлагаются различные варианты «этой картинки», «авторами» которой являются Игнатий Мошонков (Федор Достоевский), Чепурный и др. Общим является идиллический характер воображаемого героями образа социализма/коммунизма, включающий обязательные атрибуты наивного искусства - фольклорное начало, важность каждой детали и проникновенный лиризм [Островский 1983: 74].

Зрительный образ социализма, возникший перед мысленным взором Игнатия Мошонкова (Федора Достоевского), несет в себе приметы «рая»: «Достоевский обрадовался: он окончательно увидел социализм. Это голубое, немного влажное небо, питающееся дыханием кормовых трав. Ветер коллективно чуть ворошит сытые озера угодий, жизнь настолько счастлива, что бесшумна» (131).

Благодаря образу Чепурного – создателя чевенгурского коммунизма – романтико-идиллический примитив, предполагающий изображение жизни не в ее конкретности, а в идеале, выходит на первый план. Основной принцип наивного мышления – принцип наглядности, воплощение чаемого будущего, счастья в зримый образ. В романе можно проследить поиск путей создания такого образа народного счастья героями. Сначала показано стремление обрести этот образ: «... но горе было Чепурному и его редким товарищам – ни в книгах, ни в сказках, нигде коммунизм не был записан *понятной песней, которую можно было бы вспомнить для утешения в опасный час*» (выделено мною – Т.Д.) (248). При этом подчеркивается чуждость, непонятность для народного сознания политических истин, содержащихся в трудах основоположников («Карл Маркс глядел со стен, как чуждый Саваоф, и его страшные книги не могли довести человека до успокаивающего воображения коммунизма») и идей, пропагандируемых агитационным искусством («московские и губернские плакаты изображали гидру контрреволюции и поезда с ситцем и сукном, едущие в кооперативные деревни, но нигде не было той *трогательной картины будущего*, ради которого следует отрубить голову гидре и везти груженные поезда») (выделено мною – Т.Д.) (248). «Трогательная картина будущего» будет создана Чепурным в рассказе о Чевенгуре: «Эх, хорошо сейчас у нас в Чевенгуре!.. На небе луна, а под нею громадный трудовой район – и весь в коммунизме, как

рыба в озере!» (187).

Показательно, что в романе «Счастливая Москва» (1933-1936) мечта о социализме воплощается посредством образной формулы, найденной в «Чевенгуре»: социализм – лето – Лето Господне¹. Когда в душе Сарториуса «встретились и сочетались два чувства – любовь к Москве Честновой и ожидание социализма», Платонов для изображения этих чувств обращается к поэтике романтико-идиллического примитива: «В его неясном воображении представлялось лето, высокая рожь, голоса миллионов людей, впервые устраивающихся на земле без тяготения нужды и печали, и Москва Честнова, идущая к нему в жены издалека» [Платонов 1999: 52].

Амбивалентный характер авторского повествования о героях, одержимых мечтой о коммунизме - «конце истории», рисуящемся в воображении персонажей в виде «понятной картинки» романтико-идиллического характера, реализуется благодаря включению в рассказ об этой мечте приемов лубка в его гротескно-сатирической разновидности.

Так, идиллический образ социализма, возникающий в сознании Игнатия Мошонкова (Федора Достоевского), окрашивается сатирически, благодаря смене поэтики повествования: переходу от романтико-идиллического к лубочному типу примитива. Лирический образ обретает комические черты: «Осталось установить только советский смысл жизни. Для этого дела единогласно избран Достоевский; и вот - он сидит сороковые сутки без сна и в самозабвенной задумчивости; чистоплотные красивые девушки приносят ему вкусную пищу – борщ и свинину, но уносят ее целой обратно: Достоевский не может очнуться от своей обязанности. Девушки влюбляются в Достоевского, но они поголовные партийки и из-за дисциплины не могут признаться, а мучаются молча в порядке сознательности» (131-132). Создав в своем воображении наглядный образ социализма, герой ощущает прилив энергии, готовность вступить в борьбу за него: «Достоевский корябнул ногтем по столу, как бы размежевывая эпоху надвое: - Даю социализм! Еще рожь не поспеет, а социализм будет готов!.. А я смотрю: чего я тоскую? Это я по социализму скучал» (132).

¹ Подробнее см. об этом: Дронова Т. И. «Конца мы ищем бесконечного...» («Чевенгур» А. Платонова: историософский дискурс)//Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов. Саратов, 2000.

В романе множество персонажей, в создании образов которых используются элементы сатирического (гротескного, пародийного) лубка. Прежде всего это образы «официальных» коммунистов, являющих тип партийных чиновников. Например, это «мрачный партийный человек», принимающий Сашу Дванова в партию, «заранее уставший» от невежества масс. Пародийно гипертрофирован образ партийца Фуфаева, заведующего губутилем, которого по ночам мучат видения, от которых он просыпается «в ужасе от своей ответственной службы, так как был честным человеком» (179) и др. Лубочность присутствует и в изображении главных героев романа – рыцаря Розы Люксембург Степы Копенкина, странствующего на Пролетарской Силе; главного идеолога Чевенгура Прошки Дванова, формулирующего невысказанные чувства Чепурного и др.

Переосмысляя основные темы народных картинок: шутовские похождения с комическими ситуациями, шутовские споры, призванные высмеять одного или сразу всех участников, Платонов выстраивает многофигурное полотно, соединяя возможности романного повествования с искусством примитива. Персонажи романа не имеют прямых аналогий с героями русского сюжетного лубка. Их роднит общий принцип создания героя-маски, «дурацкой персоны», которая в лубке, как правило, попадает в атмосферу чудесных превращений или забавных ситуаций. Атрибуты маски шута по законам лубочного театра таковы: псевдоним-кличка, дурацкая внешность паяца (например, наличие длинного безобразного носа, посыпание лица мукой, шутовской колпак или берет и т.п.), наличие ампула (образы франтов, волокит, смешных кавалеров, музыкантов, незадачливого крестьянина, глупца, тупицы и т.п.). Искусствовед А.Г. Сакович отмечает и такую черту шутовской маски, как «наличие словесного парада»[Сакович 1983:46], то есть присущего каждой маске словесного стиливого строя.

На образ шута в романе со всей определенностью претендует Чепурный. Он носит характерную кличку – Японец. Кличка, мотивированная монгольским типом лица, сочетается со вполне шутовской внешностью: «Он был маленького роста, одетый в прозодежду коммуниста, – шинель с плеч солдата, дезертира царской армии, – со слабым носом на лице» (186). Встречающиеся в дальнейшем повествовании «знаки» героя – маленький рост, слабый нос, шинель «с плеч» – позволяют опознать в нем шутовской,

лубочный персонаж. Детали внешности, носящие обобщенно-личный характер, в тексте преобладают, демонстрируя один из типов партийцев – «самодельных людей». Ампула апологета чевенгурского коммунизма проявляется в специфическом словесно-стилевом строе речи Чепурного.

Герой в романе облачается в «дурацкую личину»: «Нет, ты дурак!» Речь его изобилует восклицаниями, сочетанием высокой и сниженной лексики, словесной и смысловой тавтологией. У Чепурного есть свои излюбленные слова, которые он произносит чаще других: коммунизм, Чевенгур, душа, чувство и «скажи пожалуйста». Все эти речевые особенности позволяют опознавать речь данного персонажа в диалогах.

«Низовое» городское искусство отличает от фольклора подвижность, гибкость формы, а также непосредственная связь с реальностью. Новая постреволюционная действительность художественно осмысливается А. Платоновым с опорой на широкую традицию наивного искусства, включая серьезный портрет, романтико-идиллический примитив, лубок и др.

Тяготение А. Платонова к наивной образности связано, на наш взгляд, не только с объектом изображения (провинциальная жизнь, «неученые герои» из народа), но, в первую очередь, с общеэстетической позицией художника. В записных книжках писателя настойчиво звучит мысль о приоритете этики над эстетикой: «Искусство должно умереть, - в том смысле, что его должно заменить нечто обыкновенно человеческое; человек может хорошо петь и без голоса, если в нем есть особый, сущий энтузиазм жизни ... Писать надо не талантом, а «человечностью» - прямым чувством жизни» [Платонов 2000: 96-97]. Свое художественное пространство Платонов создает, занимая своеобразную культурную нишу, нижняя граница которой смыкается с фольклорной традицией вплоть до ее глубинных, архаических пластов, а верхняя оригинальна и своеобразна, так как тяготеет к учено-артистическому профессионализму, не отвергая связи с миром непрофессиональной культуры.

Уникальность такой сознательной позиции автора в определенной степени обусловлена особенностями его творческого пути. «Мы идем снизу, помогите нам верхние, – обращается в 1920-м году Андрей Платонов к профессиональным литераторам, ощущая себя писателем-кустарем. – Мы растем из земли, из всех ее нечистот <...> Но мы упорно идем из грязи»

[Платонов 1989: 378-379]. Пройдя за несколько последующих лет путь от начинающего писателя до профессионала, автор «Чевенгура» не отказывается от первоначальной связи с миром народной «низовой» культуры. В 1930-е годы эта связь не ослабляется, а лишь становится менее выраженной. «Чевенгуру» по этой причине принадлежит совершенно особое место в творчестве писателя. Являясь важным этапом в художественном формировании А. Платонова, роман наглядно показывает близость автора-повествователя к культурному «верху» при одновременной органической сопряженности со своим первоначалом.

Являясь наследием провинциальной культуры, бессознательно впитанной писателем в детские годы, искусство примитива становится в его произведениях средством решения собственных художественных задач, что свидетельствует, на наш взгляд, о сознательной «игре» с традицией и, тем самым, о причастности А. Платонова авангардной линии диалога с наивным искусством.

Литература

Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Ученые записки Тартуского ун-та. Тарту, 1981. Вып. 535.

Макарова И. Искусство примитива («Счастливая Москва») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 2000. Вып. 4.

Островский Г.С. Из истории русского городского примитива ХУШ-ХІХ вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

Платонов А. Автобиографическое // Платонов А. Живя главной жизнью. М., 1989.

Платонов А. Чевенгур. М., 1991.

Платонов А. Фабрика литературы // Октябрь. 1991. № 10.

Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3.

Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000.

Поспелов Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр ХУШ-ХІХ вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.

Чалмаев В. Андрей Платонов (К сокровенному человеку). М., 1989.

II. АВАНГАРДНЫЕ СТРАТЕГИИ В ЖУРНАЛИСТИКЕ

Е.Г. Елина (Саратов)

ЛЕВЫЙ ФРОНТ И НОВАЯ ЖУРНАЛИСТИКА

In the 1920-s, LEF and their followers lead the discussion on new journalism. They were the first to put journalism alongside with fictional literature, and journalist with author. The articles by Levidov, Brik, Tretyakov, Mayakovsky, Shklovsky, published in the *Journalist*, gave the newspaper ideal of the future. They called for new journalism as “yellow” journalism; in their opinion, there was nothing wrong with sensationalism, they regarded it as necessary means to increase newspaper attractiveness to readers.

Журналистика и журналисты стали в первые послеоктябрьские годы важнейшей составляющей революции. Осознавая печатное слово «частью общепролетарского дела», большевики строили новую журналистику куда более последовательно, чем другие государственные институты. Достаточно сказать, что в состав правительства на протяжении первого десятилетия советской власти входили журналисты Ленин, Троцкий, Каменев, Зиновьев, Степанов-Скворцов, Бухарин.

Несмотря на постоянное внимание к газетному делу со стороны новой власти, теоретическая платформа «журналистики по-большевистски» начинает формироваться значительно позже, с 1922 года, на страницах журнала «Журналист», который в первое время редактируют литераторы, во-

шедшие и в руководство журнала «На посту» – И. Вардин и С. Ингулов. Любопытно заметить, что история журнала «Журналист», взявшего название известного издания, выходявшего с 1914 года, развивается параллельно с историей РАПП. Многие принципы создания и функционирования литературного текста, сформулированные напостовцами, так или иначе адаптировались и к журналистскому творчеству. Журнал был посвящен, как писали в аннотации к нему, «вопросам российской и иностранной печати, жизни русских и иностранных работников печати и литературы»¹. Иначе говоря, издание должно было отслеживать повседневную жизнь редакций, давать советы журналистам, прежде всего, начинающим – рабкорам и селькорам.

Между тем уже в первых номерах на страницах журнала появились публикации, посвященные собственно журналистике нового времени. Автор-создатель журналистского текста, читатель-адресат газетной публикации, роль газеты в новых общественно-культурных условиях, язык публикаций – вот основной круг проблем, обсуждаемых в журнале. «Журналист» являлся «органом центрального (позже – московского) бюро всероссийской секции работников печати при союзе всеработпрос», но при этом негласно контролировался руководством РАПП. Тем не менее журнал был абсолютно открыт для любых дискуссий и свободно публиковал материалы не только «своих», вполне доверенных рапповцев и литераторов, тяготеющих к рапповским кругам, но и «чужих», которых напостовцы клеймили в своих сугубо литературных и литературно-критических изданиях как враждебные элементы, идейно чуждые победившему пролетариату.

Среди постоянных авторов «Журналиста» – И. Лежнев, публицист с эмигрантским прошлым, объект постоянной критики со стороны большевиков, редактор «полубуржуазного» журнала «Новая Россия» («Россия»). Под статьи И. Лежнева в «Журналисте» отдают большие журнальные площади и печатают их, судя по резкости и прямоте высказываний, без купюр и редактуры. Так, Лежнев уверяет: «У нас, в России, нет журналистов и вряд ли так скоро объявятся»². Лежнев убежден, что печатное слово для большевиков – это не цель, а средство убеждения и принуждения. По сути дела ли-

¹ Журналист. 1924. № 9.

² Лежнев И. Журналист – это жутко! // Журналист. 1924. № 10. С. 15.

тератор рассматривает журналистику как искусство слова, а не как средство политической борьбы.

Дискуссия о том, какой должна быть журналистика, продолжалась до 1929 года, но две крайние точки зрения на журналистику сформировались уже к 1924 году. «<...> Вовсе не нужно быть студентом ГИЖ'а, – пишет С. Ингулов, – чтобы знать, что журналистика в классовом обществе есть только средство. Это остро отточенное орудие классовой борьбы. Газета в руках класса – это многодюймовая батарея против классового противника <...> Конечно, очень хорошо сказать в газете красиво. Но важнее всего сказать правильно и убедительно»¹.

Уровень, тон и характер дискуссии о том, каким должен быть облик новой журналистики, во многом определялся самими участниками, среди которых видную роль играли лефовцы и литераторы, близкие к ЛЕФ. Именно они впервые поставили журналистику вровень с литературой, а журналиста приравнивали к писателю. В связи с этим и требования к журналистскому тексту у лефовцев были весьма высокими. В частых выступлениях Левидова и более редких, но заметных – Брика, Третьякова, Маяковского, Шкловского – складывался идеальный образ газеты скорого будущего – яркой, броской, обладающей визуальными и семантическими способами воздействия на читателя. Лефовцы придавали большое значение газетным заголовкам (это «пульс газеты») и подзаголовкам, способам взаимодействия с читателем, газетной фактуре. Формируя образ новой газеты, лефовцы обращались к западным образцам, настоятельно советовали находить в западной прессе броскую форму подачи материала.

Самой заметной фигурой в пропаганде журналистики нового типа, построенной на эффектах лозунговости и плакатности, стал Михаил Левилов. Формально Левилов не входил в ЛЕФ, однако был постоянным автором лефовских изданий и убежденно разделял основные взгляды самой известной в 1920-е годы авангардной литературной группы. Как пишет Б. Парамонов, «Левилова нельзя называть правоверным, истовым лефовцем, как, скажем, Арватова с Бриком или Третьякова. Шкловский позднее писал, что в ЛЕФе были свои и чужие, и даже свой чужой — Левилов. Левилов не был

¹ Ингулов С. А нам не жутко // Журналист. 1924. № 10. С. 23.

теоретиком вроде Шкловского, он был острый журналист с интересом к общекультурным темам, писал хлесткие и запоминавшиеся статьи»¹.

Левидов начал разговор о переходе новой журналистики на рельсы желтой прессы. Он увидел в ней очевидные перспективы. В 1923 году в статье «О массовой газете» Левидов пишет о том, что самый читаемый тип газет во всем мире – это желтая пресса. Необходимость строить собственную новую журналистику обязывает большевистскую газету отказываться от канонов буржуазной печати. В связи с этим Левидов предлагает считать «желтизну массовой газеты Запада»² техническим приемом, формой, «в которую можно влить какое угодно содержание»³. Левидов горячо убеждает создать «советскую желтую массовую газету»⁴, которая будет «идентична с буржуазной желтой газетой лишь в той мере, в какой советская армия идентична с буржуазной армией, в той мере, что обе армии вооружены артиллерией последнего образца. Принципиальных возражений быть не может против вливания красного вина в желтые мехи, против насыщения советским содержанием буржуазной формы»⁵.

Такие заявления левовцев не являлись свидетельством их дурного вкуса. Все размышления Левидова основаны на представлении о новом адресате новой журналистики. Таким адресатом становится массовый читатель (или, как любили выражаться в 1920-годы, читатель-массовик). Читатель был поставлен левовцами в центр всего процесса создания новой газеты. Материал, написанный журналистами, оценивался ими лишь с точки зрения утилитарной полезности и интересности для читателя. Фактически ориентация на желтую прессу явилась для левовцев началом разработки теории социального заказа.

Тема желтой прессы была исключительно актуальна в «Журналисте». В рецензии на роман Джорджа «Калибан», являющийся памфлетом на газетного магната, А. Меньшой определяет желтую прессу английским сло-

¹ Парамонов Б. Русский европеец Михаил Левидов. Цит. по: <http://www.svobodanews.ru/Article/2007/03/22/20070322121850397.html>

² Журналист. 1923. №3. С. 25.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

вом «Зип». «Зип» – чрезвычайная газетная живость и бойкость; <...> «зип» – сенсация; «зип» –разоблачение тайн; «зип» – захватить, оглушить, ошарашить читателя; «зип» – газетный язык; «зип» - кричащие заголовки; «зип» – происшествия, подобные описанию бракоразводных процессов; «зип» - скандал; <...> «зип» – двусмысленные намеки, заигрывание с читателем; «зип» – жаль, что нельзя рассказать в газете похабные анекдоты; «зип» - все позволено, все можно, только осторожно; «зип» - тараторящая газета, газета-балаболка, газета-балалайка; «зип» - желтое, что придает некоторым газетам желтую окраску»¹. Однако зип любит читатель, а потому он абсолютно приемлем в современной журналистике.

В свою очередь, Левидов возмущается тем, что «все наши газетчики придерживаются древне-монашеского благочестия: все, что читателем читается легко, с интересом. – то от лукавого, то желто, бульварно<...>»². Нельзя, по мнению Левидова, во всем ориентироваться на центральную газету «Правда». Апеллируя к массе, новая журналистика должна активно использовать приемы массовой культуры. С такими представлениями о массовости новой журналистики тесно связаны размышления левовцев о занимательности, фабульности газетной публикации.

Отсутствие фабульности в журналистском тексте порой трактовалось в пользу советской печати. В России все спокойно, нет министерского кризиса, банковского краха. Нет фабулы, сценичности в самом политическом строе³. Ссылаясь на американского коллегу, автор «Журналиста» пишет: «...тут нет того, что мы в Америке на нашем журналистском жаргоне называем story. Рассказа у вас нет, - понимаете? Рассказа нет. Рассказать не о чем ... Происшествий у вас нет...Тихо у вас...»⁴. Фабульность газетной публикации левовцы связывали с необходимостью внедрения элементов литературности в современную прессу.

¹ Меньшой А. «Зип» – роман для журналиста // Журналист. 1924. № 10. С. 70. «Зип» в английском языке является звукоподражанием и означает быстроту, скорость, энергию, а также пустоту, пустословие.

² Левидов М. Мысли вслух (на темы о советской жизни) // Журналист. 1925. № 5. С. 41.

³ Меньшой А. Заграничные размышления русского журналиста // Журналист. 1923. № 3. С. 29.

⁴ Там же. С. 30.

Складывая образ идеальной газеты, Левидов даже придумывает ей название «Большая Газета» – и представляет ее как газету с идеальной версткой и подзаголовками: «Не безнадежно скучную, бездарно серую строчку «Лозанская конференция, выступление Керзона», а пять или шесть ударных строк: «Керзон сердится безуспешно. Турки держатся. Чичерин доволен. Завтра решение конференции может лопнуть»¹. Все это нужно не ради яркости внешнего рисунка, а ради главного адресата газеты – читателя. Необходимая «социально-полезная» реакция возникнет, по мнению Левидова, лишь тогда, когда газета будет сопряжена либо с индивидуальным интересом человека, либо с групповыми интересами людей. Более того, газетный материал не будет интересным сам по себе – он интересен лишь тогда, когда в принципе сможет быть подвергнут газетной обработке. Безусловно, размышления Левидова строились на лукавых допущениях. Настаивая на необходимости рекламного пафоса газетных публикаций, Левидов оговаривался: «Блюстители добрых советских нравов сначала было обеспокоились «рекламным» ее характером, но они вовремя сообразили, что газета ведь рекламирует Советское государство»².

В скрытой полемике с борцами за новую газету как оружие классовой борьбы Левидов представлял придуманное им идеальное издание лишенным прямых указаний на преимущество советского строя перед буржуазным. В левидовской идеальной газете нет места откровенной пропаганде, а также борьбе с меньшевиками и эсерами, поскольку новая газета «...каждой строчкой своей внушала, незаметно, но гипнотически относительно первого вопроса, что он уже давным-давно решен самой жизнью»³.

Рекламный пафос газетных публикаций был по душе и О. Брику. Показывая особенности восприятия газетного текста, Брик связывает законы чтения и понимания с обязательной рекламно-смысловой акцентировкой газетного текста⁴. Важно заметить, что Брик одним из первых заговорил о том, что журналистское дело является искусством.

¹ Левидов М. Массовая газета // Журналист. 1923. № 4. С. 30.

² Там же. С. 31.

³ Там же. С. 32.

⁴ Брик О. Искусство объявлять // Журналист. 1923. №6. С. 26-28.

Яркость и броскость газетного текста, рекламирующий характер публикаций, педалирование читательских интересов – все то, что отстаивали лефовцы, получало однозначно негативную оценку их постоянных оппонентов – представителей рапповского крыла в литературе и журналистике. Однако политика «Журналиста» была таковой, что спор Левидова и, скажем, Волина, полагавшего лефовскую концепцию новой газеты воскрешающей «нравы и язык дореволюционных желтых листков»¹, выглядел как спор вполне академический.

На страницах «Журналиста» Левидов фактически создал целостную теорию новой журналистики. Естественно, он не мог не коснуться жанровой проблематики. Всю систему жанров советской газеты Левидов сводит к пяти основным типам: передовая статья, статья осведомительно-политическая, статья агитационно-политическая, статья ведомственная, статья полемически-ведомственная. Если передовая статья сжато и популярно излагает очередной лозунг, то осведомительно-политическая и агитационно-политическая «представляют факт и выводят мораль»². Разница лишь в том, что в осведомительно-политической статье факт представляют в начале, а в агитационно-политической мораль предшествует факту. Ведомственная статья – то же, что и политическая, но факт и мораль в ней связаны не с партией или классом, а ведомством. Общим для всех жанровых разновидностей является, как утверждает Левидов, «нарочитая и подчеркнутая безличность»³. Все эти статьи делаются коллективом или ведомством. «Подпись в этих статьях имеет значение не большее, нежели меловая отметка на стенах ожидающих утром открытия билетной кассы: эти отметки имеют целью не выявить индивидуальность ожидающих, а лишь не спутать его с другим»⁴. В связи с этим Левидов подчеркивает важность дискуссионных и фельетонных материалов.

Вообще личностное начало в журналистике Левидовым приветствуется. Он соглашается принять даже витиеватость стиля, если она отражает

¹ Волин Б. Старое в новом (О внутренних проблемах журналистики)// Журналист. 1923. №8. С. 14.

² Левидов М. Фельетон в революции // Журналист. 1923. №6. С. 21.

³ Там же.

⁴ Там же.

личность автора. Журналистика, по мысли Левидова, - искусство слова. «Наша журналистика для того, чтобы быть действенной, должна пользоваться, умело пользоваться законами искусства слова, отнюдь не заменяя знание этих законов наличием гражданской добродетели в самых максимальных дозах»¹.

Постепенно Левидов и другие левовцы, печатавшиеся в «Журналисте», формулируют мысль о нерасторжимой связи журналистики и литературы. Впервые эта мысль прозвучала в статье В.Шкловского. «Метод работы журналиста должен быть<...> средним между методом беллетриста и ученого», - пишет Шкловский².

В 1925 году «Журналист» сообщает о создании ассоциации газетной культуры³. На ее первом собрании присутствовали Брик, Винокур, Левидов, Шкловский. Среди участников были названы имена Ингулова, Кольцова, Курса, Шафира, Полонского, Нарбута. Как видно из этого списка, проблемами газетной культуры были озабочены сторонники самых разных взглядов на процессы развития журналистики и литературы.

Отметим также, что главными действующими лицами, принимавшими участие в обсуждении журналистских проблем, явились литературные критики – Брик, Винокур, Ингулов, Левидов, Полонский, Шафир, Шкловский. Не случайно статьи о журналистике печатались одновременно в «Журналисте» и литературных журналах. Так, например, Г. Винокур пишет в «Журналисте» о культуре чтения, о приемах чтения, о распределении внимания в процессе чтения. «Особенности газетного слова<...>нам известны: слово это, рассчитанное на быстрое распространение и быстрое усвоение, превращается повсюду, где это только можно, в фиксированную формулу, штамп, пригодный к разным ситуациям<...>Шапмы эти достаточно лишь заметить»⁴. Статья на ту же тему была ранее напечатана в журнале «ЛЕФ»⁵.

¹ Левидов М. Простые истины (О Лежнев, Ингулове и жуткой их дискуссии)// Журналист. 1923. №14. С. 20.

² Шкловский В. О писателях, журналистах и полуразрушенных трупах // Журналист. 1923. № 15. С.26.

³ Журналист. 1925. №3.С.56.

⁴ Винокур Г. Культура чтения// Журналист. 1925. №4. С.22.

⁵ Винокур Г. Язык нашей газеты// ЛЕФ. 1924. №2. С. 117-140.

С закрытием журнала «ЛЕФ» в 1925 году статьи лефовцев в «Журналисте» стали появляться гораздо чаще.

Стоит сказать о том, что лефовцы в своих представлениях о новой газете неожиданно сходились с крупными политическими деятелями-организаторами газетного дела. Так, например, Троцкий хвалит корреспондентов РОСТА за лозунговую краткость и броскость их текстов, однако советует им учитывать пробелы в истории, географии, экономике, свойственные массовому читателю. «Значит, задача состоит в том, чтобы, не превращая газету в учебник, в каждую статью вложить небольшой фундамент сведений, фактов»¹. Та же мысль – о необходимости изучать специальную – по теме – литературу, делать выписки, использовать все это в газетном комментарии – звучит и у Шкловского².

Размышляя о пропорциях факта и комментария в газетной статье, Троцкий призывает журналистов: «Не глуши, не удушай факта точкой зрения<...>Не бей читателя по голове моралью, не тащи его за шиворот к выводу – дай ему<...> разобраться в факте, изложи факт так, чтобы вывод вытекал сам собою, подскажи этот вывод читателю так, чтобы он не заметил подсказки»³. Эта же мысль постоянно звучит у Левидова. Об ориентации на читателя пишут Винокур и Брик. Их поддерживает К. Радек, который замечает: «Каждый журналист должен приклеить к своей чернильнице плакатик с надписью: «Для кого пишу». Пишите в Донбассе иначе, чем в уездной газете. Думайте только о массовом читателе, для которого вы пишете»⁴.

Вместе с тем, соглашаясь с лефовцами в частных вопросах, вдохновитель и организатор журналистского дела в советской России – Л. Троцкий – не разделял их концепции новой журналистики в целом. В споре о том, нужна ли новому читателю желтая пресса, Троцкий занял двойственную позицию. Он разводит понятия «желтая» и «бульварная» пресса, считая, что

¹ Массовая газета и читатель. Из стенограммы речи тов. Троцкого на совещании работников военной печати// Журналист. 1924. №12. С.5.

² Шкловский В. О писателях, журналистах и полуразрушенных трупах // Журналист. 1924. №15 С.25-26.

³ Как писать? Из доклада тов. Троцкого на конференции Сокольнического райкома, посвященной выпуску районных курсов рабкоров и выставке стенных газет// Журналист. 1924. №14. С.39.

⁴ Радек К. Любовь к газете//Журналист. 1925.№ 6-7. С.7.

бульварная пресса – это тип вечерней газеты, несколько преувеличивающей незначачие факты. Что касается желтой прессы, то она для Троцкого – пресса чуждая, буржуазная, играющая на низменных инстинктах читателя – кровожадности и шовинизме¹. Троцкий не являлся сторонником развлекаемости в газете. В большей степени его интересовала политическая выдержанность советских изданий и их агитационный характер. Если левовцы ратовали за рекламность газетного текста, Троцкий настаивал на его пропагандистском пафосе.

В 1926 году «Журналист» публикует доклад Радека, прочитанный в Доме печати². Доклад настраивал газетчиков на фактографичность изложения событий. Газета, по мнению докладчика, должна воссоздавать картину жизни. В прениях по докладу выступили Маяковский³ и Шкловский⁴. Оба говорили о журналистике как литературе, о журналисте как писателе и необходимости обеспечить читательскую направленность журналистского текста.

«Для меня вся скука нашей прессы заключается в том, что она не учитывает всей сложности интересов читательской массы, что она знает только один интерес – политический, с которым она справляется чрезвычайно хорошо, на 100%. Я не говорю, что нужно выгрузить политику и давать легкие фельетончики адюльтерного характера, но нужно пользоваться библиографическим материалом, театральным, литературными фельетонами, нужно преподносить не только заглавия и лозунги, а выводы для читателя. Вопрос о наших газетах – это на 60% вопрос о писательской неспособности и на 40% неспособности редакторской. Кроме того, редактор на 90% не организует вокруг себя ничего, кроме постоянных штатов. Это колоссальный недостаток», - так сказал Маяковский. Критические высказывания Маяковского о газетах и журналах, особенно о газетном фельетоне и сатирических журналах, носили обобщающе-теоретический характер.

«Литература изгнана из газеты, – сокрушался Шкловский, – беря газету и статью, я не должен знать, что мне скажут. Я должен увидеть матери-

¹ Троцкий Л. О желтой печати и журналистском быте//Журналист. 1926.№ 8-9. С.18.

² Больные вопросы советской печати//Журналист. 1926. № 1. С.33-34.

³ Там же. С. 38-39.

⁴ Там же. С.40-41.

ал в новом повороте. И эта свобода руки, не притискивание человека к теме, обязательна, потому что журналистика – искусство»¹.

Связь литературы и журналистики к 1929 году стала для левовцев главной темой размышлений на страницах «Журналиста». Исключительно популярной и обсуждаемой оказалась идея Шкловского о том, что писатель должен иметь еще какую-то профессию. Подхватывая эту идею, С. Третьяков пишет: «Я знаю только один случай, когда писательство и вторая профессия совпадают. Это – репортер-очеркист, специально существующий в газетном аппарате для того, чтобы фиксировать действительность»².

Третьяков отдает себе отчет в том, что писательское искусство сверхличностно и что в его масштабы сложно вместить мнение других людей о фактах действительности. И все же, полагает Третьяков, газета должна более активно привлекать к поденной газетной работе писателей. Писателю это будет нелегко. «Его беллетристическая свобода творчества была бы соответственно ущемлена рамками газетных требований. Газета заставила бы его выражать не «особое мнение» литератора-одиночки, а то, что нужно сегодняшнему абзацу плана социалистического строительства»³.

Мысль о необходимости сближения писательского и журналистского труда в отточенно-формульном виде явлена и в статье Маяковского⁴. «Чистые» литераторы орут – газета снижает стиль, газета повседневностью оттягивает от углубленных тем. «Газетчик» с легкой руки Тальникова, начинает становиться в определении писательских размеров чуть не бранным словом. В последних критических статьях (Гроссман-Рошин в журнале «На литературном посту», Тальников в «Красной нови», Горбов в «Красной ниве» и т.д.) это эстетское высокомерие начинает становиться угрожающим, тормозящим революционную литературу фактом. Газетчики, огрызайтесь!»⁵

Маяковский спорит с теми, кто считает газетчика сторонником поверхностности. Сравнивая газетчика с писателем, Маяковский видит не

¹ Там же. С.41.

² Третьяков С. Писатель на колхозе // Журналист. 1929. №1. С.7.

³ Там же.

⁴ Маяковский В. Газета и литература// Журналист. 1929. №4. С.101.

⁵ Там же.

«целевую» разницу, а «разницу словесной обработки». «Газета не только не располагает писателя к халтуре, а наоборот, искореняет его неряшливость и приучает его ответственности. Чистое поэтическое толстожурнальное произведение имеет только один критерий – «нравиться». Работа в газете вводит поэта в другие критерии – «правильно», «своевременно», «важно», «обще», «проверено» и т.д. и т.д.»¹

Это выступление Маяковского вызвало возражение Вяч. Полонского², который пишет, что газету и литературу разделяет не «целевая разница»: «газета вся в сегодняшнем дне. Круг «литературы» – шире. Газета вся в конкретности. «Литература» хочет обобщений. Газета имеет дело с «фактами». «Литература» преимущественно устанавливает их связь. <...> «Литература» озабочена повышением своего идеологического уровня. Газете до литературной технологии дела нет: она пользуется готовыми инструментами. «Чистые» же литераторы, если перестанут каждодневно «точить» и обновлять свои «инструменты», превратятся в шаблонщиков»³. Полонский убежден, что «газете сейчас не нужны ни эпос, ни лирика. Газета ищет стремительных и могучих воздействий»⁴. По мнению Полонского, задача состоит в создании поэтического газетного жанра.

Говоря об участии левовцев (новолевовцев) и примкнувшего к ним Левидова в полемике по поводу новой журналистики, необходимо отметить еще один частный, но красноречивый момент. Словотворчество в языке рабкоров и – особенно - селькоров левовцы считали дурным тоном и весьма критично отзывались о таких новообразованиях, как «демобиловик», «контровик», «смычоктвор», «рясоснятие», «непманек» и др. Вообще рабселькоровское движение – изобретение советской журналистики – не находило поддержку левовцев. На одном из диспутов Левидов заявил: «Рабкор хорош тем, что он разнообразит газету, но лучше ее не делает»⁵.

В спорах о том, какой следует быть новой журналистике, левовцы заняли внятную и четкую позицию. В процессе формирования новой журнали-

¹ Там же.

² Там же. С. 101-102.

³ Там же. С. 102.

⁴ Там же.

⁵ Диспут о советской журналистике// Журналист.1925. № 6-7. С. 32.

стики они увидели огромные возможности для реализации собственных идей и представили идеальный образ газеты скорого будущего: броская выразительная верстка, рекламная агитационность публикаций, яркая стилистика, подчеркивающая индивидуальность автора, вовлечение читателя в содержательное и формальное поле журналистского текста. Лефовцы по существу призывали создавать новую журналистику как журналистику желтого толка, не видя в этом ничего предосудительного, считая, что «желтизна» означает лишь обязательную, по их мнению, притягательность газетной полосы. Для лефовцев, имевших недавнее футуристическое прошлое, желтый цвет казался привлекательным еще и по той причине, что «желтая кофта» воспринималась ими как «пощечина общественному вкусу». В терминологии ЛЕФ 1920-х годов желтизна означала отказ от буржуазных ценностей, обывательщины, мещанских привычек.

Не менее существенным стал для лефовцев и призыв писателей в журналистику. Считая, что революция уничтожает границу между искусством и действительностью, лефовцы были убеждены, что с помощью литературы искусством должна стать и новая журналистика. И поскольку в новой реальности творцы и потребители искусства смогут воссоединиться, читатель журналистского текста становился для лефовцев главной заботой.

В отличие от многих своих современников лефовцы предлагают сделать журналистику не орудием борьбы с классовым врагом, а весомой частью литературы. В «Новом Лефе» С. Третьяков писал: «Традиционалисты, покинув свои окопы, уходят на вторую оборонительную линию; признавая примат литературы факта, они спешно отсортировывают в ней большие формы (книжные) от малых газетно-журнальных. Большие они согласны взять под свое особое покровительство, а за малые<...>, конечно, будут травить нас презрительными кличками газетчиков, злободневников, фотографов. Следующий этап нашей драки, на котором мы, окрещенные кличкой «репортеришек», изобретательски напряжены - это газета. Там мы будем биться не за литературу факта как за эстетический жанр (в который она возможно, выродится), а за литературу факта, как метод утилитарно-публицистической работы над сегодняшними социалистическими проблемами - поднятия грамотности, удвоения урожая, коллективизации сельского хозяйства, повышения производительности труда и прочими ежедневностями,

в почтительных километрах от которых предпочитают эстетически парить защитники вдохновенной выдумки и художественной синтетики. Им невыносимо, что «писатель», соль земли, объявляется под сомнением, а вот «репортеришко» вырастает в ведущую фигуру современья»¹.

Литература, по мнению лефовцев, должна была прийти в журналистику, а журналистика – пропитать новую литературу. В отличие от рапповцев, объявивших «призыв ударников в литературу» (ударник-производственник приходит в стенгазету, затем пишет корреспонденции в газеты, публикуется в рабочих журналах и, наконец, становится писателем) лефовцы прочерчивали иной путь слияния литературы и журналистики (писатель идет работать в газету). По логике рапповцев читатель должен стать писателем. По логике лефовцев писатель работает для читателя, предлагает ему художественно выполненный текст, во что бы то ни стало занимательный, фабульно насыщенный, а публиковаться можно и на газетной полосе, и в литературно-художественном журнале и, наконец, в книге.

По-видимому, в журналистике лефовцы увидели возможности максимально быстрой реализации своих творческих идей. Объявив журналистику литературой, левый фронт мог считать завершенной свою миссию по превращению действительности в искусство.

¹ Третьяков С. Что нового //Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С.5.

И.В. Кабанова (Саратов)

УИНДЭМ ЛЬЮИС В ЖУРНАЛЕ «БЛАСТ»: СТРАТЕГИИ ПРОДВИЖЕНИЯ АВАНГАРДА

BLAST, the mouthpiece of English vortex, was edited and largely filled in by Wyndham Lewis (1882-1957). His and Pound's manifestoes published in the journal are analyzed from the point of view of national identity of the British avant-garde; promotional and advertising strategies of mass culture used by Lewis are identified.

Известно, насколько критическая терминология привязана к определенной национальной культурной традиции и к каким сложностям приводит разница в значении терминов в работах компаративистского характера, когда та или иная научная традиция сталкивается с новой терминологией. Для экспериментального искусства начала XX века англо-саксонская критика пользуется стандартным термином «модернизм», имея в виду, как правило, и даты создания произведений – от кануна Первой до начала Второй мировой войны, и совокупность свойств их поэтики. До выхода на английском языке «Теорий авангарда» Ренато Поджиоли [Poggioli 1968] и особенно Питера Бюргера [Bürger 1984] критики и читатели в Англии и США использовали термин «авангард» практически как синоним «модернизма».

Теория Бюргера строго разграничивает эти термины. Авангард понимается здесь как тотальная атака на сам институт литературы, потому что авангард видит в нем один из институтов ненавистной буржуазной культуры. Авангард призывает растворить искусство в жизненной практике, вообще убрать границу между искусством и жизнью, тогда как модернизм, внешне походя на авангард радикальностью формальных инноваций, сохраняет романтическую веру в воспитательную функцию искусства, в священную миссию художника. Исторически убедительно проиллюстрированная теория Бюргера с ее гегельянски-марксистской философской базой поста-

вила перед англо-американским литературоведением вопрос: почему английская и американская литература отличаются таким сравнительно невысоким уровнем авангардистской активности? В процессе дискуссии большинство критиков разошлось с Бюргером в том, что культура двадцатого века представляет собой историю отхода от высших достижений авангарда, дада и сюрреализма, и сбивается просто на погоню за «новым». С точки зрения исторической перспективы Бюргера и его теории, авангард в середине XX века провалился, исчерпал внутренний ресурс развития. На современном этапе изучение разнообразия исторических форм и импульсов авангарда на протяжении XX века дало почву для менее жестких, чем у Бюргера, концепций авангарда, и для возврата в англоязычную критическую практику синонимической пары «модернизм-авангард».

Уиндэм Льюис (1882-1957), крупнейший мастер английского модернизма/авангарда, до сих пор остается неизвестным русскому читателю. На Западе он считается пусть не входящим в учебный канон, но классиком литературы XX века. Т.С. Элиот называл его «крупнейшим прозаиком нашего поколения, единственным, кому удалось создать новый стиль в прозе» [Wagner 1957: 309]. Выставки его живописных и графических работ – Льюис был профессиональным художником – устраиваются регулярно, последняя состоялась в Лондоне в марте 2006 года. На Западе ему посвящаются диссертации и конференции, выходят библиографии критических работ по его творчеству. В России количество работ о Льюисе можно пересчитать по пальцам [Кабанова 1991; Жуматова 2005; Жуматова 2006]. Нам уже приходилось писать о романах Льюиса; настоящая работа ставит задачу рассмотреть его место в истории английских авангардных движений периода Первой мировой войны, деятельность Льюиса в качестве редактора журнала «БЛАСТ» и теоретика английского авангарда.

Сам себя Льюис называл «говорящим скелетом в шкафу английского авангарда» [Morrow, Lafourcade 1978: 7], и вслед за ним критики подчеркивают уникальность его места в английской культуре, полагая, что «в течение четырех десятилетий Льюис представлял собой альтернативный авангард численностью один человек» [Morrow, Lafourcade 1978: 11]. С этим утверждением трудно целиком согласиться, поскольку начиная с конца 1920-х годов Льюис последовательно выступал против абстракции в

живописи и абсолютизации повествовательной техники в прозе, против утраты искусством коммуникативной функции, за глубину человеческого содержания, ответственность и чувство меры художника. В межвоенной ситуации и после 1945 года его последовательно рационалистическая, очевидно родственная классицизму зрелая эстетика выглядела скорее анахронизмом; впрочем, его сознательная позиция вызова доминанте – и моде – времени, направленность и определенность этого жеста демонстрируют авангардные корни Льюиса, изначально присущую ему установку на эпатаж, привлечение внимания, саморекламу. Все мемуаристы вспоминают, что встреча с Льюисом давала ощущение присутствия гения – не просто одаренного или талантливое человека, а именно человека гениального [Symons 1991: 1], глубоко погруженного в политику и философию своего времени. Какие бы изменения ни претерпевали во времени его взгляды – от воинствующего ницшеанского антигуманизма, веселого презрения к «стаду» до признания США лабораторией, в которой вызревает новый тип мирового правительства и новый тип «космического человека», – Льюис выражал эти взгляды в неизменно блестящей, остроумной, вызывающей форме.

Роль малых журналов в становлении авангарда в странах Европы и Америки становилась предметом специального рассмотрения [Hoffmann, Allen, Ulrich 1946; Bishop 1996; Morrison 2000]. Существовавшие на деньги энтузиасток-меценаток малотиражные журналы (назовем только англоязычные: «Инглиш Ревью» (1908-11) Ф.М. Форда, «Фривуман» (1911-14) Доры Марсден и Мэри Готорп, наследовавший ему «Эгоист» (1914-19) Харриет Уивер, «Литтл ревью» (1914-29) Маргарет Андерсон) взяли на вооружение средства массовых журналов – рекламу, иллюстрации и фотографии, но использовали их не с целью консолидации буржуазной читательской аудитории, а для распространения антибуржуазных взглядов в весьма узком социальном слое. В воспоминаниях Льюиса «Подрывник и бомбардир» (1937) задача раннего периода его деятельности и характеризуется как массаж английской публики с целью подготовки ее к грядущей революции в искусстве.

Первым возможности коммерческой рекламы для пропаганды своих идей среди широких масс осознал лидер итальянских футуристов Филиппо

Томмазо Маринетти. Он начал продвигать футуризм с помощью маркетинговых технологий (наружная и газетная реклама, реклама на транспорте, публичные акции) уже во время своего первого приезда в Лондон в 1910 году. В марте 1912 года, во время первой выставки итальянского футуризма в Лондоне, стало ясно, что его тактика дала плоды: пресса откликнулась на событие 350 статьями, выставку посетило свыше 40 тысяч человек. Льюис вполне осознавал эту сторону деятельности Маринетти. В газетной статье 1913 года «Человек недели: Маринетти» он назвал итальянца «изобретателем удачных ярлыков, символов и, если угодно, вывесок осознанно и подчеркнуто современного характера» [Reynolds 2000: 249]. Маринетти не только предстает у Льюиса умелым рекламщиком, но превращается в объект рекламы, в «человека недели» – так Льюис дистанцируется от Маринетти с тем, чтобы не выглядеть слишком зависимым от итальянского футуризма. К тому же Льюис быстро подметил, что Маринетти пользуется теми самыми средствами продвижения коммерческих товаров, которые родились именно в Англии после ее индустриализации, вот почему он считает возможным назвать футуризм «во многом англо-саксонским явлением». Англо-саксонский мир дает примеры самого современного общества из имеющихся в наличии, следовательно, передовое искусство больше всего обязано Англии. Так уже в 1913 году намечается националистический аспект в льюисовских взглядах на современное искусство: «Не только иностранцам должно быть Художниками этой революции, этих новых жизненных возможностей. Так как современная жизнь есть изобретение англичан, у них должны найтись самые глубокие мнения о ней» [цит. по: Reynolds 2000: 248]. Этот национальный акцент будет подхвачен в публикациях журнала «БЛАСТ».

Какую же революцию мог иметь в виду молодой Льюис? Он получил образование в частной школе Рагби и в лондонской школе искусств Слейд (выгнан из обеих, 1898 и 1901), долго жил в колыбели современной живописи, в Париже, путешествовал по Германии и Голландии. Его кумирами на всю жизнь стали Ницше, Бодлер, Достоевский, Пикассо. Вернувшись в 1909 году в Лондон, он завоевывает известность как «английский кубист» – на самом деле он использовал в своих работах лишь элементы кубизма – и создатель Бунтарского Центра Искусств (Rebel Art Centre, 1914),

объединившего его единомышленников, как англичан, так и эмигрантов: поэта Паунда, скульптора Анри Годье-Бржешку, Хелен Сондерс, Эдварда Водсворта, Джейкоба Эпстайна и др. Они выступили против эстетизма Роджера Фрая, Уильяма Морриса, против группы Блумсбери, и постепенно в этом кругу копилось недовольство кипучей деятельностью их частого гостя Маринетти. Когда последний напечатал в июне 1914 года свой «Футуристический манифест: живое искусство для Англии» на бумаге со знаками Бунтарского Центра Искусств, не испросив согласия членов Центра, Льюис немедленно публично порвал с Маринетти, разместив ряд статей в газетах. Он продолжал оставаться во главе «боевого отряда разнообразных антифутуристов» [Lewis 1973: 36]. Но назваться «антифутуристами» они не желали, потому что это доставило бы лишнюю известность презираемому ими Маринетти.

Чуть раньше, весной 1914 года, Льюис задумывает журнал «БЛАСТ» – русским переводом заглавия будет «ВЗРЫВ». В письме к невесте, Дороти Шекспир, его ближайший друг той поры, великий англо-американский поэт Эзра Паунд характеризует проект как ‘*revue cubiste*’ [Pound and Shakespeare 1984: 315], а в письме к Джойсу пишет: «Льюис затевает новый ежеквартальный журнал, посвященный футуризму, кубизму, имажизму... Не знаю, это будет в основном журнал для художников, я отвечаю за стихи» [Joyce and Pound 1967: 26].

При всем своем негодовании против Маринетти, Льюис вполне воспользовался его уроками, готовясь к изданию собственного журнала. 1 апреля 1914 года на последней странице журнала «Эгоист», там, где обычно печаталась библиография новых книг по философии и искусству, появилось объявление, занимавшее всю полосу, выглядевшее благодаря смелой верстке не по-академически нахально, броско. Это было беспрецедентное для «малых журналов» объявление. Текст, принадлежавший Паунду, гласил: «БЕЗ порнографии. БЕЗ старого хлама. КОНЕЦ ХРИСТИАНСКОЙ ЭРЫ» – в этих словах Паунд оповещал публику о скором появлении журнала «БЛАСТ» под редакцией Уиндэма Льюиса. Так авангардисты использовали приемы коммерческой рекламы, маркетинговой кампании для привлечения публики к своему интеллектуальному товару; так начиналось смешение «высокой» и «массовой» культуры, приучение публики к эстетике

шока, к вихреобразной смене одинаково обесцененных «новейших норм». В апрельском объявлении обращает на себя внимание отсутствие главной интеллектуальной приманки английского авангарда – понятия «вортекс» (vortex - круговорот, вихрь, воронка).

Это слово появилось откуда ни возьмись в середине июня 1914 года. Термин для обозначения островной британской формы авангарда, решающее слово, было найдено: «вортекс» позволил англичанам противопоставить себя итальянскому футуризму, французскому кубизму, германскому экспрессионизму. Льюис встал во главе вортицизма, Паунд стал самым красноречивым его пропагандистом.

Метафора круговорота уже была ранее использована Паундом для обозначения его впечатления от Лондона; он также считал, что без энергетического вихря невозможно создание истинного произведения искусства. Для остальных участников движения это было скорее броский, удобный ярлык. По случаю ретроспективы английского вортицизма в галерее Тэйт в 1956 году Льюис писал: «Вортицизм. Название изобретено Эзрой Паундом. ... Что это слово значит? Не знаю. Тем более не могу понять, как можно раздражаться по его поводу, и я уж вовсе не просил, чтобы это лишенное смысла слова воскрешали в Тэйт» [Lewis 1963: 567].

Первый номер «БЛАСТ» вышел, как значится на титуле, 20 июня 1914 года в обложке глубокого лилово-розового цвета, по диагонали огромным черным шрифтом было набрано заглавие журнала. На его 212 страницах, помимо двух стихотворений Паунда, рассказов (Ф.М. Форда и Ребекки Уэст), пьесы Уиндэма Льюиса и значительного количества репродукций графики английских художников, склонных к кубизму, содержалось четыре манифеста «вортекса», авторами которых были Льюис, Паунд по отдельности, тандем Льюиса и Паунда, а также скульптор Анри Годье-Бржешка. Принципиальное значение манифестов подчеркивалось их местом в журнале: два открывают, а два завершают номер. У каждого из трех авторов «вортекс» приобретает разные значения, которые историк искусства Уолтер Мишель определяет следующим образом: «Паунд связывает символ Вихря с идеей первичной формы в искусстве; Годье пользуется им в качестве точки отсчета для своего великолепного обзора состояния современной скульптуры; Льюис в «Нашем Вортексе» часто употребляет это слово, но

никак не использует его символические возможности» [Michel 1971: 63]. Вортекс у Годье и Льюиса – это вихрь, чья энергия сконцентрирована в его спокойном, неподвижном центре, в месте, которое принадлежит современному художнику.

По поводу вортекса существуют специальные исследования Хью Кеннера, Р. Корка, Р. Дейзенбрука, А. Пфанкхен [Kenner 1971; Cork 1976; Dasenbrook 1985; Pfannkuchen 2005]. Нас здесь больше интересует, что в качестве комментария к манифестам первого номера Льюис тут же замечает: «Все это, разумеется, само собой очевидно». Такого рода дискурсивные ходы, как показал Лиотар, обнажают ненадежность воспроизводимого метанарратива. Так и в данном случае: подчернуто снисходительный тон Льюиса маскирует его борьбу с итальянским и французским авангардом за символический капитал. Поэтому он пишет о Маринетти в прошедшем времени, представляя тем самым его движение как уже сошедшее со сцены, сводя футуризм к бунту группы молодых миланских художников против академизма. Молодой английской группе важно показать свое отличие от прародителя: «Неужели Маринетти, человек разумный и энергичный, не может понять, как важно выкинуть всю эту сентиментальную чушь про Автомобили и Аэропланы? ... Если он не хочет превратиться в окаменевающий на глазах памятник незрелости, дешевой реакции и погоне за сенсацией, он должен поскорее это сделать» [BLAST 1914: 144]. Отпуская критические замечания в адрес континентального авангарда, Льюис при этом сохраняет унаследованные от футуристов заявки на исключительное право обладания истиной: «...есть только одна истина, это мы / нам все дозволено, но мы не рыцари-храмовники / мы горды, мужественны, мы – хищники» [BLAST 1914: 148].

Английский авангард в лице Льюиса и Паунда в публикациях в журнале «БЛАСТ» обнаруживает большее, чем у их континентальных соперников, понимание механики социального устройства. Они не просто восстают против любых традиций, они адресуют свои атаки конкретным людям и культурным учреждениям: консервативным издательствам, модным галереям и литературным группам, составляют длинные списки произведений искусства, фамилий политиков, общественных деятелей и людей искусства, списки мест, которые читателям предлагается либо «ПРОКЛЯСТЬ», либо

«ВЗОРВАТЬ», либо «БЛАГОСЛОВИТЬ». Два первых манифеста, написанные в повелительном наклонении, набранные крупным рекламным шрифтом, составлены так, как если бы Льюис и Паунд уже обладали всей властью культурного авторитета. Они как бы ставят себя на те самые места, влияние которых стремятся подрвать: «Мы задались целью заставить богатых нашего общества сбросить с себя привитые воспитанием и образованием вкусы и привычки, разрушить вежливость, стандартизацию и «академический», то есть цивилизованный, взгляд на мир» [BLAST 1914: 12]. Журнал проклинал английскую сырость и серость, кастовую классовую систему, вырождающееся гражданское чувство, но при всем том он желал пробудить в английской публике осознание того, что именно удручающее состояние английского общества может стать причиной нового расцвета искусства и воображения. Та же агрессивная риторика использовалась для подчеркивания националистического характера предлагаемой революции в искусстве, ведь речь шла прежде всего об обновлении английского искусства. Продвижение вортицизма было призвано осовременить английское изобразительное искусство и литературу, вдохнуть новую жизнь в английское общество, поднять падающий британский престиж. А использовать для этого органичнее всего формы рыночного продвижения товара, то есть рекламной кампании, формы, рожденные английской массовой культурой в XIX веке, веке британского мирового господства.

Вышло всего два номера журнала «БЛАСТ», второй в июле 1915 года. В условиях военного времени Льюису не удалось найти нового спонсора для журнала; «взрыв много мощнее моего остановил ветер, дувший в мои паруса», как сам он писал в автобиографии «Подрывник и бомбардир» [Lewis 1973: 36]. «БЛАСТ» выполнил свою задачу привлечения внимания к новому искусству, но у него не было времени изменить в сознании широкой публики соотношение между традиционной и массовой культурой, произвести тот вихрь, хаос в культуре, который должен был стать почвой для рождения новой культуры. Как во всех малых авангардистских журналах, в нем преобладал теоретический компонент, и манифесты Льюиса и Паунда представляют собой яркие образцы типичного авангардистского жанра манифеста. «БЛАСТ» – первое английское издание, на страницах которого принципиально смешались «высокое» и «массовое» искусство, которое

своим внутренним разнообразием наглядно иллюстрирует процесс сочетания в экспериментальном искусстве начала XX века стратегий и технологий рекламы, массовой культуры, националистической идеологии и абстрактного теоретизирования.

Литература

Жуматова С.С. Концепция личности в творчестве П.У. Льюиса : От художника к человеку: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М., 2005.

Жуматова С.С. Человек и способы его изображения в английском литературном авангарде (вортицизм У.Льюиса) // От Возрождения до постмодернизма. М., 2005.

Кабанова И.В. Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов, 1999.

Bishop, Edward. «Recovering Modernism - Format and Function in the Little Magazines» // *Modernist Writers and the Marketplace*, ed. Warwick Gould, Warren Chernaik, and Ian Willison. New York: St. Martin's Press, 1996.

BLAST N1 (June 20, 1914)

<http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1143209523824858.pdf>

BLAST N2 (July 1915) http://dl.lib.brown.edu:8082/exist/mjp/show_issue.xq?id=1144595337105481

Burger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Transl. from German by Michael Shaw. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1984.

Cork, Richard. *Vorticism and Abstract Art in the Machine Age*. 2 vols. Berkeley: U of California Press, 1976.

Dasenbrock, Reed Way. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore: Johns Hopkins U Press, 1985.

Hoffmann, Frederick J., Charles Allen, and Carolyn F. Ulrich. *The Little Magazine: A History and a Bibliography*. Princeton: Princeton U Press, 1946.

Joyce, James and Ezra Pound. *The Letters of Ezra Pound to James Joyce*. New York: New Directions, 1967.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1971.

The Letters of Wyndham Lewis. Ed. W. K. Rose. London: Methuen, 1963.
Lewis, Percy Wyndham, *Blasting and Bombardiering: Autobiography (1914-1926)*. Berkeley: U of California Press, 1967.

Lewis, Wyndham, and Ezra Pound. *The Letters*. Ed. Timothy Materer. London: Faber, 1985.

Michel, Walter, ed. *Wyndham Lewis. Paintings and Drawings*. Berkeley: University of California Press, 1971.

Morrisson, Mark. *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*. Madison: U of Wisconsin Press, 2000.

Pfannkuchen Antje. *From Vortex to Vorticism: Ezra Pound's art and science*. // *Intertexts*. № 9, 1 Spring 2005.

Poggioli Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard U Press, 1968.

Pound, Ezra, and Dorothy Shakespear. *Their Letters: 1909-1914*. Ed. Omar Pound and A. Walton Litz. New York: New Directions, 1984.

Reynolds, Paige. "Chaos Invading Concept": Blast as a Native Theory of Promotional Culture. // *Twentieth Century* 46.2 (Summer 2000).

Symons, Julian. Introduction // *The Essential Wyndham Lewis*. Ed. Julian Symons. L., Vintage, 1991.

Wagner, Geoffrey. *Wyndham Lewis. A Portrait of the Artist as the Enemy*. New Haven: Yale UP, 1957.

III. ЯЗЫК АВАНГАРДА: КОД И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

В.В. Фещенко (Москва)

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА АВАНГАРДА (ЗАМЕТКИ К ДОКЛАДУ)¹

The articles conceptualizes three terms – ‘aesthetics’, ‘linguistics’, ‘avant-garde’ – which, taken together, form a separate field in linguistics hidden under the veil of aesthetic experiment.

Поясняя словесную формулу, вынесенную в заглавие, хотелось бы первым делом сказать, почему термин *Авангард* дается мной с заглавной буквы, вопреки устоявшейся традиции. Я имею в виду традицию русского и западного употребления. Известно, что термин этот хотя и общепринят с легкой руки западных ученых (сами авангардисты его, как известно, не употребляли), но его границы и наполнение, мягко говоря, не всегда четко осознаются исследователями. Авангард со строчной буквы обычно фигурирует в текстах наряду с более конкретными наименованиями, такими как символизм, футуризм, сюрреализм, кубизм, конструктивизм и так далее. Между

¹ Работа выполнена в рамках проекта Федерального агентства по науке и инновациям № МК-3896.2007.6 «Лингвистическая эстетика в европейской словесности XX века» и проекта РГНФ № 06-04-00114а «Философия языка в России (1905-2005)».

тем сам термин *авангард* оказывается вполне подвижным и как будто бы интуитивно понятным. Употребляя его с заглавной буквы, я не претендую на то, чтобы как-то возвысить его. Скорее, есть необходимость повысить его в ранге и тем самым ввести в более общий, более широкий культурный круг. Всем занимающимся литературоведением и искусствоведением здесь, в России, и за рубежом, понятно, что авангардом, или авангардизмом с маленькой буквы, мы называем так или иначе определенную совокупность разнородных направлений в литературе и искусстве первых десятилетий XX в. Но отсюда логично предположить, что Авангард является в этом смысле некоторым эпохальным понятием, охватывающим определенный хронотоп мировой культуры. В этом смысле Авангард сближается с такими понятиями, как Античность, Средневековье, Классическая эпоха и Серебряный век. Они, как известно употребляются именно с заглавной буквы. Понятие Авангарда, по моему мнению, из того же ряда и заслуживает большой буквы, следуя принципу научной справедливости. Подобно тому, как, по словам Освальда Шпенглера, в каждой эпохе есть свое Средневековье, можно сказать и что в каждой эпохе есть свой Авангард. Авангардность в таком понимании не может быть замкнута в сфере одного только искусства, не может быть изолирована от *любого* поиска нового в мировой культуре в целом. Следует говорить о специфической *авангардной ситуации* (Г. Айги), в которой находится творческая личность. Таким образом, авангард — это не столько «стилевое направление», сколько особый род творческого опыта. Это не столько вопрос «технологии», сколько вопрос человеческого состояния. В таком смысле авангардность вплотную сближается с «*принципом единой левизны*» В. Хлебникова и принципом «*скифства*» как «духовного максимализма» А. Белого и Иванова-Разумника. Таким образом, Авангард выступает как условное название всех новейших, экспериментальных взглядов, концепций, течений, школ и творчества отдельных художников, философов и ученых авангардной эпохи начала XX в. Целесообразно, как представляется, употреблять термин *Авангард* (с заглавной буквы) как обозначение историко-культурной эпохи, а термин *авангард* (со строчной буквы) – как теоретико-культурный, внеисторический и общепринципальный.

Конечно, Авангард всегда связан с тенденцией отрицания традиций и поиска новых форм и путей творчества. Каким образом отрицаются традиции и создаются новые формы творчества – это, очевидно, главный вопрос настоящей конференции. Здесь же надо подчеркнуть, что неотъемлемым атрибутом любого авангардного действия является языковой поиск, или становление нового языка. Думаю, не будет преувеличением сказать, что и основным атрибутом. Ведь язык аккумулирует в себе весь конструктивный потенциал человеческой мысли. Мы взаимодействуем с окружающим миром через язык, даже если мы занимаемся живописью, музыкой, кинематографом, театром и т.д. Мы взаимодействуем через язык или посредством борьбы с языком, его преодолением. Но, тем не менее, помимо языка наши действия вообще теряют всякий смысл. И этот постулат, надо сказать, стал открытием той авангардной эпохи, о которой мы здесь ведем речь. Именно Авангард путем революционных творческих усилий вывел на поверхность проблему языка и проблему критики языка. Примеров здесь не счесть, они простираются от первых опытов футуристов «Слова на свободе» до языковой политики и поэтики русского формализма, от попыток австрийской школы «философии языка» перестроить язык в соответствии с логическими схемами до полного сомнения русских «чинарей» в адекватности языкового высказывания как такового.

По поводу описываемого «языкового поворота» Мишель Фуко в своей книге «Слова и вещи» (“*Les Mots et les Choses*”) делает следующий вывод: «Именно в начале XIX века — в то время, когда язык как бы погружался в свою объектную толщу и позволял знанию пронизывать себя насквозь, — он одновременно восстанавливал самое себя в другой области и в другой самостоятельной форме — едва доступной, сосредоточенной на загадке своего происхождения, всецело соотнесенной с чистым актом письма. Литература бросает вызов своей родной сестре — филологии: она приводит язык от грамматики к чистой речевой способности, где и сталкивается с диким и властным бытием слов» [Фуко 1994: 324]. О том же повороте, только в русском контексте, свидетельствует и русский лингвист Л.В. Щерба, фиксируя, что «поэты, для которых язык является материалом, стали более или менее сознательно относиться к нему; вслед за ними пошли молодые историки литературы, которые почувствовали невозможность понимания мно-

гих литературных явлений без лингвистического подхода; наконец, люди сцены, для которых живой произносимый язык является альфой и омегой их искусства, едва ли не более других посодествовали пробуждению в обществе интереса к языку»[Щерба 1974: 102].

Языковая деятельность и в обыденном общении, и в эстетической практике предстает как набор знаков, выражающих мысли и чувства. Тот же Щерба симптоматично сетует, что современное языкознание «потеряло из виду язык как живую систему знаков, выражающих наши мысли и чувства»[Щерба 1974: 100]. Закономерным поэтому выглядит повышение интереса языковедов к «живому языку как данному в опыте явлению, к живому процессу речи, к синтаксису и семантике»[Щерба 1974: 102]. Этот интерес выражался не только в конкретных лингвистических исследованиях, но и принимал институционализированные формы, например, в учреждении журнала «Голос и речь» и образовании целого Института живого слова¹. Как отмечает И. Иванова, Институт был попыткой объединения «живого слова» как нового объекта научных исследований с «живой речью» - Логосом как главным предметом рефлексии в русском авангарде².

В русской духовно-филологической традиции языковой поворот принял форму поворота к Логосу. Возникшие на рубеже XIX—XX вв. лингво-философские и логологические концепции, рассматривающие язык как творческий процесс, а Логос – как словесно-творческий принцип мышления, предопределили не только «языковой поворот» в философии и становление лингвистической поэтики («новой поэтики языка») в XX веке, но и пути художественных исканий в новаторской литературе первой половины XX столетия («новый поэтический язык»). Идеи В. фон Гумбольдта, К. Фосслера, А. Потебни, Д. Овсяннико-Куликовского, А. Ветухова, В. Брюсова, А. Белого, Вяч. Иванова, О. Мандельштама сформировали взгляд на язык как на а) действенный *инструмент* художественного и научного творчества; б) самоценный *объект* и *материал* художественного опыта (в обла-

¹ См. о нем: Вассена Р. К реконструкции истории деятельности Института живого слова (1918-1924) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86; Ivanova I. Le rôle de l'*Institut Živogo Slova* (Petrograd) dans la culture russe du début du XX^{ème} siècle // Langage et pensée: Union Soviétique années 1920-1930. *Cahiers de l'ILSL*, n° 24, 2008.

² Ivanova I. Op. cit. P. 164.

сти слова такая установка выразилась в формуле В. Хлебникова «Слово — пядь, слово — лен, слово — ткань»). «Самодеятельность творческой силы языка» (В. фон Гумбольдт) была осознана как новый *научный предмет*, требующий тщательного изучения методами различных дисциплин, и как продуктивный *художественный метод*, открывающий новые возможности выразительности и познания. Логос как речь самой природы, скрытой сущности мира, - «глагол, растящий сам себя», окажется в новом авангардном сознании искомой первореальностью, с помощью которой станет возможным преобразование привычного мира (Ср. у Хлебникова: «Слово управляет мозгом, мозг — руками, руки — царствами»).

На примере французского провозвестника Авангарда Стефана Малларме хорошо видно, что уже к началу XX века художественная литература озабочивается своей собственной языковой глубиной; «она порывает с каким-либо определением «жанров» как форм, прилаженных к порядку представлений, и становится простым проявлением языка, который знает лишь один закон — утверждать вопреки всем другим типам дискурсии свое непреклонное существование». Таким образом, суть новой литературы — «в вечном возврате к самой себе словно все содержание ее речи сводится лишь к высказыванию своей собственной формы; она обращается к самой себе как к пишущей субъективности или же пытается воссоздать в самом порождающем ее движении сущность всей литературы» [Фуко 1994: 324]. Замечательно то, как М. Фуко называет описываемый процесс: «Возврат языка». В сравнении с термином «языковой поворот», выгода этого термина заключается в том, что он обозначает важнейшее свойство этого «поворота», а именно — «поворота к себе», «возврата языка к самому себе», «рефлексивности языка» в новую эпоху. В начале XX в. мысль (философская, научная, художественная) поворачивается лицом к языку; сам же язык поворачивается к своей собственной сущности (новая лингвистика, семиотика, лингвистическая поэтика). Язык, замечает М. Фуко, «выявился в разнообразии способов своего бытия». Неизбежным стал вопрос: «Что такое язык? Как охватить его и выявить его собственную суть и полноту?»

Эксперимент в области словесного творчества, заявивший о себе в первые десятилетия двадцатого века, мы рассматриваем в рамках *аван-*

*гардной формации*¹ - целостной культурной среды, охватывающей собой в одно и то же время и обширные факты *поэтического языка* (символизм, кубизм, кубофутуризм, бюджетлянство, вортицизм, конструктивизм, абсурдизм), и сопутствующие им факты *художественного языка* — от живописи (М. Матюшин, П. Филонов, В. Кандинский) до музыки (А. Скрябин, А. Авраамов, А. Лурье), — и *теоретические концепции*, направленные на осмысление этих фактов (научная поэтика и искусствознание, экспериментальная лингвистика и стилистика, художественная семиотика).

Вообще, на примере Авангарда мы имеем возможность наблюдать, как различные искусства и науки, различные дисциплины и предметы исследования начинают переплетаться и действовать вне собственных границ². Мне как лингвисту особенно интересно взаимодействие в авангардную эпоху творческих практик и учения о языке. В России и раннем Советском Союзе эти контакты приобретают колоссальный масштаб и насыщенность. Например, тексты лингвистов-ученых при всей своей научной строгости начинают содержать некоторые элементы авангардного художественного мышления. В пример можно привести деятельность Николая Трубецкого по разработке теории фонемы, с одной стороны, параллельные философские опыты Павла Флоренского и Густава Шпета по структуре слова, с другой стороны, и фонетическое творчество поэтов-бюджетлян и заумников, от Хлебникова и Туфанова до Зданевича и Хармса – с третьей. В похожем русле продвигалась авангардная деятельность во Франции – пример сотрудничества на почве лингвистики Ж. Полана с сюрреалистами и «Коллежем социологии» (“College de sociologie”) Ж. Батая тому свидетельство. В этой связи я бы еще упомянул плодотворную лингвистико-поэтическую деятельность группы Улипо (OULIPO), в особенности работу «Атлас потенциальной литературы» (Atlas de Litterature Potentiel) под редакцией Р. Кено (Raymond Queneau), Франсуа Ле Лионе (Francois Le Lionnais) и Жака Рубо (Jacques Roubaud). Работа изобилует множеством лингвистических и

¹ Термин введен А. Флаккером, см., например: Glossarium der russischen Avantgarde. Graz; Wien, 1989; Флаккер А. Системность и несистемность авангарда // Флаккер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 63-70.

² Подробнее об этом я пишу в статье: Фещенко В. Авангард как наука и как искусство: семиотическая перспектива // Дискурс. Вып. 14/15, 2007. М., 2008. С. 75-84.

математических опытов, которые, однако, представляются авторами как поэтические.

Определенные процедуры языковой работы, свойственные, с одной стороны, новой лингвистике начала XX века, с другой – поэтической практике того же периода, явственно сближаются и подчас представляют собой идентичные эксперименты. Структура авангардного текста обусловлена абсолютно равноправным взаимодействием научного и художественного дискурсов. Вследствие этого такие тексты могут рассматриваться как теоретические, равно как и поэтические. Показательный пример такого рода текстов — трактат Игоря Терентьева «17 ерундовых орудий», где сами «орудия» (законы) построения поэтического текста даны во второй части работы в виде заумных стихотворений, определенным образом коррелирующих с выдвинутыми в первой части теоретическими положениями. Лингвистика Авангарда, таким образом, оборачивается авангардной лингвистикой, и наоборот.

Наконец, требует пояснений третья составляющая формулы вынесенной в заглавие данного доклада. Это эстетика. Об эстетике начала XX века и о том, сколь нова она была по отношению к эстетике классической эпохи, сказано и написано уже предостаточно. Я же хотел бы высказать более конкретный тезис. Дело в том, что так называемая «эстетическая школа» в языкознании, представителями которой были К. Фосслер, Б. Кроче, а также отчасти А. Потенция и Г. Шпет, своими теоретическими трудами подготовили почву для языковой революции в художественном творчестве Авангарда. Язык, по мнению этих теоретиков, представляет собой безграничное поле эстетической деятельности. Правда, они считали - и были затем жестоко раскритикованы за это - что эту эстетическую деятельность осуществляет каждый носитель языка, занимаясь повседневным словотворчеством. Разумеется, это была крайне идеалистическая и едва ли состоятельная теория, но так или иначе, она, как представляется, вполне закономерно обернулась в начале XX в. всплеском языкотворчества в области поэзии, философии и даже науки. Отныне поэты, а также некоторые художники и даже музыканты, взяли на себя функцию лингвистов-экспериментаторов. Можно привести в пример «разложение слова» Хлебникова, «комбинаторную поэзию» Р. Кено и «динамическую грамматику» Г. Стайн. Таким образом, выкристал-

лизовался целый вектор авангардной деятельности – эстетическая лингвистика¹. То есть та лингвистика, которую создавали уже не только лингвисты как таковые, а лингвистика скорее «скрытая» под покровом эстетического эксперимента.

Литература

Базылев В.Н., Нерознак В.П. Традиция, мерцающая в толще истории // Сумерки лингвистики. Из истории отечественного языкознания. М., 2001.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

Щерба Л.В. Предисловие [к сборнику «Русская речь»] <1923> // Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л., 1974.

¹ Этот пласт лингвистических и паралингвистических штудий 1920—30-х гг. получает в современной истории лингвистических учений весьма характерное и удачное наименование «лингвистического модернизма», или «языковедного андерграунда» [Базылев, Нерознак 2001].

Т.В. Казарина (Самара)

КОНЦЕПЦИЯ «МАГИЧЕСКОГО СЛОВА» В ТВОРЧЕСТВЕ КУБОФУТУРИСТОВ

The article shows the semiotic foundations of the “magic word” concept in the works of Futurists.

Важнейшая задача, которую ставит перед собой авангард, - преодолеть разрыв между «первой» и «второй» реальностью, между миром осязаемых явлений и семиотической действительностью. С точки зрения нового искусства, существующая между ними дистанция – источник того отчуждения, которое пронизывает человеческое существование и является главной причиной драматизма современной жизни.

В понимании первопроходцев авангарда, русских кубофутуристов, укрепить мир слов и область непосредственной жизненной практики – значит, *воссоединить креативность художника, онтологическую безусловность предметной реальности и динамические возможности языка*. Благодаря первому из этих составляющих, новая, возникающая в искусстве действительность способна стать осмысленной; благодаря второму, она будет укоренена в ряду подлинных, невыдуманных вещей; благодаря третьему, сохранит силу и энергию мирового движения. Всё вместе должно было вернуть жизни утраченное единство, а человеку – свободный доступ ко всем сторонам и проявлениям бытия.

Осуществить подобную программу можно только в том случае, если существует некое соединительное звено между материальным и семиотическим универсумом, или, иначе говоря, если язык не просто «отражает», воссоздаёт, копирует предметный мир, существуя «параллельно» ему, но и *смыкается* с ним в определённой области. Даже для обыденного сознания

очевидно, что изменения во внешнем мире приводят к трансформации языка, а слово способно воздействовать на внесловесный мир. Но кубофутуристам недостаточно было сделать эту связь наглядной, - требовалось её операционализировать, научиться ею управлять, овладеть механизмами превращения материального в семиотическое.

Знаменитое жизнетворчество гилейцев – утверждение нерасторжимости тел и знаков. В значительной мере этому подчинена и внетекстуальная активность поэтов-кубофутуристов (публичные выступления, «маскарадные» шествия всей группы и пр.), и их автопрезентация в тексте (превращение собственного тела, с его узнаваемыми физиологическими особенностями - рост Маяковского, одноглазость Д.Бурлюка и т.д., - в знак, способ высказывания). В обоих случаях гилейцы искали подтверждение того, что материя значима, семиотически активна.

Однако требовались не менее веские доказательства того, что существует обратная зависимость и знаки способны «управлять вещами».

Трансформация внешнего мира словом – это то, что с древних времён носило название «магии». Слово, преобразующее вещи, – *магическое слово*. Это понятие имело широкое хождение в русской культуре начала XX века. Оно активно употреблялось в литературных и академических кругах – первоначально в качестве метафоры, с помощью которой подчёркивалась сила воздействия художественного образа, затем во всё более конкретном «техническом» смысле. Например, Андрей Белый в статье «Магия слов» (1910) признаёт за языком способность формировать некую «спасительную» реальность, которая отличается и от эмпирической, и от субъективной – свойственной внутреннему миру человека: «Стремясь назвать всё, что входит в поле моего зрения, я, в сущности, защищаюсь от враждебного, мне непонятного мира, напирającego на меня со всех сторон: звуком слова я укрощаю эти стихии; процесс наименования пространственных и временных явлений словами есть процесс заклинания; всякое слово есть заговор; заговаривая явление, я, в сущности, покоряю его» [Белый 1994: 132].

В задачи авангардистов никак не входило «усмирять стихии», отгораживая человека от бытийного хаоса; их цель была противоположной – восстановить связь людей с «непонятным», непрерывно изменяющимся миром. Но для этого футуристы тоже готовы были «заговаривать явления»,

«покорять» их, используя магическую власть слова. Магия в этом смысле – «проникновение, «ввинчивание» энергии человека в предмет, слияние с ним. Освоение его изнутри – через это и происходит подчинение объекта человеку. Слова – основные орудия магии – при этом не образуют онтологически самостоятельной «третьей» действительности, но синтезируют в себе энергии человека и «заклинаемого» им мира»¹.

Избегая говорить о магии как о явлении, скомпрометированном уже тем, что оно отсылает к «предрассудкам» древней и современной культуры, футуристы между тем настойчиво пытались вернуть художественному слову утраченную им власть над миром референций. Это казалось возможным потому, что и само слово воспринималось художниками авангарда как *вещь особого рода*.

Одним из первых авангардистских лозунгов было требование «освобождения слова». При этом имелось в виду как раз возвращение слову вещности. С точки зрения футуристов, обыденная практика механически прикрепляет слово к предмету (признаку, действию и т.д.), между тем слово обладает *собственной предметностью*. Имеется в виду прежде всего материальная (звуковая или графическая) составляющая лексем.

«Освободить слово» означало уничтожить или ослабить его зависимость от денотата и понятийных элементов, актуализировав в нём его вещное, субстанциальное начало. И тем самым сделать более очевидной его связь с предметным миром и авторской креативностью. Слово, которому возвращена его осязаемость, должно было, по расчёту художников авангарда, обрести другие свойства материальных предметов, прежде всего – характерную для них несомненность присутствия в действительном мире. В то же время автор приобретал над таким словом большую, чем прежде, власть: «слово-вещь» значительно более «управляемо», чем «слово-понятие», поскольку понятия сформированы не индивидуальной волей, а культурной традицией.

Предполагалось, что овеществлённое слово способно:

- служить выражением воли творческого субъекта, свидетельством безграничности его созидательных возможностей;

¹См. примечания в кн.: Флоренский П.А. Собр. соч.: в 2 т. Т.2. У водоразделов мысли. - М., 1990. С.419.

- в качестве проводника воли творца участвовать в перераспределении функций и значений, которыми наделены вещи реального мира.

Эстетическая практика кубофутуристов позволяет убедиться, что в творчестве конкретных художников на первый план выходило что-либо одно: язык становился или способом манифестации авторской власти над текстом, или средством переструктурирования внешней реальности. Первая из этих возможностей с наибольшей полнотой была использована в деятельности Алексея Кручёных, вторая задача успешнее всего решалась Велимир Хлебниковым.

Для А. Кручёных принципиально важно, что слово, полностью или частично порвавшее свои связи с миром референций, оказывается в другом подчинении - приобретает *зависимость от власти творческого субъекта*, становится свидетельством его могущества. Наибольшие возможности для этого предоставляла «заумь» – семантически не мотивированные звукобуквенные комплексы и тексты из таких, незнакомых общепринятому языку, «несуществующих» слов. Заумный язык неизменно трактовался поэтами «Гилеи» как высшее проявление футуристической деятельности, её зримый апофеоз: именно в зауми язык впервые полностью освобождался от любой внешней заданности и становился чистым выражением воли творческого субъекта.

«Новая реальность», возникавшая на такой знаковой основе, была как никогда далека от онтологически подлинной, но зато – небывало пластична, всецело зависима от намерений своего творца. Власть художника в созданном им ирреальном мире оказывалась *абсолютной* не только потому, что именно он утвердил законы, по которым этот мир существует, но и потому, что он единственный, кто может просветить нас относительно этих законов, кто имеет доступ к смыслу произведения.

Заумь Кручёных – это, как правило, тексты, практически полностью состоящие из вымышленных, «несуществующих» слов. Если в них и попадаются привычные лексемы, то на общем фоне они также остраиваются до полной неузнаваемости. В результате читатель произведения оказывается полностью дезориентирован, помещён в знаковое пространство, к которому не имеет ключа. И текст, и реципиент превращаются в идеальные объекты художественных манипуляций. Художник получает свободу приписывать

знаку любые значения. Контроль со стороны реципиента этой свободы не ограничивает: если слово перестаёт «быть логосом», то слушатель или читатель – homo sapiens'ом.

Действенность недоступного читателю кода поддерживалась тем, что способ прочтения текста регулярно менялся – как пароль в условиях войны. Например, Кручёных неоднократно объяснял, «о чём», с какой целью он написал знаменитое «дыр бул щыл», - и всякий раз по-новому.

Первоначально – как попытку возрождения подлинно-русского языка: «В этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина». Позже, и не менее убеждённо - как явление «интернациональное» – «глухой и тяжёлый звукоряд (с татарским оттенком)». Затем - как способ вернуть языку связь с бессознательным – той областью, в которой этот поэт видел исток всякого творчества. Наконец, в «Сдвигологии русского стиха» «дыр бул щыл» трактуется как образец работы с языком, аналогии которого неявно присутствуют в поэзии классиков (включая Пушкина).

В выборе новых интерпретаций отчётливо проступает номенклатурная составляющая: Кручёных последовательно ищет связь зауми с теми культурными явлениями, ценность которых особенно велика в общественном сознании. Последовательно – с неискажённым великорусским языком (в годы усиления националистических настроений в стране), с экстатической речью верующих (когда её изучение в России достигло своего пика), с областью бессознательного (когда она заинтересовала всех), с языками «освобождённых» советской властью народов (в середине 20-х годов), с творчеством классиков русской литературы (когда классика в Советском Союзе подверглась канонизации).

Для реципиента погружение в подобный текст – эйфорическое приобщение стихии бесконфликтного, нерефлексивного бытия. Такого, где ввиду отсутствия рациональности торжествует чувственность, где прикосновением звуков возбуждаются наши ощущения и отдыхают от нагрузки сдерживающие механизмы сознания (не случайно исследователь кручёныхской зауми Д. Янечек писал о её эротическом воздействии). В этом смысле автор заумного произведения решительно противостоит реципиенту как единственный конструктор создаваемой реальности, как фильтр, постав-

ленный между миром сознания и возникающим заповедником бессознательного. Его роль медиальна, и творец в нём постепенно уступает место интерпретатору и манипулятору.

По-видимому, в случае Кручёных можно говорить о сознательной реализации определённой стратегии власти. Исследователи отмечают его особый интерес к проблеме бессознательного и результатам её научного изучения. Можно предположить, что создание заумного текста преследовало цель обдуманного, планомерного воздействия на подсознание читателей. В экспериментальном пространстве произведения разрабатывались методики подчинения чужой воли.

Эксперименты Велимира Хлебникова с заумным языком носили совершенно иной характер. Поэту интересна судьба «самовитого слова» *в контексте* – когда оно «внедрено» в чуждую ему языковую среду. Как лексема, внутри которой произведён семиотический сдвиг, то есть нарушены узаконенные отношения между означающим и означаемым, слово, выведенное из режима автоматического функционирования, способно стать «зачинщиком» последующих семантических трансформаций. Это понималось как воздействие «освобождённого» слова на внетекстовую реальность, - то, что обычно и подразумевается под магическим вмешательством в жизнь.

Катастрофичность современной ему жизни Хлебников видел в том, что человек «отпал» от действительности и существует в придуманном мире. Только благодаря языку люди ещё связаны с природой, – в противном случае их жизнь полностью принадлежала бы области фантазий и предрассудков. Язык, в представлении Хлебникова, способен играть посредническую роль между искусственным миром человеческих отношений и областью естественной органической жизни, потому что сам он является формой такой жизни. Хлебникову присущ своего рода «лингвистический пантеизм» (А. Генис) - вера в то, что язык - это не область условности, вторичная по отношению к онтологически несомненному бытию, а средоточие подлинной реальности и, может быть, её высшая форма. Именно язык позволяет человеку держать под контролем то, что происходит в реальном мире. Поэтому овладение словом, в понимании поэта, - последний шанс, оставленный людям, постоянно рискующим утратить «почву под ногами» – онтологическую почву своего существования. В произведениях Хлебникова сло-

ву часто отводится ключевая роль: это своего рода «волшебное» слово, призванное изменить всю человеческую историю.

Непохожие друг на друга поэты «Гилеи» в равной мере стремились воссоединить «слово и дело», язык и предметный мир. Однако это не вело к унификации футуристического творчества: борьба за «самовитое», независимое от внешнего мира слово на практике имела много вариантов и давала несовпадающие, а иногда и взаимоисключающие результаты. Удивительно, но те и другие нередко оказывались пророческими. Полагаем, что Хлебников невольно предсказал «онтологизацию» знака, которая стала ощутимой сто лет спустя, а Кручёных вполне могли бы признать своим предшественником современные «технологи власти».

Литература

Белый А. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.

Кручёных А. Декларация слова как такового // Русский футуризм. Теория. Критика. Воспоминания. М., 1999.

Кручёных А. Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму) // Русский футуризм. Теория. Критика. Воспоминания. М., 1999.

Кручёных А. Слово как таковое // Русский футуризм. Теория. Критика. Воспоминания. М., 1999.

Janecek Gerald. Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism. - SDSU-press, 1996.

И.А. Тарасова (Саратов)

КОГНИТИВНЫЕ КАТЕГОРИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФУТУРИСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Delayed categorization is seen as the dominant cognitive mechanism in perception of futuristic texts. The fact is supported by observations of language functioning in all levels of avant-garde text, from phonetics to composition.

Когнитивные категории в интерпретацию художественного произведения были привнесены когнитивной поэтикой. Основатель этой сравнительно молодой отрасли филологии Р. Цур определяет объект когнитивной поэтики как «поэтическую компетенцию» - способность продуцировать поэтические структуры и понимать эффекты, ими вызываемые. В систематизации этих эффектов исследователь видит основную задачу когнитивной поэтики [Tsur 1992].

В силу явно выраженного интегрального характера этой гуманитарной дисциплины, некоторые из ее базовых категорий являются по своему происхождению понятиями психологии: «фон» и «фигура», «предкатегориальная информация», «отсроченная» категоризация. Два последних термина связываются с правополушарными процессами в обработке информации, носящей дологический, образно-эмоциональный характер, и поэтому оказываются особенно действенными в описании когнитивных процедур восприятия поэтических произведений.

Как показывает в своих работах Р. Цур, различные литературные тексты демонстрируют разные стратегии категоризации. «Быстрая» (rapid) категоризация осуществляется посредством узуальных языковых структур, за счет актуализации понятийного компонента в значении слова. При быстрой категоризации слово в наилучшей степени реализует свою сигнифи-

кативную функцию - «входа» в информационный тезаурус - прямо именуя соответствующее понятие. «Отсроченная» (delayed) категоризация увеличивает нагрузку на сенсорную память: слово отсылает не к понятию, а к образу, при этом актуализируются коннотативные компоненты семантики слова, эмоциональные обертоны смысла, визуальные, осязательные и прочие составляющие слова-образа. Сам же процесс логического осмысления, являющийся ядром категоризации как когнитивного процесса, при этом затормаживается. Можно сказать, что быстрая категоризация осуществляется через значение слова, отсроченная – через его внешнюю форму и внутренний образ. Момент задержки категоризации – т.е. «подведения явления, объекта, процесса под определенную рубрику опыта»¹ - проистекает из ощущения необычности словесного образа, неопределенности его семантики, «переживания» его формы. Видимо, к стилистическим явлениям, провоцирующим «отсроченную» категоризацию, будут относиться метафора, особенно яркая, индивидуально-авторская, оксюморон и паронимия, символ и аллюзия...

Футуристические тексты являются в определенном смысле эталоном «поэтичности» - не только в силу их направленности на код, но и в силу вызываемых ими психологических эффектов, имеющих под собой не рациональную, а преимущественно эмоционально-образную основу², что неоднократно подчеркивалось в декларациях и манифестах футуристов³.

Очевидно, что поэзия футуризма провоцирует «отсроченную» категоризацию, и та настойчивость, с которой это осуществляется, позволяет предположить, что данный процесс претендует на статус *когнитивной доминанты* восприятия футуристического текста.

С семиотической точки зрения обоснование этому явлению мы находим в особенностях авангардистского семиозиса, описанных в работах Е. Фарыно и И. Смирнова. Согласно Е. Фарыно, семиозис авангардистов характеризуется отслоением означающих от означаемых, разложением знака

¹ Краткий словарь когнитивных терминов. М.,1996. С.42. (КСКТ).

²Крученых А. Кукиш пошлякам. Москва- Таллинн, 1992. С.39.

³Ср. «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного» («Декларация слова, как такового»); «Заумная речь рождает заумный пра-образ... - неопределимый точно» («Декларация заумного слова»).

на его составные компоненты: «...означающее или план выражения знака обретает полную самостоятельность, но и лишается своего значения (семантики)» [Фарыно 1991:1]. Из этого с неизбежностью следует, что «авангард отказывается от всякой заданной концептуализации», а значит, и быстрой (т.е. заданной, узуальной) категоризации¹.

Попытки раскрыть механизм восприятия авангардного текста – в сходном направлении – предпринимались представителями формальной школы. Так, определенным теоретическим аналогом понятия «отсроченной» категоризации можно считать опоязовский термин «отстранение»: по В. Шкловскому, прием «затрудненной формы», увеличивающий «трудность и долготу восприятия», дает ощущение вещи «как видения, а не как узнавания», иначе говоря, утверждается важность предкатегориальной информации («воспринимательный процесс самоценен и должен быть продлен»), в ущерб информации логической [Шкловский 1990: 63].

На метатекстовом уровне это ключевое понятие проецируется на футуристические категории «фактуры» и «сдвига». Способы, которыми авангардный текст «избавляется от тирании ясных концептуальных категорий» (Р. Цур), могут быть соотнесены с типологией «сдвигов» - фонетических, графических, морфемных (словообразовательных), семантических, синтаксических, образных, композиционных².

Поэтика футуристического текста представляет собой, по меткому замечанию А. Крученых, «сплошной сдвиг» [Крученых 1992: 14], которому на уровне читательского восприятия соответствует «сплошная» «отсроченная» категоризация.

Так, примеры синтаксических сдвигов в изобилии представлены в стихотворениях Д. Бурлюка. «Отсрочка» категоризации определяется временным интервалом, необходимым читателю для восстановления правильного порядка слов и узуальных синтагматических грамматических связей,

¹Под концептуализацией понимается «выделение неких минимальных частиц человеческого опыта в идеальном содержательном представлении» (КСКТ, с.93), т.е. концептов. Категоризация – объединение этих единиц в более крупные разряды. Оба процесса являются разновидностями классификационной деятельности, но концептуализация является первой стадией этого процесса, будучи связана в значительной мере с сенсомоторной деятельностью человека.

²См. «Сдвигологию русского стиха» А. Крученых [Крученых, 1992].

которые оказываются полуразрушенными из-за пропуска предлогов: «Закат-палач рубахе красной/Ловкач работаешь напрасно/Меня тебе не обмануть/Меня далек твой «скользкий» путь»¹.

Гораздо больших усилий требует от читателя строки, в которых ощущается семантический или образный сдвиг: «Была душа полна Проказой/ О, пресмыкающийся раб,/ Сатир несчастный, одноглазой,/ **ДОИТЕЛЬ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ**» (116). Интерпретация этого стихотворения с опорой на ключевые слова, выделенные крупным шрифтом, содержится в статье В.Н. Альфонсова. Следуя за комментарием Н. Бурлюка, исследователь категоризирует метафору **ИЗНУРЕННЫЕ ЖАБЫ** как перифрастическое обозначение идей (старых, чужих)[Альфонсов 1999: 22].

Интересный случай «отсроченной» категоризации представлен в стихотворении Д. Бурлюка «Фонарь»: метафоры-загадки сопровождаются приложенным к стихотворению «поэтическим ключом»: временной интервал «отсрочки» измеряется периодом, за который взгляд читателя успевает соскользнуть со строки, требующей расшифровки, к подстрочному ключу: «Вонзивший розу жало (= огни)/ Гробовый ларь (= вагон)/ Темнот кружало (=ночь)/Земная жуть/ Дает вздохнуть/Тоске/ Что в пауке (=часы)...» (120).

Как правило, в стихотворных текстах Д. Бурлюка сочетаются несколько типов «сдвигов», т.е. «отсрочка» категоризации происходит разными путями. В следующем примере сочетаются грамматический (за счет неопределенности референциальной семантики местоимения «ОН»), морфемный, семантический и образный способы провокации затрудненного понимания: «ОН (шепчет): «в молитвах меня помяни, Я истомлен, я издерган, изжален,/ Изгнан из многих пристанищ навек,/ Я посетитель столовых и спален,/ Я *женодар*, пивовар, хлебопек./ Жизнь непомерно становится тесной,/ Всюду один *негодующий пост*,/Я захлебнусь этой влагою пресной,/ С горя *сожру свой лысеющий хвост...*»(117).

Как известно, футуристы большое внимание уделяли графическому облику стиха. Графические выделения могут способствовать категоризации (см. описанную выше интерпретацию В.Н. Альфонсовым стихотворения «Глубился в склепе, скрывался в башне...»), но могут выступать средством

¹Поэзия русского футуризма. М., 1999. С.115. Далее стихотворения Д.Бурлюка цитируются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

ее осложняющим - в случае, если между выделенными графически словами не просматриваются семантические связи: «ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК/шевелится в ноге/рекомендация гладит/мою ГЛЯНЦЕВУЮ улыбку/а я ничего не вижу/насупленный щедротами ЯЩИК!»¹; или в случае обнажения графической фактуры, произвольного выделения отдельных графем, с которыми не коррелируют смысловые компоненты: «ВОРОБЕЙ на крыше», «от славы ИСКУшенья»(61) и т.п.

В стихах А. Крученых мы находим еще один нетривиальный способ осложнения поэтической семантики. Он заключается в ведении в окончательный текст стихотворения возможного варианта стихотворной строки, располагаемого под чертой:

Отлангюрю _____ свой язык
 Отманикюрю
 Причешу кудри мозга моего...(152).

Динамический потенциал подобных словесных форм, их роль в создании семантической неопределенности проанализированы в монографии И.Ю. Иванюшиной [Иванюшина 2003: 182-184]. С позиции процессов быстрой – отсроченной категоризации эффект этой строки может быть описан как задержка мгновенной «распаковки» знака, невозможность проникновения в суть означаемого, минуя стадию формы. Актуализация звукообраза есть не что иное, как увеличение доли «предкатегориальной» информации, продление сенсорного ощущения.

«Отсроченная» категоризация является доминирующим когнитивным процессом при восприятии авторских неологизмов. Категориальная семантика неологизма выводится, в зависимости от способа образования, либо из категориального значения корневой и суффиксальной морфем (ср. в «Фактуре слова» авторские толкования «словонов» с опорой на одноструктурные слова: «зуденица – армия зудящих (сравни – конница); «зудило»= чем зудят (шило)², либо – при словосложении и скорнении – из категориального

¹Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001. С. 98. Далее стихотворения А. Крученых цитируются по этому изданию с указанием страницы.

²Крученых А. Кукиш пошлякам. Москва-Таллинн, 1992. С.27-28.

значения двух вступивших во взаимодействия корней: «зудок» (гудение + зуд), «зудозем», «злюстра» и др.

Пределом «отсроченной» категоризации является, конечно, заумь: при восприятии стихотворений, написанных «на собственном языке», она может вообще не совершаться. Впрочем, как показывает С. Бирюков, пути восприятия зауми читателем могут быть различными: это может быть путь последовательной расшифровки с опорой на контекст (смысловой), а может быть «музыкальное» погружение в замысел без мысли [Бирюков 2003: 438]¹.

За первым случаем следовало бы сохранить обозначение отсроченной категоризации, подчеркивая тем самым, что формирование категорий идет трудным, окольным путем (ср. «чтоб писалось туго и читалось туго»²). Второй случай следовало бы назвать индивидуальной *концептуализацией* – понимая под этим термином формирование концепта текста не на логической, а на эмоциональной, фонетической, сенсорной основе³. Так, как пример категоризации крученыховского «Дыр бул щыл...» может рассматриваться анализ триптиха, выполненный Д. Янечком [Янечек 1991]. Как пример его концептуализации – высказывание П. Флоренского: «Мне лично это «дыр бул щыл» нравится: что-то лесное, коричневое, корявое, всклокоченное, выскочило и скрипучим голосом «р л эз» выводит, как немазаная дверь»⁴.

На преимущественную акцентуацию звукообраза при восприятии зауми указывали и сами футуристы: «В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя лег-

¹Ср. с этой точки зрения предположение И.Ю. Иванюшиной, что «заумный текст может подключаться как к левому, так и к правому полушарию, в зависимости от установки реципиента на восприятие членораздельной речи, рассчитанной на понимание, или внесловесного звукового ряда, рождающего смутные впечатления» [Иванюшина 2003: 199].

²Крученых А. Кукиш пошлякам. Москва-Таллинн, 1992. С.39.

³Напомним, что в отличие от понятия, концепт включает в свое содержание не только понятийный, но и образный, эмоционально-оценочный, а в поэзии – еще и фонетический компонент. См. об этом типе концептов в нашей работе: [Тарасова 2005]. Ср. в связи с этим высказывание о заумных словах А. Крученых: «Если смысловое значение их темновато, то одно ясно всем: их эмоциональная выразительность, их звукообраз». Видимо, это и означает «думать ухом, а не головой» [Крученых 1992: 46].

⁴Флоренский П. Антиномии языка //Флоренский П. М., 1990.Т.2 У водоразделов мысли. С.183-184.

кость <...> и крайняя тяжесть (дыр-бул-щыл, хряч, сарча кроча, хо-бо-ро, хружб» [Крученых 1992:66]. Но тот же А. Крученых утверждал, что «читатель любопытен прежде всего и уверен, что заумное что-то значит, т.е. имеет некоторый логический смысл. Так что читателя как бы ловят на червяка-загадку, тайну...»¹ Таким образом, полного отказа от категоризации не происходит – она лишь приобретает более вероятностный, нежесткий характер, провоцируя творческую активность читателя.

Эта авангардная стратегия наиболее удачно реализуется, по мысли А. Крученых, в чередовании обычного и заумного языка, что является самой неожиданной композицией и фактурой [Крученых 1992:66].

Процесс этого чередования может быть описан в когнитивных терминах «фона» и «фигуры». Под «фигурой» в когнитивистике понимается более заметная, релевантная часть текста, выступающая на фоне недискретной, менее значимой основы². Соотношение фона и фигуры в «заумных» стихах может быть различным:

1. «Фоном» может выступать заумь, как в стихотворении А. Крученых «ГО ОСНЕГ КАЙД...». Попадая в позицию «фигуры», слово «обычного языка» (СНЕГ), вставленное в «оправу» из заумных слов, в какой-то мере семантизирует заумь, заставляет отыскивать в ней «некий логический смысл», позволяя категоризировать это произведение в целом, на достаточно высоком уровне абстракции как «нечто, написанное о снеге на непонятном языке» (ср. предваряющую текст «подсказку» автора: «написано на языке собственного изобретения»)³. Категоризации отдельных звуковых образов текста при этом не происходит.

2. «Фоном» выступает заумь, но осмысленная «фигура» не вычленяется из неопределенного фона, как в случае 1, а предшествует ему, задавая тему (см., например, стихотворение А. Крученых «Весна гусиная»). Этот тип являет собой пример скорее опережающей, чем отсроченной категоризации: тема, указанная в заглавии («Весна гусиная»), заставляет рассматривать заумь как рему, отражающую звуковые признаки весны:

¹Из письма А. Крученых Шемшурину от 19 июля 1916 года. Цит. по: [Горячева 1997: 237].

²См. Краткий словарь когнитивных терминов. М., 1996. С.186.

³Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 209.

те ге не

рю ри

ле лю

бе...

[Крученых 2001: 71].

3. Заумь помещается в позицию фигуры, выделяясь дополнительными, например, графическими средствами:

По просьбе дам,
хвостом помазав губы,
я заговорил на свеже-рыбьем языке!
Оцепенели мужья все
от новых религий:
КАРУБЫ
СЕМЕЕ МИР,
БЛИЖИ МОБЕ!..
задыхается от радости хвост рыбий
[Крученых 2001: 104].

Помещение в позицию фигуры придает заумному отрезку черты определенности и четкой организации, замкнутости и локализованности, что повышает шансы категоризации зауми (возможно, с опорой на узнаваемые корни: сем (= семья, семя, семь), ближ (= ближе, близкий).

4. Наконец, возможен случай отсутствия «фигуры»: текст представляет из себя «сплошную» заумь. Категоризация, даже отсроченная, в таких опусах маловероятна, но индивидуальная концептуализация – весьма желательна¹:

ХО БО РО

ВО РО МО

¹ О чисто эмоциональной, ассоциативной интерпретации звукового комплекса «ХО БО РО» пишет Крученых в письме Шемшурину от 11 августа 1917 года: «...хо-бо-ро. Мрак, тундра, правда?» [Цит. по: Горячева 1997: 236].

КО БО РО

ЖЛЫЧ

[Крученых 2001 : 112].

Как писал В. Хлебников, заумные слова «не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, *что-то неуловимое, но все-таки существующее*»¹, за полвека до рождения когнитивистики предлагая свое понимание (в связи с проблемой заумного языка) процессов концептуализации и категоризации - важнейших процедур познавательной деятельности человека, к раскрытию механизмов которых современная наука только приближается.

Литература

Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма// Поэзия русского футуризма. Санкт-Петербург, 1999.

Бирюков С. РОКУ УКОР. Поэтические начала. М., 2003.

Горячева Т. К понятию экономии творчества//Вопросы искусствознания. XI. 1997.

Иванюшина И.Ю. Рациональное и эмоциональное в теории заумного языка//Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре. Волгоград, 2001.

Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.

Крученых А. Кукиш пошлякам: Фактура слова. Сдвигология русского стиха. Апокалипсис в русской литературе. Москва - Таллинн, 1992.

Тарасова И.А. «Жанровая экспрессия» поэтического слова и проблема типологии художественных концептов//Жанры речи. Вып. 4. Саратов, 2005.

Шкловский В. Искусство как прием// Шкловский В.В. Гамбургский счет. М., 1990.

¹Хлебников В. Наша основа//Хлебников В. Творения. М., 1986. С.628. Ср. появившееся в 20-е годы понимание концепта А. Аскольдовым-Алексеевым как «туманного нечто».

Янечек Д. Стихотворный триптих А. Крученых «Дыр бул щыл»//Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века. Грозный, 1991.

Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amserdam, 1992.

Tsur R. Some Aspects of Cognitive Poetics//<http://www.tau.ac.il/~tsur/>

Faryno J. Дешифровка III: Транссемиотическая лестница авангарда//Russian Literature. . XXXII – I. North-Holland, Amsterdam, 1992.

А.П. Романенко (Саратов)

ПОЭТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ ЯЗЫКА В. ХЛЕБНИКОВА В АСПЕКТЕ ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Khlebnikov's language theory is characterized in its relations both to avant-garde and Soviet culture. The parallel with the Classical theory of nomination is suggested, as well as the reasons for the proximity of the two.

Хлебников – уникальное явление в русской культуре, и эта уникальность заключена в его языке и теории языка, которые определяют своеобразие всего его творчества. Понимание текстов поэта невозможно без соответствующего лингвистического анализа.

Уникальность Хлебникова, разумеется, относительна: поэт и его произведения определенным образом вписываются в культурный контекст эпохи. Существенны прежде всего, на наш взгляд, отношения Хлебникова, авангарда и советской культуры.

Отношения авангарда и советской культуры сложны. Не раз отмечалось (и справедливо), что идейно, даже идеологически русский авангард стремился стать «языком», «голосом» новой власти, новой культуры масс. Их сближали идея и эмоция новизны, задача построения нового мира. В.В. Фещенко видит в этом суть авангардной поэтики: «Отличительная черта всякого человека Авангарда – *начинать все сначала*. При этом акцент делается не на *разрушении* всего предыдущего (оно выполняет, как правило, чисто инструментальную функцию, а если декларативно ставится как самоцель, то выдает в «деклараторе» ложного авангардиста), а на созидании новых основ. Авангард поэтому всегда стихийен (elemental), не в смысле «стихийного бедствия», а в том смысле, что заново определяет стихии (elements), азы, элементы» [Семиотика 2006: 336]. Хлебников именно так пони-

мал свою работу над языком: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек. Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы «азбучных истин», и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея – последней вершины химической мысли» [Хлебников 1986: 624]. Советская культура, кроме всего прочего, – это поиск основ нового мироустройства, созидание нового человека.

Однако, как известно, ни Хлебникову, ни авангарду в целом места в советской культуре не нашлось. Более того, они осмыслялись этой культурой как чуждые и даже враждебные явления. Причины этому, на наш взгляд, следующие. Во-первых, советская культура – это массовая культура, которая в соответствии со своей природой относится к культуре элитарной потребительски, пренебрежительно и часто враждебно. Авангард же – это элитарная поэтика, не рассчитанная (несмотря на некоторые декларации) на понимание широких масс. Во-вторых, советская массовая культура риторична, поэтика в ее составе занимает подчиненное и второстепенное положение. Примером может служить социалистический реализм – доктрина риторико-идеологическая, поэтика в ней сводилась к «художественным особенностям». Авангард – это поэтика, эстетическая, а не риторическая система. В-третьих, советская культура строилась на отрицании старой элитарной (и отчасти народной) культуры, на ее разрушении. Авангард же, как в вышеприведенной цитате отметил В.В. Фещенко, не основывается на разрушении старой культуры.

Остановимся на этой черте подробнее, так как она особенно существенна для Хлебникова, что было замечено К. Малевичем в статье, написанной сразу после смерти поэта: «Хлебников хотя и творил слова новые, но видоизменял побег слова от старого практического корня» [Семиотика 2006: 520]. М. Гаспаров заметил, что русский футуризм вообще отличался вниманием к прошлому: «Было отрицание современности, но не во имя будущего, а во имя архаического прошлого. Были стихи о небоскребах, экс-

прессах и электрических ливнях города, но звучали они у Маяковского не железным восторгом, а надрывом и ужасом. Было у Бурлюков торжество хозяйского приятия мира, но распространялось оно не столько на чудеса техники, сколько на «птиц, зверей, чудовищ, рыб, ветер, глину, соль и зыбь». Было у Хлебникова создание нового поэтического языка, но выростал он органически из праязыковой древности, и будущее, на которое он был рассчитан, напоминало скорее первобытный золотой век, а не мир небоскребов» [Гаспаров 1991: 6]. Архаика языка произведений Хлебникова принципиальна: словотворчество основано на сравнении подобных слов, в результате чего *реконструируются* скрытые смыслы и звуковые формы, *восстанавливается* скрытая внутренняя форма слова. Разумеется, хлебниковские реконструкции далеки от компаративистских: недаром поэт предлагал сравнительному языкознанию «задохнуться от ярости» по поводу своих штудий. Интересно, что даже примеры в хлебниковских рассуждениях архаичны, например: «Перенесемся в каменный век» [Хлебников 1986: 625]. Архаика присуща и его теории языка: она сопоставима с древней теорией именования, во многом изоморфна ей [Романенко 1989: 1994]. Перейдем к ее характеристике.

Термин «теория языка» понимаем широко: любая, а не только научная, система взглядов на язык. Можно также определить теорию языка как любые высказывания о языке. Теория языка, следовательно, может быть обиходно-бытовой (реализуется в поговорках), поэтической (реализуется в художественной словесности), научной (реализуется в лингвистических текстах).

Несмотря на то, что в Хлебникове сочетались поэт и ученый, его теория языка была поэтической: она обосновывала поэтическое творчество и поведение поэта, содержалась не только в теоретических статьях, но и в поэтических текстах (например, «Зангези»), метаязык ее носил не научный, а художественный, метафорический характер. Вместе с тем она не лишена и некоторых свойств теории научной, что проявляется, например, в дефинициях значений звуков: «*Л* значит распространение наиболее низких волн на наиболее широкую поверхность, поперечную движущейся точке, исчезание измерения высоты во время роста измерений широты, при данном объеме бесконечно малая высота при бесконечно больших двух других осях

– становление тела двумерным из трехмерного» [Хлебников 1986: 621]. Кроме того, Хлебников любил вводить в теоретические тексты математические формулы. Но все эти черты не меняют поэтического характера теории, так как не являются результатом доказательств, в чем признавался и сам теоретик.

Теория языка Хлебникова как семиотическая включала в свой состав семантику, синтактику и прагматику. Она носила лингвофилософский характер и, как говорилось, была близка античной теории именованя. Эта близость проявлялась, кроме философского характера, функционально (давались правила построения языка) и семиотически (обосновывалась мотивированность языкового знака при признании наличия и принципа условности).

В основе теории именованя – идея слова как миротворческого, мироорганизующего начала, идея Логоса [Амирова и др. 1975: 33-55]. Создание мира и человека начинается со слова. Та же идея у Хлебникова: «Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединяли людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племени, родового союза, 4) государства – в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки. Дикарь понимал дикаря и откладывал в сторону слепое оружие» [Хлебников 1986: 621].

Идея Логоса предполагает принцип «орудности» имени, основанный на понимании мотивированности знака: в слове отражена природа вещи, поэтому имя есть орудие обращения с вещью. Зная «правильные» имена, люди владеют правилами обращения с ними. В «Нашей основе» этот принцип сформулирован так: «Новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи» [Хлебников 1986: 627].

«Орудность» имени ведет к пониманию слова как модели вещи. Для словесного моделирования (то есть для именованя) необходимы словарь значимых элементов языка и правила построения знаков. Функцию словаря в теории именованя выполняли, например, «этимологии» Платона, в которых звукам приписывались определенные значения, мотивировавшие создаваемые слова (ср. с современной фоносемантикой). Их аналог у Хлебникова – «азбука ума» – перечень «звукобукв» (различение звуков и графем не-

существенно, так как речь идет об основных элементарных единицах языка) с приписанными им пространственными значениями (например, см. приведенную выше дефиницию «звукобуквы» *Л*). Это и есть основные элементарные единицы языка – «простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира» [Хлебников 1986: 622]. Эта часть теории языка – *семантика*, на ней основывается другая часть – синтактика.

Синтактика хлебниковской теории языка – это правила построения слов. Эти правила подчинены, как и в теории именования, принципу мотивированности языкового знака: элементы (звуки) имеют определенные значения, из них создается внутренняя форма слова, имени, которое становится мотивированной моделью вещи, отражая существенные стороны ее природы. Это не формальная, а семантическая звукопись, принципиально сближающаяся с «этимологиями» Платона. Правила построения слов выводятся Хлебниковым не произвольно, а путем сравнения подобных по форме и смыслу слов, путем их комбинаторики. Поиски смысла звуков и создание новых слов (а точнее – реконструкция скрытых, но существующих вариантов) ведется и в теоретических работах («Учитель и ученик», «Наша основа», «Художники мира!» и др.), и в поэтической практике («Заключение смехом», «Зангези» и др.). Принцип мотивированности знака (в ущерб принципу условности) заставляет любое формальное изменение слова нагружать смыслом. Это проявляется, в частности, в отношении к опечаткам: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику» [Хлебников 1986: 627]. Уместно здесь вспомнить трепетное и настороженное отношение к опечаткам советской культуры: они могли стоить жизни виновникам.

«Заумный язык», получаемый с помощью такого моделирования – лишь одна из возможностей реализации системы «этимологий». Возможны и другие, так как модель может отражать разные свойства вещи, при этом реализуется принцип условности языкового знака (см. «Зангези»). «Бытовой язык» – тоже одна из возможностей, закрепленная речевой практикой и

клишированная употреблением: «Лысый язык» покрывает всходами свои поляны. Слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. <...> Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли. Самовитое слово отрешается от призраков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки» [Хлебников 1986: 624].

От правильно (в данной системе «этимологий») проведенного именования зависит действенность слова. Неправильное именование (неучет соотношения мотивированности и условности знака) – это общественный вред, нарушение миропорядка. Оценка и критика имен – это *прагматика* как часть теории языка (об этом см. «Наша основа»).

Таким образом, Хлебников создал целостную теорию языка (прежде всего поэтического), при этом уделяя меньше внимания речи, словесности. Эта не столько теория нового языка, сколько программа обновления языка имеющегося, предусматривающая реконструкцию праязыкового состояния.

Как создатель правил именования Хлебников обладал, по сравнению с другими поэтами-современниками, некоторым равнодушием к авторству своих текстов. Он создавал слово общее, слово-логос. Такое поведение адекватно функции поэта-пророка, именователя. Этим же объясняется и знаково-мотивированный характер поведения поэта, его жизненной и творческой судьбы. Он жил по законам своего имени (точнее – своих имен: Виктор Владимирович Хлебников, Велимир, Будетлянин, Председатель Земного Шара, Зангези).

Сходство принципов теории именования и философии языка Хлебникова не случайно. Оно определено общей задачей созидания языка, что проявилось в отношении к слову, в понимании соотношения слова и вещи. Теория именования предусматривает возможность влияния языка на общество и культуру, а также возможность и даже необходимость сознательного воздействия на язык. Это демонстрирует и Хлебников всем своим творчеством. На наш взгляд, близость теории языка поэта к античной теории

именования объяснимо также и определенными социально-историческими условиями жизни общества, связанными с изменением всей системы жизни, с культурным сломом, что, в частности, проявляется в активизации процессов именования и переименования.

Литература

Амирова Т.А., Ольховиков Б.А., Рождественский Ю.В. Очерки по истории лингвистики. М., 1975.

Гаспаров М. Бенедикт Лившиц: между стихией и культурой // Лившиц Б. Полтораглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991.

Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.

Дуганов Р.В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.

Романенко А.П. Теория языка В. Хлебникова в аспекте истории лингвистики // Тезисы докладов III Хлебниковских чтений. Астрахань, 1989.

Романенко А.П. Философия языка Велимира Хлебникова и древняя философия имени // Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994. Ч. 1.

Семиотика и Авангард: Антология. М., 2006.

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

Хлебников Велимир. Творения. М., 1986.

Л.В. Червякова (Саратов)

**В. ХЛЕБНИКОВ – А. ПЛАТОНОВ – М. ХАЙДЕГГЕР:
«ПУТЬ К ЯЗЫКУ»**

The article compares some aspects of V.Khlebnikov, A. Platonov, and M.Heidegger, stating a congruence in their theories of the nature of the word, in their word usage when expressing their worldviews.

Название статьи М. Хайдеггера – «Путь к языку» – служит метафорой, на наш взгляд, удачно отражающей одно из направлений эстетических поисков в русской литературе первой трети XX века. Творческий метод М. Хайдеггера, своеобразие философии которого связано со стремлением постичь «экзистенцию» слова, близок В. Хлебникову и А. Платонову, чей индивидуальный стиль определяется особенностями словесного оформления идей. Характер словоупотребления является у этих мыслителей способом философствования: слово, взятое в его изначальном, истинном значении, служит для них отражением бытийной ситуации, и потому в словоупотреблении реализуются их философские представления о мире.

Близость Платонова и Хайдеггера на уровне отношения к языку как материалу, имеющему бытийное значение, отмечает М. Эпштейн, подчеркивая, что для философа «язык есть дом бытия, место раскрытия истины. Восхождение к бытию проявляется в том, что язык восходит к своим собственным корням, раскрывает свои собственные первоначения. Не кто говорит и не что говорится, не субъект и не объект высказывания, не внеположные ему идея или тема, а оно само, в речевой своей деятельности, есть средоточие истины, не отпавшей от бытия. Так же чувствует язык и Платонов, хотя и употребляет его иначе, как художник, а не философ» [Эпштейн 2006: 142].

Подобное отношение к языку свойственно и В. Хлебникову, создателю оригинальной теории всеобщего языка, в основе которой лежит идея об особой значимости символов, характерных для каждого звука. Хлебниковская концепция «заумного языка» построена на противопоставлении словотворчества как очищения подлинного языка, «бытийного», от его бытовых значений – обыденному словоупотреблению. В статье «Наша основа» теоретик «грядущего мирового языка» подчеркивает: «...какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила ночи.<...>Можно сказать, что бытовой язык – тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность» [Хлебников 2003: 383-384].

Близкие размышления обнаруживаются и у А. Платонова, теоретические установки которого нельзя признать оригинальными – они напрямую связаны с исканиями современников (эстетическими теориями слова А. Потебни, П. Флоренского, В. Хлебникова и др.) [Платонов 2004: 372]. Однако следует подчеркнуть, что сам писатель руководствовался ими в художественном творчестве. Рассматривая природу слова в статье «Пролетарская поэзия», А. Платонов указывает, что слово состоит из трех элементов (идеи, образа и звука), которые «по своей первой сущности...одно и то же» [Платонов 2004: 165], и, подобно В. Хлебникову, замечает, что «слово... очень глухое эхо действительности». «Надо стремиться к синтезу элементов слова, тогда оно получает величайшую ценность и по своей энергии становится близким к действительности» [Платонов 2004: 165], – определяет молодой писатель, акцентируя мысль о творчестве как создании «истинных» слов.

В понимании В. Хлебникова истинный смысл слова призвано раскрыть словотворчество: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просить наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка. Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек.<...> Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка. Заменяв в одном слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения

в стране слов через хребты языкового молчания» [Хлебников 2003: 383]. Подобный прием использует А. Платонов, для которого, по словам Е. Толстой-Сегал, характерна «сплошная проникнутость смыслом всех уровней прозы» [Толстая-Сегал 1978: 209]. Писатель подменяет одно слово другим, фонетически близким, актуализируя в сознании читателя связанные с ним смыслы. В результате этого в прозе Платонова даже случайный на первый взгляд эпизод становится идейно значимым. Так, в повести «Котлован» один из крестьян в разговоре с активистом о вступлении в колхоз заявляет: «Бедняку нигде не страшно; я б давно записался, только Зою сеять боюсь!» В ответ на это активист обещает «учесть психологию», разрешает «официальный знак» сою не сеять, а в квитанции о «приеме в членство» указывает, что «в колхозе не будет Зои» (в некоторых изданиях это слово пишется с маленькой буквы) [Платонов 2000: 84]. Допущенная активистом описка представляется не случайной: в переводе с латинского *Zoia* означает «жизнь», и потому написанное активистом читается как «в колхозе не будет жизни», что соответствует действительности, изображаемой писателем. На значимость такого рода «ошибок» указывал и В. Хлебников: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества и потому может быть приветствуема как желанная помощь художнику» [Хлебников 2003: 387].

Принципы «творения» новых слов, обозначенные Хлебниковым, во многом близки Платонову: поэт стремится к актуализации в пределах одного слова нескольких значений, к расширению смысла за счет ассоциативных связей, соединения нескольких корней и расширения связей контекстуальных. «Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* – творцы жизни. Или, если мы знаем слово *землероб*, мы можем создать слово *времяпахарь*, *времяроб*, т. е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву» [Хлебников 2003:386], – рассуждает поэт. Похожий прием использует А. Платонов. Платоноведы давно обратили внимание на то, что фамилии платоновских героев образованы особым образом и несут важную смысловую нагрузку: так, например, фамилия *Воцев* ассоциативно связана со словами *вообще*, *вообщем*, имеющими особое

значение для мировоззренческой характеристики героя, фамилия Дванов – со словами *два* и *давить*, что дает взаимодействие сем двойственности и сдавленности [Толстая-Сегал 1978: 197]. Этимологию названия первого коммунистического города – *Чевенгур* – исследователи связывают со словами «чева» и «гур», что в совокупности значит «могила лаптей», но если рассмотреть его через призму хлебниковских размышлений о значении для целого слова отдельного звука, то возможно выявить и иные смыслы.

По мысли В. Хлебникова, первая согласная в слове определяет его значение, а слова, начинающиеся с одной согласной, имеют значения, объединяющиеся «в одной точке рассудка». Рассматривая слова с первым звуком *Ч*, поэт обращает внимание на то, что все они «значат “одно тело в оболочке другого”; *Ч* – значит “оболочка”» [Хлебников 2003: 388]. Слова с начальным звуком *Ч* «встречаются в точке следующего образа...объем одного тела...пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью» [Хлебников 2003: 389]. Если рассматривать с этих позиций название *Чевенгур*, то очевидна актуализация и географического положения города (низина, впадина), и философских смыслов, с этим названием связанных: город, «освобожденный» от буржуазии и всех форм жизни, с нею связанных, представляет собой пустую «оболочку», наполнить которую новым «содержанием» стремятся чевенгурские большевики.

Значение звука *В* Хлебников определяет как «вращение одной точки около другой неподвижной» [Хлебников 2003: 389]. Это также соотносимо с характером философских поисков платоновского Вощева, для которого такой неподвижной точкой является истина.

А. Платонов, как и В. Хлебников, идет по пути выявления новых смысловых связей за счет разрушения привычных, «бытовых», в результате чего слова получают значение бытийных характеристик. Например, по употреблению А. Платоновым слов, обозначающих темпоральные понятия, можно судить о соотношении различных временных уровней в художественном мире писателя.

Традиционно слова *время* и *пора* считаются закрепленными за обозначением линейной и циклической временных структур. Как указывает Е. Яковлева, слово *пора* связано «с идеей космологического цикла» и описывает «некоторую фазу «жизненного круга», находя сходное в уникаль-

ном», типическое в неповторимом, тогда как слово *время* означает нечто необратимое, целостное и допускает персонификацию. *Время* характеризуется как нечто динамическое, а *пора* «внутренне статична» [Яковлева 1991: 40].

Употребление слов *время* и *пора* в художественном мире А. Платонова служит отражением отношений между цикличным природным временем и линейным, конечным временем человека: «Назар обнял мать. Она была сейчас легкой, воздушной, как маленькая девочка, – ей нужно начинать жить с начала, подобно ребенку, потому что все силы у нее взяло терпение борьбы с постоянным мучением, и она не имела никогда свободного от горя остатка сердца, чтобы чувствовать добро своего существования; она не успела еще понять себя и освоиться, как *наступила пора быть старухой и кончатся*» [Платонов 1983: 426]. *Время* индивидуальной человеческой жизни, таким образом, оказывается в подчинении у физического времени, воплощающего природный цикл существования, а *пора* персонифицируется, становясь судьбой человека. Причем даже конец – «наступила пора быть старухой и *кончатся*» – приобретает протяженность, уподобляясь временному природному циклу со свойственной ему статичностью.

Неизменность, энтропийность природного времени обозначается писателем, в частности, через речевую трансформацию, смещение смыслового употребления слова *пора*: «Что-то никак не рассветало, а уж *должна быть пора новому дню*» [Платонов 1991: 227]. В данном случае изначально бытийное значение слова *пора* усиливается глаголом «быть»: контаминация двух грамматических структур («должен быть новый день» и «пора быть новому дню») порождает избыточное употребление глагола, имеющего значение наличия, бытия, но лишённого каких-либо качественных характеристик, которых требует глагол «должна» (см. «должна прийти», «должна настать»). Вместо глагола действия употреблен глагол наличия, и это актуализирует не событийную значимость действия, а его временную протяженность, его включенность во временной поток. Нарушение привычных контекстуальных связей, таким образом, служит для обозначения онтологически важных моментов.

Характерно в этом отношении определение, данное платоновским героем Чевенгуре, – он назван «деревней *в память будущего*» – здесь про-

шлое смыкается с будущим, подчиняя его себе, а настоящее как существо жизни исчезает, что отражает трагические реалии бытия первого коммунистического города. А для характеристики существования человека в повести «Котлован» писатель использует обозначение, в котором нарушение грамматики отражает ситуацию нарушения внутренней логики жизни, – платоновский герой живет, «пока родился» [Платонов 2000: 56].

Смещение лексико-семантических пластов, способствующее приращению новых смыслов, как характерную черту стиля А. Платонова обозначает М. Эпштейн, определяя его отличие от М. Хайдеггера: «Для Хайдеггера важны исконные первоначения, он пытается обрести сущность в самом существовании данного слова, в его звучащей плоти. Отсюда его непрерывное этимологизирование и перетекание корней из слова в слово – как средство удержать исконное, бытийное в потоке речи.<...> Стиль Платонова в целом чужд этимологизации, ибо, как стиль художника, он должен включать разнообразие предметного мира, т. е. заботиться не об аналитизме суждений, выводимых из первоначений слова, а об их синтетическом богатстве и разнообразии, присоединяющем все новые значения к исходным ... Это достигается у Платонова особым смещением лексико-семантических пластов слова, благодаря которым оно теряет свой объективизирующий или субъективизирующий характер и не столько называет предмет, сколько участвует в его бытии» [Эпштейн 2006: 142].

Не случайно платоновские герои «говорят, чтобы думать», а не наоборот. Момент произнесения слова становится для них онтологически значимым как факт бытийного самоопределения: «Лишь слова обращают текущее чувство в мысль, поэтому размышляющий человек беседует» [Платонов 1991: 80]. Метод мышления платоновских героев, для которых процесс говорения является размышлением, сопоставим с хайдеггеровской дефиницией языка как «с-казанного», «об-явленного», то есть непосредственно реализованного и открытого человеку звукового и содержательного явления: «По привычке говорение и слушание противопоставляют одно другому: этот человек говорит, тот слушает. Но слушанием сопровождается и окружена не только диалогическая речь. Одновременностью говорения и слушания подразумевается большее. Говорение само по себе есть уже слушание» [Хайдеггер 1993: 266]. В качестве определяющего свойства языка философ

называет возможность *с-казывания*, каза: «...мы слушаем язык таким образом, что даем ему сказать нам свой сказ. Каким бы образом мы ни слушали, это наше слышание есть прежде всего *допущение самосказывания*, уже содержащего в себе всякое восприятие и представление. В речи как слушании языка мы говорим вслед услышанному сказу» [Хайдеггер 1993: 266].

То же отношение к языку как явлению (в смысле – определению как явного) характерно и для В. Хлебникова, который указывал, что «мудрость языка шла впереди мудрости наук» [Хлебников 2003: 385], то есть утверждал первичность языка по отношению к ментальному действию.

Сопоставляя платоновский и хайдеггеровский методы языкового выражения философских идей, М. Эпштейн пишет: «Александр не умирает, а скорее *смертствует*, т. е. «продолжает свою жизнь» в смерти, возвращается кровью в отцовскую кровь, идет дорогой отца, все более приближаясь к нему<...> Человек – существо смертное, значит, ему надлежит человечествовать и смертствовать, как, собственно, и любая вещь в платоновском мире по сути «веществует» сама из себя. Живое живет, растение растет, женщина женствует, земля земствует, трава травствует, конь конствует, т. е. распредмечивает себя в действии, превращает свое название в глагол, в способ бытия. Хайдеггеровское «корнесловие», склонность к извлечению из глубин данного корня все новых производных, высвечивающих тайну его исконного, бытийного смысла, как нельзя более подходит и Платонову» [Эпштейн 2006: 148-149].

На наш взгляд, «корнесловие» как принцип словотворчества, направленного на выявление потенциальных смыслов слова, характерен и для В. Хлебникова. Именно так, например, построены стихотворения «Кузнечик», «Заклятие смехом», «И я свирел в свою свирель...» В последнем образ бытийной гармонии создается именно за счет перетекания корневых морфем из одного слова в другое – «свирел в свирель», «хотел в отель». Такие новообразования, как *свирел*, *хотель*, *кружеток*, являются производными от уже существующих в языке слов, и их семантика определяется ассоциативными представлениями читателя: *свирел* – играл на свирели, *хотель* – мир мечты, которого хочется достичь, *кружеток* – подобие хоровода, слово, образованное синтезом корней слов «кружение» и «поток». Показательно, что в этом стихотворении влияние контекста

изменяет семантику слова *рок* («И я свирел в свою свирель, выполняя мира рок»): значение трагической предопределенности уступает место значению осуществления высшего предназначения.

То же стремление актуализировать возможные потенциальные смыслы за счет контекста характерно и для М. Хайдеггера. Так, например, размышляя о сущности языка, мыслитель использует периферийное значение слова «разбить», дающего возможность адекватно описать явление, акцентируя именно это значение с помощью контекста: «Назовем искомое единство области языка разбиением. Это название зовет нас пристальнее взглянуться в собственное существо языка. «Разбить» говорится в смысле «разметить». Мы слышим это «разбить» часто лишь в стершемся значении, как например «разбить стакан». Между тем «разбить сад» еще и сегодня в родной речи значит: разметить, вскопать, посадить саженцы. Разбить значит разомкнуть таким образом замкнутость земли, чтобы она приняла в себя семена и побеги. Разбиение есть собрание черт той разметки, которая прочерчивает разомкнутое, открытое пространство языка. Разбиение – рисунок области языка, строение того показывания, внутри которого, исходя из того, о чем идет речь, размечены места говорящих и их речи, сказанного и несказанного» [Хайдеггер 1993: 264-265].

К подобному приему обращается и А. Платонов: «Прушевский смотрел в пустой район ближайшей природы, и ему жалко стало, что его потерянная подруга и многие нужные люди обязаны жить и теряться на этой смертной земле, на которой еще не устроено уюта» [Платонов 2000: 35]. Слово «теряться» в соединении с бытийным «жить» приобретает философскую значимость, поскольку обозначает экзистенциальное ощущение платоновскими героями, для которых земля «пустынна и тревожна», своего «бытия-в-мире» Очень показательным в данном отрывке сочетание глаголов: форма глагола совершенного вида «жалко *стало*» в соединении с несовершенным видом глагола «*смотрел*» актуализирует неизменность ощущения человеком своей затерянности в мире, лежащую в основе любого сиюминутного действия.

Намеченный подход позволяет определить своеобразие творческого метода Хлебникова, Платонова и Хайдеггера – мыслителей, для которых характерно отношение к языку как материалу бытийного плана.

Литература

- Платонов А. Избранные произведения. М., 1983.
- Платонов А. Котлован. СПб., 2000.
- Платонов А. Чевенгур. М., 1991.
- Платонов А. Сочинения. М., 2004. Т.1. Кн.2. Статьи.
- Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. The Yebrew University, Ierusalem. Vol. II. 1978.
- Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.
- Хлебников В. Наша основа // Эстетическое самосознание русской культуры: 20-е годы XX века: Антология. М., 2003.
- Эпштейн М. Ничто и язык: Платонов и Хайдеггер // Эпштейн М. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М., 2006.
- Яковлева Е. Время и пора в оппозиции линейного и циклического времени // Логический анализ языка. Культурные концепты. М., 1991.

Л.П. Прокофьева (Саратов)

**«ИСЦЕЛЯЮЩЕЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ» ИСКУССТВА
ПО В. ХЛЕБНИКОВУ И В. КАНДИНСКОМУ
Статья I**

The common ground for synesthtetic approach to the poetic and artistic production of Khlebnikov and Kandinsky is founded in the idea of healing art. The undertaken critical survey gives reasons to suppose the existence of basic devices of synergetic synthesis in different arts. The hypothesis is to be further validated with psycholinguistic methods.

Идея «исцеляющего воздействия» искусства восходит к древнему «архетипическому» периоду человеческой культуры, своеобразному «первобытному синкретизму», когда еще невозможно говорить о художественном творчестве в современном понимании, а процесс освоения человеком универсума носит магическо-ритуальный характер. Позднее музыка, танец, изобразительное искусство стали активно целенаправленно использоваться в целительных действиях и ритуалах. Активно используемое теперь понятие катарсис (освобождающая экспрессия) берет начало в традиционном искусстве греческого театра; Платон и Аристотель писали об исцеляющем воздействии музыки. По представлению язычников, звук отражал гармонию божественного творения, божественный порядок, в отличие от Хаоса, располагающегося на периферии. Эти идеи нашли отражение практически во всех религиях мира и духовных практиках. Показательны в этом отношении названия духовных практик в йоге: Рагавидья - учение о музыке и звуке как первооснове бытия; Нада-йога - путь звука; Нада брахмо - учение о звучании Абсолюта; Свара-шрути - учение о музыкальных звуках; Нама рупа -

учение о проявлении мира в звуках и образах; Ахата-анахата нада - учение о временном и вечном звучании.

Мир наполнен звуками, как слышимыми человеком, так и неслышимыми. Практически все видимое порождает звуки – это стороны одного и того же процесса «чувствования» мира. Говорение, звучание, звук всегда представлялись творческим началом: «...язык действует не только в полном согласии с воображением, продукты которого он выражает, но он творит сам по себе так, что, рядом с мифическими идеями, в которых речь следовала за воображением, есть и такие, в которых речь шла впереди, а воображение следовало по проложенному пути» [Тайлор 1989: 89]. Эта мысль известного антрополога приводит к идее о взаимосвязи и взаимозависимости бессознательного и подсознательного, реализуемого языком и в языке. Многомерность мира и многомерность сознания предполагает значимость всех видов общностей, среди которых звуку соположен цвет. При подобном соотношении выявляется асимметричность сознания и бессознания, так как цвет и звук являются непосредственным выражением психических переживаний, которые нельзя охватить, определить или выразить при помощи интеллекта.

Столетиями искусство искало путь соединения различных модальностей для создания универсальной парадигмы, способной обозначить направление движения единой науки, акцентируя внимание на согласованности взаимодействия частей при образовании структуры как единого целого. Б.М. Галеев высказал гипотезу, согласно которой каждая эпоха обладает своим «метафорическим фондом», который из века в век развивается, усложняется, причем именно «по принципу наращивания несовместимости сопоставляемых вещей, понятий. Несовместимости, преодолеваемой напряжением интеллекта, интуиции и накопленного знания» [Галеев 2004: 33]. Вероятно, именно начало XX века стало своеобразной метафорической точкой бифуркации множества синергетических процессов, вылившихся в яркий всплеск синестетических проявлений в искусстве вообще и литературном творчестве в частности: «...в ту пору происходил тектонический ментальный сдвиг, характер которого наиболее адекватно раскрывается <...> в памятниках духовного наследия» [Воскресенская 2005: 8]. В это время, в период сложного слома мира и представления человека о нем, многие

деятели искусства ясно осознавали на собственном жизненном и творческом опыте реальность и неизбежность такой синергетической парадигмы. Яркими представителями Творцов, вышедших за рамки эксперимента и создавших собственные эстетические системы стали В.В. Кандинский и В. Хлебников. Интересно, что первый кроме таланта живописца прекрасно владел фортепьяно и виолончелью, писал стихи и в 1913 году даже выпустил поэтический сборник «Звуки», а второй кроме поэтического дара обладал несомненным талантом графика.

Самым известным и цитируемым текстом о межсенсорных взаимодействиях, который значительно повлиял на развитие психологической теории цвета и привел к созданию психологического диагностического инструментария, является работа В. В. Кандинского «О духовном в искусстве» (1910). Фактически Кандинский на новом уровне возвращается к идеям эстетики Платона. Живопись уподобляется им музыке в ее абсолютном значении, и главную ее цель он усматривает в выражении на холсте или листе бумаги музыки (звучания) объективно существующего «Духовного», тогда как художник является лишь его посредником, инструментом, с помощью которого оно материализуется в художественных формах: «отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции» [Кандинский 2001: 55]. Основой синтеза, утверждал Кандинский, является не механическая аппликация, а внутренняя синестезия звука и цвета. Каждый предмет, каждое явление имеет свой «внутренний звук», и задача художника не запечатление музыки на холсте, но того, чтобы картина «резонировала» как музыкальный инструмент, чтобы талантливый зритель, способный воспринимать автора, мог не только «видеть», но и «слышать» ее вибрации. Такая резонансная вибрация способна гармонизировать тело и душу. Вспомним, что, согласно доктрине индийских йогов, человеческий организм соткан из переплетающихся вибраций звуков и цветов, мелодий и световых потоков, динамика которых полностью определяет жизнедеятельность и психическую жизнь человека.

Идея «резонанса» с космическими силами, возникающего при творческом акте, связывает художника с маргинальными религиозно-мистическими практиками. Как замечает В. Шалабин, делая обзор не переведенной пока на русский язык монографии Пэг Вейсс «Кандинский и Древняя Русь»

(1995), художник способен «оживлять» и «одушевлять» холст так же, как шаман оживляет свой бубен [Weiss 1995: 156]. Идеи синтеза искусств у Кандинского существенно различаются со всем, что принято называть *Gesamtkunstwerk*, скорее это шаманский ритуал, в котором голос звучит как язык богов, освобожденный от нагрузки смысла. При этом художник является «переводчиком» того, что превосходит обыденный человеческий опыт [Шалабин, e-text].

В представлении В. Хлебникова новая поэзия, так же как и живопись, должна быть красочной, объемной, цветной; звук (и буква) в ней должны нести всю полноту смысла, в том числе смысла «цветописи», - цветовой символики знаков и букв. Поэт ищет и находит материал, исцеляющий не только тело, но и душу: «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 отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. <...> 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 судьей будничным рассудок» [Хлебников 1986: 632-633]. Этот интерес к «славянской «периферии», в которой поэт видел залежи богатств, забытых в великорусском центре; увлечение примитивным искусством, заумным фольклором сектантов, творчеством полузабытых поэтов XVIII в.¹ есть не что иное, как поиск исходной синестетической звуко-смысловой гармонии, способной врачевать душу человека.

Идея звуко-цветовой ассоциативности нашла в работах В. Хлебникова оригинальное преломление, так как оказалась непосредственной частью его поисков связи между означаемым и означающим – из многочисленных зарисовок в результате складывается целостная система:

¹См. [Иванюшина 2003: 17-18].

Буквы	Цвет	Буквы	Цвет
А	Синий	М	темно-синий
Б	красный, рдяный	Н	нежно-красный
В	Зеленый	П	черный с красным оттенком
Г	Желтый	С	Серый
Е	светлый (белый)	Т	Коричневый
Ж	Коричневый	У	Черный
З	Золотой	Ы	Коричневый
И	Голубой	Ч	черный
К	небесно-голубой	Э	Зеленый
Л	Белый, слоновая кость	Я	Зеленый

По Хлебникову, синестетический процесс находится в человеческом бессознательном, что не делает его фантастическим – существуют условия, когда переход через посредство подсознательного на уровень сознания станет возможным. Интересно, что в отличие от случаев семантизации звуковой стороны в поэзии, когда особо значимым является повышение частотности тех или иных звуков, цвето-звуковые связи для поэта начинают проявляться лишь во время снижения скорости информационного потока. Эта мысль подчеркивает очень важную идею Хлебникова - синестетические связи реальны и для вторичного осознания (например, читателя поэтического произведения). Таким образом, видимая уникальность звуко-цветовых ассоциаций есть по сути отражение универсальных законов, преломленных в индивидуальном сознании.

У Кандинского цветовые ассоциации связаны со звуком музыкального инструмента, обогащаясь коннотативными приращениями. Отметим, что современные исследования, направленные на обнаружение связи между звуком и смыслом, продемонстрировали почти пророческое отражение как самой идеи синергетического единства звучащего и визуального, так и конкретных ассоциаций звука и цвета. Систематизируя сведения о коннотативно-ассоциативных значениях цвета на основании эмпирических и экспериментальных данных, нельзя не заметить, что многие результаты экспериментов прямо подтверждают положения В. В. Кандинского:

Цвет	По В. Кандинскому	По Ф. Адамсу и Ч. Осгуду	По Е. Ф. Бажину, А. М. Эткинду
Красный	«Музыкально он напоминает звучание фанфар с призвуком трубы — это упорный, навязчивый, сильный тон».	Сильный активный ¹	Отзывчивый, решительный, энергичный, напряженный, суетливый, дружелюбный, уверенный, общительный, раздражительный, сильный, обаятельный, деятельный, тяжелый.
Оранжевый	«Этот цвет звучит, как средней величины церковный колокол, призывающий к молитве «Angélus», или же как сильный голос альты, как альтовая скрипка, поющая ларго».	Активный, хороший, сильный	Теплый, сухой, кричащий, громкий, возбуждающий
Желтый	«От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы».	Слабый, активный	Сухой, открытый, общительный, энергичный, напряженный, теплый, легкий, возбуждающий.
Зеленый	«Я мог бы сравнить абсолютно зеленый цвет со спокойными, протяжными, средними тонами скрипки».	Хороший	Черствый, самостоятельный, невозмутимый, холодный, влажный, успокаивающий
Голубой	«Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту»	Сильный, хороший	Прохладный, легкий, успокаивающий, влажный, тихий
Синий	Синий цвет похож на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торже-	Пассивный, хороший	Честный, справедливый, невозмутимый, добросовестный, добрый, спокойный, холодный, влажный, тихий, тяжелый.

¹Данные получены нами по идентичной методике (50 информантов разного пола и возраста).

	ственной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа».		
Фиолетовый	«Его звучание сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей глубине — с низкими тонами деревянных инструментов (например, фагота)».	Активный, сильный, хороший	Несправедливый, неискренний, эгоистичный, самостоятельный, холодный, тяжелый, угнетающий.
Коричневый	«Тупой, жестокий, мало склонный к движению коричневый цвет, в котором красный звучит, как едва слышное кипение».	Нейтральные оценки	Уступчивый, зависимый, спокойный, добросовестный, расслабленный, тяжелый, теплый, влажный.
Черный	«Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое. Ничто после угасания Солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды».	Плохой, сильный, пассивный	Непривлекательный, молчаливый, упрямый, замкнутый, эгоистичный, независимый, враждебный, нелюдимый, тяжелый, сухой.
Серый	«Серый цвет беззвучен и неподвижен, но эта неподвижность имеет иной характер, чем покой зеленого цвета... Серый цвет, поэтому есть безнадежная неподвижность».	Плохой, слабый, пассивный	Темный - нерешительный, вялый, расслабленный, неуверенный, несамостоятельный, слабый, пассивный, тяжелый, угнетающий. Светлый – легкий
Белый	«Белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие, которое для нас абсолютно... Ничто доначальное, до рождения су-	хороший	Легкий

	<p>шее. Так, быть может, звучала земля во времена ледникового периода».</p>		
--	---	--	--

Соединение выявленных выше индивидуально-авторских эстетических теорий с современными экспериментальными методиками может позволить обнаружить базисные приемы синергетического синтеза в разных видах искусств, что будет проиллюстрировано фоносемантическим анализом текстов В. Кандинского и В. Хлебникова в статье II.

Литература

Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные аспекты формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков. М., 2005.

Галеев Б.М. Синестезия в мире метафор // Text processing and cognitive technologies. № 10. Moscow-Varna, 2004.

Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика прагматика: автореф. дисс. ... докт. филол. наук. Саратов, 2003.

Кандинский О духовном в искусстве // В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.

Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М., 1989.

Хлебников В. Творения. М., 1986.

Шалабин В. Василий Кандинский – художник, этнограф и шаман // <http://www.vavilon.ru/textonly/issue6/index.htm>

Weiss P. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. Yale University Press, New Haven and London, 1995.

Ю.Р. Попонова (Саратов)

**«СЛОВО В ПОИСКАХ ИДЕИ»: РОЛЬ ПОЭТИЧЕСКОГО СЛОВА
В ОСМЫСЛЕНИИ РЕАЛЬНОСТИ В ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ
ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА В.В. МАЯКОВСКОГО**

The analysis of interaction of formal and ideological aspects of the word in Mayakovsky's work of Futurist period

Вопрос о роли художественного слова в осмыслении реальности относится к числу центральных проблем поэтической идеологии В.В. Маяковского, которая понимается нами как вербализованное суждение автора о мире, обусловленное его волей к целостному видению действительности, при котором изображаемая реальность структурируется, о-пределяется осмысляющим субъектом. При определении границ понятия необходимо учитывать связь между «словесным продуктом» и лежащей за его пределами реальной действительностью, которая «осуществляется в форме цитирования, иногда обмена, а главное – конкуренции» [Кольхауэр 1995: 73]. С этой точки зрения, идеология есть «слово в поисках идеи» [Кольхауэр 1995: 73], так как она реализуется через диалектическое взаимодействие совокупности образов, фигур, мифов, идей и понятий, лежащих как за пределами «словесного продукта», так и этой совокупности.

Становление поэтической идеологии раннего творчества В.В. Маяковского связано с эстетическими исканиями футуристов. Основной своей задачей авангардные поэты избрали выработку нового языка. Формирование в творчестве В.В. Маяковского поэтической идеологии оказалось тесно связано с осознанием роли слова в о-смыслении и пре-ображении мира. У В.В. Маяковского-футуриста слову отведена наиважнейшая роль в постижении и формировании действительности. В футуристических манифестах и

статьях необходимость выработки нового слова аргументируется назревшим кризисом искусства, который ощущался поэтами как «сбой» в определении цели искусства. Вся история русской литературы понимается как история смены одних навязываемых поэзии функций другими: «Тогдашняя Россия требовала от поэтов одного: скорее развозить в легоньких дрожках заученных размеров сведения о российской торговле и промышленности и тюки гражданских идей» [Маяковский 1955: 317].

В противовес прикладным функциям поэзии футуристами утверждалось право художника на «Самовитое слово», характеризовавшееся как «Новое Первое Неожиданное», где Новое обозначает разрыв со всей предшествующей традицией, Первое – начало творения языка заново, с нуля, Неожиданное – разрыв горизонта читательского ожидания, пересмотр самой природы поэтического слова. Поэтическая идеология В.В. Маяковского развивается в русле разделяемой поэтом общефутуристической убежденности в необходимости выработки нового языка; эта убежденность для поэта начинается с переопределения природы поэтического слова: «Слова – цель писателя» [Маяковский 1955: 297]. Задача писателя заключается, по В.В. Маяковскому, не в «преподнесении готовых комплектов идей, а в связывании словесных корзин, в которых вы можете по желанию передать любую идею другому» [Маяковский 1955: 297]. При этом поэтическая, формальная сторона слова объявляется первичной, а заполнение слова оказывается в зависимости от конкретной исторической ситуации.

Таким образом, в 1910-е годы в поэтической идеологии В.В. Маяковского доминирует представление об определяющей роли слова в осмыслении и пре-ображении действительности. Слово-самоцель и слово в его традиционном понимании, слово, по отношению к которому футуристы присваивали себе право испытывать «непреодолимую ненависть», противопоставлены друг другу как слово живое слову омертвевшему. Первое из них имеет в себе резерв неопределенности, который еще только предстоит заполнить в процессе творческого сотрудничества автора и читателя, а второе такого резерва не имеет, оно уже заполнено смыслом, значит, отстает от постоянно меняющейся действительности и не может передавать новые постоянно возникающие смыслы.

Исследователи ОПОЯЗа, чьи интересы в области изучения возможностей художественного слова как приема искусства были близки поискам футуристов, приходят к выводу, что наиболее эффективным способом наполнения слова смыслом, оживления слова является прием затрудненной формы. Увеличивая трудность и долготу восприятия, искусство дает ощущение вещи как видения, а не как узнавания. «Воспринимательный процесс» в искусстве, как считает В.В. Шкловский, самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи [Шкловский 1990: 63].

Для В.В. Маяковского обновление языка - это «борьба против того, что новатором оценивается именно как предрассудок вкуса» [Винокур 1991: 324]. К способам реализации идеи обновления поэтического языка В.В. Маяковский относил «изменение отношения слова к предмету, от слова, как цифры, как точного обозначения предмета, к слову – символу, слову – самоцели» [Маяковский 1955: 297]. Выработка новой поэтичности начинается для поэта с отказа от условных ритма, размера, синтаксиса, от первенства содержания над формой. В слове-самоцели заключена «свободная игра познавательных способностей». Поэт ставит перед искусством задачу актуализировать внутреннюю жизнь самого слова, заставляет вновь пережить его рождение. Затруднение внешней формы побуждает говорящего и воспринимающего сконцентрироваться на процессе восприятия действительности с задаваемой поэтом точки зрения. Узнавание уже известной реальности признается поэтом утратившим всякую поэтическую ценность. Таким образом, центр тяжести переносится с содержания слова на его форму. Например, одинаково звучащие слова признаются близкими по смыслу. В стихотворении «Из улицы в улицу» (1913) такое понимание смысловой близости слов используется как прием построения произведения:

У –
лица.
Лица
у
догов
годов
рез –

че.
 Че –
 рез
 железных коней
 с окон бегущих домов
 прыгнули первые кубы. [Маяковский 1955: 3]

Слова членятся на части, части свободно меняются местами, обнажая прием. Прямой и обратный порядок следования близких по звучанию слов и слогов создают акустический эффект, близкий тому, который создают несущиеся по дороге с двусторонним движением автомобили. Этот звуковой образ подтверждается зрительным образом железных коней, стремительное движение которых во фрагментарном освещении горящих окон получает дополнительную степень интенсивности.

В связи с интересом В.В. Маяковского к формальной стороне словесного знака уже у современников поэта встал вопрос о взаимодействии идеологии и поэтики в художественном тексте. О. Мандельштамом отмечались две тенденции в поэзии В.В. Маяковского советских лет: с одной стороны, он видит победу идейной составляющей над собственно поэтической, с другой – противоречие, возникающее между изысканной поэтикой образованного футуриста и самоочевидностью содержания. Данные противоречия в творчестве В.В. Маяковского могут быть разрешены, если в качестве специфического свойства его художественного слова рассматривать не характер взаимоотношений формальной и содержательной сторон знака, а слово как действие, представление о котором было заложено уже в раннем творчестве поэта. Рассуждая о преобразованиях, охвативших слово футуристов с точки зрения его знаковой природы, И. Смирнов приходит к выводу, что у футуристов внешняя, материальная сторона знака отождествляется с его идеальным аспектом. Для В.В. Маяковского «переделка вещей<...> есть не что иное, как смена имен, обновляющая объекты, с которыми срослись единицы выражения» [Смирнов 1977: 103]. Поэтом признавалось право на «свободу творить слова и из слов» [Маяковский 1955: 315], где слово – это и объект воздействия авторской воли, творческого переосмысления, и явление объективной действительности, манипуляции с которым приводят к изменениям этой действительности.

Слово в поэтической идеологии В.В. Маяковского, будучи целью писателя, «связыванием словесных корзин» [Маяковский 1955: 297], в которых можно «по желанию передать любую идею другому», имеет и иной центр притяжения, который поэт обозначает формулой «нам слово нужно для жизни» [Маяковский 1955: 324]. Принципиальное свойство новой поэзии – это ее способность «диктовать <...> свою волю» [Маяковский 1955: 316]. Волевое усилие новой поэзии направлено на освоение новой меняющейся действительности: «Я говорю о поэзии, которая, вылившись подъемом марша, необходима солдату, как сапог, – о той, которая, приучив нас любить мятеж и жестокость, правит снарядом артиллериста» [Маяковский 1955: 316]. Только та поэзия, которая способна осознать красоту нового мира, может быть действенной, может послужить общей пользе.

Таким образом, В.В. Маяковский ставит перед художниками слова двойную задачу: с одной стороны, выработка слова-самоцели, языковое новаторство, с другой – необходимость словом «вмешаться в жизнь». Кризисность современной ему эпохи осознается В.В. Маяковским как смерть старого искусства, с его омертвевшим словом, неспособным быть живой связью между действительностью и осмысляющим эту действительность субъектом. Совершившийся рывок жизни в сторону технического прогресса, с его аэропланами, автомобилями и мировыми катастрофами, требовал воплощения в адекватной ему художественной форме. «Старое» искусство оказывается не в состоянии осмыслить современный мир в канонах, выработанных миром отжившим. Человек, утративший язык, приравнивается к человеку, утратившему понимание действительности, то есть оказавшемуся в абсурдном мире, в «адище города»; это одинокий, страдающий человек:

Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки.
Рыжие дьяволы, вздымались автомобили,
над самым ухом взрывая гудки.

А там, под вывеской, где сельди из Керчи –
сбитый старикашка шарил очки
и заплакал, когда в вечеряющем смерче
трамвай с разбега взметнул зрачки. [Маяковский 1955: 4]

Стихотворение строится на приеме остранения. Вечерний город, с горящими окнами, грохотом улицы и несущимися автомобилями и трамваями, стремительное движение которых закручено в смерч, предстает в образе «адища». Затерявшийся в хаосе движения «старикашка» со сбитыми очками для В.В. Маяковского, с одной стороны, воплощает в себе все отжившее, старое, утратившее способность ориентироваться в меняющемся мире, с другой стороны, вопреки общей для футуристов ненависти ко всему старому, вызывает сочувствие. Лирический герой В.В. Маяковского в стихотворении оптически и на слух воспринимает окружающее пространство так же, как воспринимает его слабовидящий старикашка без очков. Освещенные окна домов, которые в стихотворении «Из улицы в улицу» виделись как «кубы», здесь воспринимаются наблюдателем с ослабленным зрением как «сосущие светом адки». О близости способа восприятия города лирическим героем и подслеповатым «старикашкой» говорит и то, что оба они полагаются на слух в ориентации на улице, и этот слух их сбивает с толку. Невидящий дороги герой оказывается на проезжей части, и там «вздымающиеся автомобили» «над самым ухом взрывают гудки». Поэтому «старикашка» оказывается «сбитым», плачет, что вызывает сочувствие у лирического героя и у читателя. Хаотичный, неорганизованный мир города причиняет страдания, превращаясь в ад.

Неудержимо развивающийся по пути технического прогресса город требует немедленного осмысления и включения в понятийный аппарат современного человека. Такова задача, которую В.В. Маяковский ставит перед поэзией. Решить ее может только новое искусство. В программной статье «Без белых флагов» (1914) В.В. Маяковский писал: «Мы не признаем бесполезного искусства. Каждый период жизни имеет свою словесную формулу. Борьба наша за новые слова для России вызвана жизнью. Развилась в России нервная жизнь городов, требует слов быстрых, экономных, отрывистых, а в арсенале русской литературы одна какая-то барская тургеневская деревня. Мы же берем каждый живущий сейчас предмет, каждое вновь родившееся ощущение и смотрим – правильное ли соотношение между ними и именами. Если старые слова кажутся нам неубедительными, мы создаем свои. Ненужные сотрутся жизнью, нужные войдут в речь» [Маяковский 1955: 324].

Толчком для развития поэтической идеологии становится «каждый период жизни», меняющаяся в сторону технического прогресса действительность. Развиваясь, реальность оставляет позади себя духовный опыт, отлитый в словесные формы, неспособные передать новый духовный опыт. Таким образом, слова, а в поэзии вся художественная система, теряют «правильное соотношение» с «вновь родившимися ощущениями». Для В.В. Маяковского, как и для других футуристов, необходимо это «правильное соотношение», так как установка на пересоздание мира, призыв – «вмешайтесь в мир» – реализуются лишь в ситуации отождествления имени и предмета. «Стремление вернуть естественному языку информативность переростало в задание преодолеть сопротивление исходного материала» [Смирнов 1977: 103]. «Самовитое слово» у В.В. Маяковского способно преодолеть разрыв между действительностью и ее словесным выражением, что наполняет действительность смыслом. Усилия, необходимые для «выделки» слов и для их восприятия, приравниваются к усилиям по осмыслению действительности. Для поэтической идеологии неубедительность слов становится сигналом плохо понятой действительности, в то же время именованная действительность становится претворенным, осмысленным пространством. Цель поэтического слова, по мысли В.В. Маяковского, – войти в речь, стать всеобщим, а не индивидуальным, только в этом случае будет реализована установка поэта на преобразование действительности, на формирование «искусства художника, изменяющего жизнь по своему образу и подобию» [Маяковский 1955: 284].

Таким образом, в раннем творчестве В.В. Маяковского представление о слове формируется под воздействием футуристической эстетики, что воплощается в интересе поэта к формальной составляющей словесного знака. Однако осмысление художественного слова с точки зрения поэтической идеологии, где реализуется интенция к целостному видению действительности, актуализирует идеологический пласт художественного слова. Поэтическое слово осмысляется В.В. Маяковским в ранний период творчества как способное генерировать новое понимание действительности за счет мобильности формы. Новое слово есть новая форма, облекающая новое содержание, тем самым преображающая мир.

Литература

Винокур Г. Маяковский – новатор языка // Винокур Г. О языке художественной литературы. М., 1991.

Кольхауэр М. Роман и идеология. Точки зрения //НЛО. 1995. №14.

Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 1 (1912-1917). М., 1955.

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.

Шкловский В.В. Искусство как прием //Шкловский В.В. Гамбургский счет. Статьи – Воспоминания – Эссе (1914-1933). М., 1990.

Е.А. Елина (Саратов)

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС: ПОПЫТКА ИСТОЛКОВАНИЯ БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

The possibilities of interpretation of non-figurative art are discussed; the denotative basis and iconic sign are understood as underlying abstract painting.

Основатель абстракционизма Василий Кандинский однозначно постулировал сущность беспредметного искусства, как он ее понимал: «Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно *дискредитирован предмет* (здесь и далее курсив наш – Е.Е.) *как необходимый элемент картины*» [Кандинский 2005: 27]. Абстрактное искусство вообще определяется следующим образом: «Абстракционизм (лат. abstractio – удаление, отвлечение) – беспредметное, нефигуративное искусство – форма изобразительной деятельности, не ставящая своей целью имитацию или отображение визуально воспринимаемой реальности. *Абстрактная живопись, графика, скульптура исключают ассоциации с узнаваемыми предметами*» [Мириманов, e-text]. Или: «Абстракционизм – творческий метод абстрактного (беспредметного, нефигуративного) искусства, прежде всего живописи, *отказавшейся от изображения форм реальной действительности*» [Эстетика 1989: 3].

В данных и подобных определениях абстракционизма четко обозначено его фундаментальное свойство – отсутствие предметной соотнесенности, или означаемого (денотата). При этом общеизвестно, что согласно классификации Ч. Пирса, из знаковой триады «индексы – символы – иконы» именно знаки-иконы (или иконические знаки, иногда их называют знаками-копиями, знаками-изображениями) являются основополагающими и доминирующими в изобразительном искусстве.

Краткая характеристика иконических знаков сводится к следующему. В знаках-иконах (eikon – др. греч., icon – англ. – образ, подобие) связь означающего и означаемого мотивирована фактическим сходством, подобием между ними, иначе говоря, форма как бы дублирует содержание, по форме знака можно определить его значение; можно сказать, что форма знака берет на себя функцию значения. Такой знак не нуждается в переводе, потому что он похож на свой объект. Соответствие иконического знака объектам (классу денотатов), как отмечает Ю.К. Лекомцев, носит характер непрерывного или приближающегося к непрерывному, например, рисунок дерева и дерево [Лекомцев 1967: 123]. Рисунок какого-то животного подобен самому животному, человек на фотографии похож на реального человека. Первое заменяет второе «просто потому, – пишет Ч. Пирс, – что оно на него похоже» [Цит. по: Якобсон 1983: 104]. К иконическим знакам относят картины, рисунки, фотографии, скульптуры и т. д.

Описанная модель иконического знака, однако, вступает в противоречие с сущностью абстрактного искусства, поскольку абстрактное искусство не укладывается в рамки традиционной иконической знаковости в отличие от предметного искусства и плохо согласуется с принципом иконичности. Иконический знак является двусторонней сущностью, так как несет в себе неразрывную связь предмета с его отображением - означаемого с означающим. Однако абстрактное изображение, опять же согласно определению, не должно предполагать ассоциативности, потому что для ассоциаций нет предмета и зритель не может произвести "узнавания", т. е. "опознать вещь как некогда виденную" [Гадамер 1991: 236].

Абстракционизм по определению лишен предметной отнесенности, когда форма знака утрачивает сходство с какими-либо вещами, и, следовательно, степень иконичности абстрактного изображения должна сходиться на нет. Иначе говоря, абстрактное изображение должно строиться *не из иконических знаков*. Но можно ли считать в таком случае, что, вопреки всем семиотическим принципам, в абстрактном изображении задействованы символические и индексные знаки? С.М. Даниэль считает именно так: «...беспредметная живопись, жертвуя иконическим знаком, тем глубже разрабатывает индексальный и символический компоненты» [Даниэль 2005: 14]. О том же пишет Н.Б. Мечковская: «Преобладание условности в форме по от-

ношению к содержанию знака делает его знаком-символом. Если в кубистическом портрете, как правило, сохраняется иконичность, то полотно беспредметника или абстракциониста в терминах семиотики – это именно «знаки-символы» [Мечковская 2004: 132].

Однако такой метод исключения (если не иконические знаки, значит, те, что остались) в данном случае не применим. Здесь неоткуда взяться символическому (конвенциональному) знаку, так как неких общепринятых, но немотивированных смыслов в изображенных плоскостях, линиях и точках нет. То же можно сказать и об индексальном знаке, который тесно привязан к «здесь и сейчас» создающейся ситуации, чего не может быть в живописном изображении, всегда обращенном в прошлое. Тогда логично встает вопрос о незнакомости абстрактного изображения или о качественном изменении знака. Г.-Г. Гадамер отмечает в связи с «отторжением смысла» в абстракционизме: «Понятие знака утрачивает свою собственную определенность» [Гадамер 1991: 233]. Таким образом, абстрактное изображение, лишённое двусторонности, за неимением означаемого (денотата) должно становиться одноуровневой структурой. Впервые на эту одноуровневость обратил внимание К. Леви-Строс: «Теперь понятно, почему абстрактная живопись и все иконические школы, объявившие себя нефигуративными, теряют способность “обозначать”: они отказываются от первого уровня обозначения и считают, что могут ограничиться только вторым... Абстрактная живопись отказывается от языка, понимаемого как система значений» [Леви-Строс 1972: 41].

Для уточнения семиотического статуса абстрактного изображения и получения более определенного ответа на вопрос о сущности и форме знаковости в абстракции мы обратились к попыткам интерпретации беспредметного изображения, реализованным в двух формах искусствоведческого дискурса: в форме профессиональных искусствоведческих текстов и в форме «наивных», непрофессиональных текстов-интерпретаций.

При нашем анализе искусствоведческих интерпретаций неожиданно обратил на себя внимание весьма весомый денотативный фактор. Искусствоведческие тексты продемонстрировали отчетливую тенденцию ассоциировать беспредметный зрительный ряд с реальными предметами,

сравнивать абстрактную композицию с предметной ситуацией и таким образом находить основания для денотативной отнесенности изображения:

«...Клее написал чисто абстрактную работу “Сведение к умеренному”, которая состоит из больших и маленьких четырехугольников, а также кругов... зеленый и голубой здесь доминируют. *Эта акварель напоминает о знакомом нам городском пейзаже, но как бы увиденном сверху*»¹.

«Одна из самых ранних картин Клее, выполненная в абстрактной манере, – “Ковер памяти”. На плотном, желтовато-землистом грунте расположены явно бессистемно геометрические формы, крестики, буквы ... предлагают нам *увидеть в этом изображении старый ковер, на котором таинственные знаки напоминают о былых веках и культурах*»².

«Картина “Сумеречное” В. Кандинского. Мрачный, сине-лиловато-зеленый колорит с белильно-серыми оживками. Намек на черные пятна *глаз, на хвост рыбы, крыло птицы*. Подобие, «отзвук» *радуги*. Все это – как неоформленные видения, одно из которых разрушает другое...»³

И сам В. Кандинский, интерпретируя для читателя свои беспредметные картины и подчеркивая принципиально отсутствующую в своих картинах предметность, тем не менее постоянно наполняет свои интерпретации предметным содержанием. Вот, например, его описание «Картины с белой каймой»: «В верхнем левом остался мотив *тройки (упряжка из трех лошадей*. Так я называю изогнутые наверху линии, которые идут параллельно друг другу. Взять такую форму меня побудили *линии спин трех лошадей русской тройки*). В самом углу расположены белые зубцы, выражающие чувство, которое я не могу передать словами. Оно пробуждает ощущение *препятствия, которое, однако, не может остановить тройку*... Слева внизу находится *битва* в черном и белом... внизу слева провал, из него *растет белая волна, которая... образует сверху справа озеро* (в котором происходит черное *кипение*), исчезает к верхнему левому углу, где совершается ее последнее, решительное появление в форме белых зубцов»⁴.

¹Парч С. Пауль Клее. М., 2004. С. 26.

²Там же. С.27

³Мочалов Л.В. Пространство мира и пространство картины. М., 1983. С. 301.

⁴Кандинский В.В. О понимании искусства // Знамя. 1999. №2. С.115.

В других самоинтерпретациях В. Кандинский также олицетворяет свои беспредметные картинные образы, вводит их в мир реальных отношений и состояний и наделяет их вполне реальными предметными свойствами.

Эксперимент на вербальную интерпретацию абстрактного изображения группой «наивных», неподготовленных реципиентов объяснялся целью получения (кроме уже полученного профессионального искусствоведческого) спонтанного, «живого» результата восприятия, не отягощенного предварительными специальными знаниями, установками и стереотипами, свойственными специальным искусствоведческим текстам. К интерпретированию было привлечено 38 человек различного пола, возраста, образования (мы сознательно не дифференцируем социальные, возрастные и половые характеристики, поскольку они не релевантны для данного случая).

Всем испытуемым предлагалась для обозрения и составления текста-интерпретации картина В. Кандинского «Белая точка». Одно общее для всех изображение было выбрано в качестве единой основы для сопоставления полученных текстов. Задача эксперимента предполагала либо выявление в вербализованном «наивном» восприятии каких-либо «следов» миметического, ассоциативного уровня изображения, либо их отсутствие, свидетельствующее о действительно одноуровневой организации абстрактного изображения.

Эксперимент показал, что только в 4 текстах из 38 (т. е. в 10%) реципиенты описывают исключительно беспредметный зрительный ряд, не прибегая ни к каким сравнениям и ассоциациям. Приведем характерный пример:

«На желтом фоне разные геометрические фигуры. Круг серый с черным. Зеленый треугольник, неправильной формы геометрическая фигура оранжевого цвета, фиолетовая фигура, белый небольшой круг, черная фигура, грязно-синий круг, какие-то грязно-красные параллели, серпообразная фигура...»

Однако в 90% случаев, в 34 текстах-интерпретациях из 38 испытуемые активно стремятся приблизить беспредметный зрительный ряд картины к общепонятному, предметному, хотя задание не включало в себя указания на «создание предметных ассоциаций». Следствием такой установки на опредмечивание беспредметного изображения является постоянное соотне-

сение абстрактных линий, фигур, плоскостей с воображаемыми денотатами, иногда разными, но часто – очень схожими (для иллюстрации мы приводим некоторые отрывки из текстов-интерпретаций, выделив элементы предметного ряда курсивом):

- ...Изображение на картине напоминает *попугая*: разноцветная окраска, раскинутые два крыла, клюв, небольшой белый круг напоминает глаз. Птица находится в полете. Два круга вверху и внизу образуют *Солнце и Луну*, т. е. птица летит в открытом небе, воодушевленная свободой.
- В нижнем левом углу – *Луна*, в верхнем левом – *Солнце*. А белый шар – это *Земля*. Все цветные фигуры – это то, что происходит на Земле. *Бумеранг* – символ того, что все, что делается на Земле по отношению к космосу, обязательно вернется обратно на Землю.
- Вполне космогонический сюжет... два светила – *Солнце* в бледно-голубой короне и темное пятно *Луны* как изнанка дневного бытия, а совсем рядом *Земля*.
- Картина создает тревожное настроение, наверное, из-за серо-белого круга с черным ободком, похожего на *Солнце* при затмении.
- Можно представить смерть в саване. Тогда над черным прямоугольником *могильной плиты* встает холодное потустороннее *светило* в короне, обрамляющей траурную окружность.
- *Рыба-меч*, летящая вниз. Хвост – волан из гусиных перьев. Тело – *бумеранг*.
- Бешено мчащийся *автомобиль с антеннами*. *Хищная рыба* в погоне за добычей. Движение, порыв...
- *Антенны торчат из машины*. *Падающая птица-секретарь*. Части *гоночной машины*. *Кипарисы на склоне горы*, о которую *разбился самолет*.
- ...можно подумать, что это набор *детских кубиков*, из которых можно построить *железную дорогу, башню, дом, избушку* на курьих ножках и т. д. А может быть, наоборот, это все уже *разрушено*, разобрано на отдельные кубики.

- ...остатки *разбитого тепловоза* будущего на полуразобранном *железнодорожном пути*.

- При желании можно представить уходящий *поезд на рельсах*, взлет *ракеты* (тоже с рельсового пути).

Испытуемые видят свою главную задачу в обязательной расшифровке абстракции, при этом воссоздаваемые ими образы часто варьируются. Об их повторяемости свидетельствуют показатели частотности упоминания в разных текстах одних и тех же денотатов:

Солнце / светило (17);

Луна (16);

поезд / тепловоз / железная дорога / рельсы (9);

птица / попугай / птица-секретарь (8);

бумеранг (6);

Земля (6)

автомобиль / гоночная машина (4);

антенна (4);

рыба / хищная рыба / рыба-меч (3);

разбитый самолет / тепловоз / все разрушено (3);

могильная плита (1);

кипарис на склоне горы (1);

детские кубики (1);

ракета (1);

башня (1);

дом (1);

избушка (1)

Частотность употребления некоторых реалий достаточно высока. Например, ассоциации с солнцем и луной возникают в 50% случаев, что свидетельствует о неслучайном характере ассоциаций. Однако немногочисленные и даже однократные ассоциации – это тоже явление незаурядное, говорящее о принципиальной возможности существования денотативной основы для абстрактного изображения. (Хотя само определение абстракционизма, данное в начале статьи, принципиально отрицает возможность ассоциаций).

Благодаря проведенному двойному эксперименту (на специальных и «наивных» текстах) стало возможным усомниться в представлении об одноуровневости абстрактного изображения. При толковании картины любой зритель (и подготовленный искусствоведчески, и «наивный») ставит себя перед проблемой идентификации художественного образа, не соглашаясь с существованием неких неинтерпретируемых «загадочных» форм. Как видим, и профессионал-искусствовед и, более того, сам художник-абстракционист подсознательно подчиняют себя задаче денотации. *Стремясь понять и истолковать абстрактный визуальный ряд, зритель сам создает или восстанавливает «утраченный» денотативный уровень изображения.* Этот предметный уровень можно, конечно, назвать и плодом воображения зрителя – художник может не иметь его в виду. Но если ассоциации у зрителей (и у художника) в принципе возникают, значит, в таком изображении объективно заложена идея предметности. И кроме того, если у разных зрителей эти ассоциации схожи, можно говорить о некоем инварианте предметного восприятия. Это свидетельствует о возможности восстановления *предмета* как основы картины (что отрицал В. Кандинский).

Следовательно, имеет смысл вернуться к представлению о двухуровневости абстрактного изображения, т. е. к наличию означающего и означаемого, и не отказывать ему в иконической знаковости.

Тогда объясним и принцип создания абстрактного изображения, который строится не на полном отказе от предметности (вопреки утверждению теоретиков абстракционизма), а на рекомбинировании художником перцептивных образов, хранящихся в памяти, на использовании им элементов, которые сохраняют многие свойства и формальные отношения миметического искусства. И предмет оказывается не «дискредитированным», а, напротив, активно задействованным, но в своей неочевидной, латентной форме.

Литература

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.

Даниэль С.М. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства. Вступительная статья // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005.

Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005.

Леви-Строс К. Сырое и вареное // Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Лекомцев Ю.К. О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967.

Мечковская Н.Б. Семиотика: язык, природа, культура. М., 2004.

Мириманов В.Б. Абстракционизм // Энциклопедия Кругосвет www.krugosvet.ru

Эстетика. Словарь. М., 1989.

Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика. М., 1983.

А.Д. Марьенко (Саратов)

**К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНЕНИЯ СОЧИНЕНИЙ
ДЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
КОМПОЗИТОРОВ-АВАНГАРДИСТОВ XX ВЕКА**

The article considers the new principles of notation in the avant-garde music of the last half-century, which allowed for more freedom in music performance.

Возросшая роль ударных инструментов в современной музыке общеизвестна, и, прежде всего, интерес к ударным обусловлен необычайно усилившимся в XX веке значением ритма и тембра.

Музыка Д. Кейджа, Э. Вареза, П. Булеза, Я. Ксенакиса, О. Мессиана, Л. Ноно, К. Штокхаузена, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Шнитке и многих других композиторов обогатилась немислимыми ранее звучаниями, ставшими звуковым выражением их философии и мировоззрения.

Отсутствие интереса к мелодической выразительности, построение, основанное скорее на тембровых, чем на звуковысотных комплексах, стремление к созданию многоплановости звучания, усложнения ритмических структур открыли неограниченные возможности применения ударных инструментов во всех направлениях авангардизма.

Нотация значительной части авангардной музыки для ударных инструментов выглядит очень сложно и достаточно запутанно. Необычайность нотного текста, разнообразие словесных указаний, нетрадиционных знаков и символов часто не позволяют быстро сориентироваться в партитуре [Дубинец 1997:42].

Композиторы по-разному вводят свои новшества: некоторые подробно описывают все нотные знаки в предисловиях и комментариях к произведениям, другие представляют музыкантам право свободно интерпретиро-

вать нотацию. Рассмотреть всё многообразие новаций в нотациях для ударных, а тем более выявить и описать все закономерности этого явления в одной статье вряд ли возможно. Поэтому автор счел необходимым сузить объект практического исследования и остановиться на самых интересных, с его точки зрения, примерах использования ударных инструментов.

Д.Кейдж проложил путь едва ли не для всех направлений музыкального авангарда второй половины XX века, отмеченных экспериментаторством, эксцентричностью, необычным звуковым оформлением.

С 1937 года он начинает сочинять для ударных, вводя в состав их ансамблей самые разнообразные инструменты и предметы (ведра, стиральные доски, листы железа, баки, колеса). В 1938 году в Сиэтле он создает ансамбль ударных инструментов, с которым в течение нескольких лет гастролирует и исполняет собственные сочинения. В одном из самых известных произведений для ударных «Первая конструкция (в металле)» Д. Кейдж в связи с тем, что звуки, производимые многими ударными инструментами, не всегда удавалось иерархично выстроить в высотном отношении, перешел от высотных рядов к метрическим. Например, первые 16 тактов основаны на прогрессии тактов 4+ 3+2+3+4, повторенной 16 раз (в каждой из групп тактов используется автономная по отношению к другим фактурная ткань). В конструировании метрических рядов, так же, как и в самом использовании ударных эффектов, проявляется влияние на Кейджа восточных традиций. В статье «История экспериментальной музыки в США» о сегодняшних способах написания музыки для ударных инструментов композитор писал: «Музыка для ударных – это современный переход от музыки, находящейся под влиянием клавишных инструментов, к музыке будущего, использующей все звуки. Любой звук приемлем для композитора, сочиняющего музыку для ударных; он исследует запрещенную академизмом «немузыкальную» область звуков, которые можно извлечь вручную» [Кейдж,1997:211].

Методы написания музыки для ударных нацелены на ритмическую структуру композиции. Как только они кристаллизуются в один или несколько широко принятых методов, появятся средства для групповых импровизаций не записанной, но культурно значимой музыки. Это уже давно происходит в восточных культурах и в «горячем джазе» [Михайлов 1978 :211].

Своего рода шедевром отражения недетерминированных звучаний посредством недетерминированной нотации является пьеса К. Штокхаузена «Цикл» (1959). «Цикл» состоит из 17 периодов, расположенных на 16 страницах так, что каждая страница соответствует одному периоду. Два инструмента с определенной высотой (маримба и вибрафон) используются в глissандирующих пассажах, остальное время звучат «шумовые» инструменты [Штокхаузен 1978: 21].

Штокхаузен изобретает специальные знаки для вступления каждого из инструментов. Круговая (т.е. по сути бесконечная) партитура может быть прочитана как сверху вниз, так и снизу вверх – при этом исполнитель начинает читать текст с любого места. Выбрав, однако, начальную точку и направление чтения, исполнитель движется по тексту обычным образом и, дойдя до начальной точки, заканчивает пьесу. Пунктирные линии координируют события на разных нотных станах.

Временное расстояние между атакой инструментов и длительностью звучания определяется пропорционально: равные расстояния между нотами на бумаге соответствуют равному количеству времени. На каждой странице имеется шкала, которая поделена на 30 квадратов (тактов). Штокхаузен просит, чтобы пьеса была исполнена в одном темпе (медленном или быстром, на усмотрение исполнителя). Помимо множественных обозначений для различных тембровых и динамических эффектов К.Штокхаузен вводит знаки для 9 структурных циклов определяющих степень исполнительской свободы:

1. Если на странице написаны несколько нотных станов в квадратных скобках, исполнитель волен выбрать любой из них.

2. Нотные группы, заключенные в треугольники, могут меняться местами, но обязаны начинаться в отмеченных лучами точках в установленное время.

3. Нотные группы в прямоугольниках могут меняться местами, но не должны укладываться одновременно или последовательно в один из тактов внутри прямоугольника.

4. Нотные группы в двух прямоугольниках расположенных друг над другом и связанных стрелками, исполняются по тем же правилам, что и в одиночных прямоугольниках, но ноты из одного прямоугольника должны

продолжаться нотами из другого. В некоторых случаях определены конкретные связи и обмены нот между прямоугольниками.

5. Если два прямоугольника, расположенные над и под времяизмерительной линией, заключены в квадратные скобки, то во время данного исполнения может быть выбран только один из этих прямоугольников, оперирование нотами внутри которого производится так же, как и в одиночном прямоугольнике (см. рис.1).

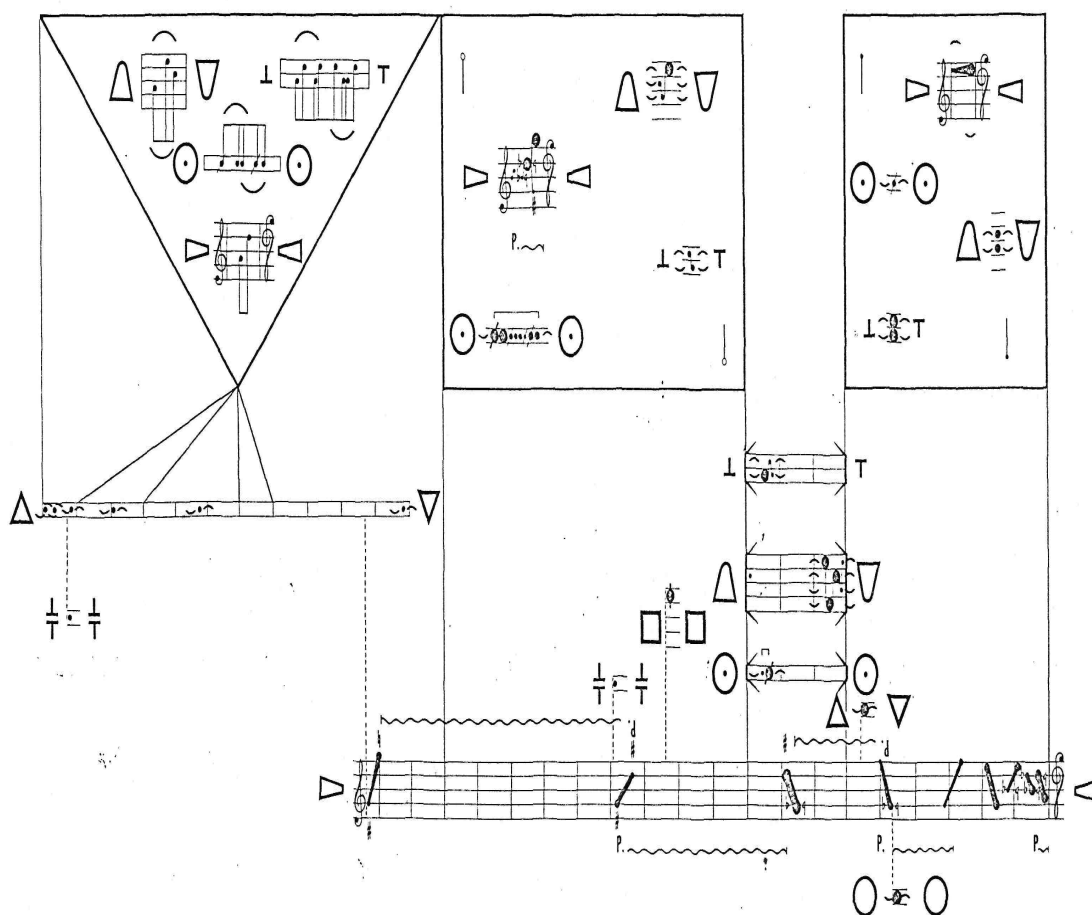


Рис. 1

6. В продолженных в разные стороны прямоугольниках ноты исполняются так же, как и в обычных, только их количество увеличивается в местах ответвлений от основного прямоугольника.

7. Точки без нотных станов относятся к четырем том-томам, и распределение этих нот определяется относительной плотностью их располо-

жения на бумаге (скоростью) и толщиной (насыщенностью); их высота и интервальные соотношения относительно свободны.

Сложные взаимоотношения между звуками и составляют «циклы» проследований в этой пьесе. Сценическое решение «цикла» с круговыми движениями исполнителя, свободно выбирающего элементы недетерминированной нотации, определяет одно из первых приближений К. Штокхаузена к жанру «инструментального театра» [Пекарский 2004: 37].

Зонная нотация – это система в алеаторической музыке, которая позволяет исполнителю выбирать отдельные типы операций внутри жестко установленных и регулируемых границ. Исполнитель сам выбирает характеристики звуков в пределах некой зоны. Она может быть установлена композитором для всех нотационных параметров: высоты, временных отношений, артикуляции, динамики [Дубинец 2002: 61].

Зонную нотацию активно использовал М. Фельдман. Разработанный им метод «табличной» (англ. «graph») нотации является одним из самых ясных видов зонной нотации. [Екимовский 1997: 18]. Таблица Фельдмана представляет собой разграфлённую на квадраты по горизонтали и вертикали полосу, в которой каждый шаг на квадрой по горизонтали вправо означает соответствующее прохождение времени в заданных по условию единицах М.М. 66-92, а шаг по вертикали снизу вверх означает переход от нижнего к верхнему регистру данного инструмента или от инструмента к инструменту (см. рис.2).

**Мортон Фельдман «Король Дании»
(1964) для ударных соло**

THE KING OF DENMARK

MORTON FELDMAN

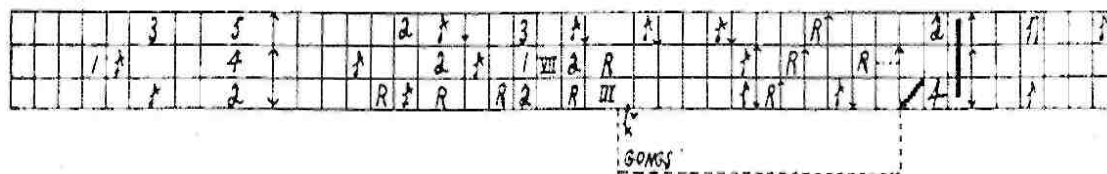


Рис. 2

В предисловии М. Фельдман подробно описывает все нотные знаки и условия их интерпретации:

1. Высокий, средний и низкий регистры. Каждый квадрат равен по метроному М.М. 66-92. Верхняя линия или над ней – очень высокий регистр.

2. Число соответствует количеству звуков, которые должны быть исполнены (сыграны) в каждой клетке (квадрате).

3. На всех инструментах играют без палок. Исполнитель использует пальцы, кисти или какие-нибудь части рук.

4. Динамика: крайне тихо и ровно, как только возможно.

5. Толстые вертикальные линии – кластер (инструменты должны варьироваться, как только возможно (в кластере).

6. Римские цифры – количество звуков, взятых одновременно.

7. Большие цифры, которые написаны во все три клетки, означают отдельные звуки, которые следует сыграть во всех регистрах в любой промежуток времени (произвольно).

8. Прерывистые линии указывают «оставить звучать».

9. Вибрафон без мотора.

Исполнение пьесы Ф.Мортон «Король Дании» по своей сути многовариантно; нотная запись представляет собой лишь скелет интерпретации, которая должна создаваться каждый раз по-новому, с большой долей личного отношения.

Партитура «Псапфы» Яниса Ксенакиса, написанная по математическому проекту, имеет вид перфокарты, каждая клетка которой равна (в первоначальном темпе) четвертной деятельности М.М. – 152. Удары обозначены точками, стоящими на пересечении линий или между вертикальными линиями. Темпы внутри произведения меняются внезапно. Для удобства работы над пьесой каждая клеточка пронумерована. В комментарии к исполнению «Псапфы» автор скрупулезно расшифровывает условия своей нотации:

I. Акцент обозначает внутри секвенции:

1. более громкая интенсивность
2. резкая смена тембра

3. резкое изменение тяжести
4. резкое введение другого звука, исполненного одновременно с данным на неакцентированный момент
5. одновременная комбинация предыдущих указаний

II. В партитуре указаны лишь глобальные желаемые звучности, которые одевают структурную и ритмическую архитектуру этой пьесы. Их следует принимать во внимание распределением интенсивности так же и тембров, выбранных вне сферы банальных звучностей.

Распределение регистров	Категории тембров и материалов
высокий - А средний - В низкий - С	<p>КОЖА</p> сверхвысокие бонго, табла, том-томы с двумя расстроенными кожами, но взаимно связанными, очень низкие литавры, очень широкий большой барабан, африканские барабаны и конги. <p>ДЕРЕВО</p> деревянные стволы, симантра, круглые японские блоки
средний – 0 нейтральный – Е очень высокий – F	<p>МЕТАЛЛ</p> стальные прутья из закаленной стали, рельсы, плотные листы, там-тамы или гонги, ударяемые металлическими палками или молотком.

Применение ударных инструментов без определенной высоты в выше-названных произведениях позволило распространить понятие интонирования на звуки с неопределенной звуковысотностью.

Музыка для ударных инструментов композиторов-авангардистов второй половины XX века известна в России небольшому кругу профессионалов и весьма неполно.

Отсутствие доступных записей и печатных изданий было для музыкантов непреодолимым препятствием на пути изучения современной музыки, поэтому сегодня исполнителю требуется немало времени, определенных знаний и навыков, чтобы освоить новые принципы нотной записи и их реализации.

Мы надеемся что предложенный материал хотя бы на некоторое время сможет восполнить недостаток информации о достижениях музыкальной культуры в сфере исполнительства и композиции для ударных инструментов.

Литература

Аронова Е.И. Графические образы музыки. Новосибирск, 2001.

Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.

Дубинец Е.А. Творчество сквозь призму нотации// Музыкальная академия. 1997. № 2.

Дубинец Е.А. Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев, 1999.

Дубинец Е.А. Мортон Фельдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке»//За рубежом. М., 2002.

Екимовский В.А. Вперед, к нотации без музыки!// Azs notandi. Нотация в меняющемся мире: Научные труды МГК. М., 1997. № 17.

Кейдж Д. История экспериментальной музыки в США// Музыкальная академия. 1997. № 2.

Михайлов А.В. Некоторые мотивы музыкального авангардизма. Карлгейнц Штокхаузен. М., 1978.

Пекарский М.И. «Кушать подано»//Музыкальные инструменты». Зима, 2004.

Пекарский М.И. Нотация мультиперкуссии. М., 2006.

С.Я. Варганов (Саратов)

**КОНЦЕПТ ПЕРЕПАДА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА А.ШНИТКЕ
«ПЯТЬ АФОРИЗМОВ»**

”Overfall” is taken to be the plot-organizing device of multilevel contrasts; analysis of theatrical and plot structures in the text of Schnittke’s «Five aphorisms» reveals the interaction between the inner lexicon of a piece and its instrumental incarnation

Структура и концепция, по определению великого композитора-пианиста С.Рахманинова, - фундамент, на котором возводится здание интерпретации. Вспоминается мысль Гёте: «...во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, всё сводится к концепции» [Гёте 1980: 6]. В структуре текста исполнитель находит предпосылки для обоснования концепции - идеи интерпретации.

Интерпретация музыки является высшей формой музыкального восприятия, которое, согласно современным представлениям, относится к когнитивным процессам: «проблема слухового восприятия – когнитивная, а не психо-акустическая» [Бергер 1997: 2]. Это касается восприятия исполнителем Авторского Нотного Текста (АНТ) и формирования его собственного Ментального Текста Интерпретации (МТИ), который им озвучивается в разных вариантах конкретных исполнений - Акустических Текстах Интерпретации (АТИ). Слушатель этот путь проходит в обратной последовательности: воспринимает музыку в виде АТИ и формирует собственный МТИ. Изучение когнитивных аспектов фортепианной интерпретации высокого профессионального уровня предполагает «адекватное восприятие» [Медушевский 1980: 7], соответствующее тезаурусу пианиста-исполнителя; кон-

цепция интерпретации должна учитывать динамический характер становления целого во время исполнения.

Фортепианная интерпретация является феноменом, связывающим в единый узел философские, семиотические музыковедческие и исполнительские дискурсы; это интимный процесс, который совершается между текстом и музыкантом-исполнителем. Когнитивный характер восприятия соответствует современной методологической установке, утверждающей паритетные отношения вербализованных и невербализованных знаний в сознании человека. Значение и знание изучаются во взаимодействии - непродуктивно анализировать интерпретацию музыкального произведения вне тезауруса исполнителя. В музыкознании когнитивному подходу близки работы, исходящие из постулата: интерпретация - сокровенный акт, сравнимый с рождением композиции: «Смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация» [Арановский 1998: 1].

Инструментом, позволяющим изучать становление концепции интерпретации на основе структур текста, является метод анализа театрально-сюжетных отношений, выявляемых с помощью сюжетной триады: персонификация мотивов, сегментация текста, трансформации.

Материалом нашей интерпретации послужил фортепианный цикл А. Шнитке – одного из крупнейших композиторов, знаковой фигуры для музыкального искусства второй половины XX века. Музыка Шнитке сочетает использование самых авангардных средств с редкой для современного искусства коммуникативной отзывчивостью, что достигается с помощью референтности языка, его театрально-кинематографической изобразительности и выразительности.

Идея интерпретации цикла Шнитке «Пять афоризмов» выявляется в ходе анализа *внутреннего лексикона* сочинения, включающего следующие аспекты: сквозные мотивы и ритмоформулы, сонорные эффекты и кластеры, жанровый состав, инструментальные средства воплощения, а также имплицитное отражение автора в сюжете и интертекстуальные связи.

В интерпретации цикла особое значение приобретает выдвигаемый нами концепт¹ перепада, который прослеживается на многих уровнях структуры и связан в сюжете с приемом многостороннего контраста. Если в обобщенно-философском плане идею цикла можно сравнить с «Хроникой объявленной смерти» (Г.Г. Маркес), то в тексте «перепад» воплощается как пластический, темброво-колористический и сенсорный образ провала. Прием *многостороннего контраста* на основе перепада динамики *ff/pp* проходит через весь цикл, имеет знаковый смысл, формообразующее значение в сюжете. В содержательном плане он может быть трактован как незавершенный, прерванный порыв, оканчивающийся сломом - жестом обреченности, поражения; в каждой из пьес он обретает индивидуальное значение. В нём сочетается не только выразительность динамического перепада и разница между уровнями громкости, регистрами и насыщенностью фактуры, но и противопоставление состояний, что типично для произведений остро драматических. На обыденном уровне каждому человеку, наверное, знакомо сосущее «под ложечкой» ощущение падения в пропасть (в этимологии этого слова – пасть, пропадаю). Оно возникает в полете на самолете - «воздушная яма!»; или же на корабле, попавшем в шторм, когда «сердце обрывается», «душа уходит в пятки» вместе с уходящей из-под ног палубой... Эти эмоциональные ощущения и формируют сенсорный слой концепта.

Отражение автора в сюжете. Этическое и творческое credo А. Шнитке таково: искусство призвано осмыслить жизнь с точки зрения вечности, «четвертого измерения». Жизнь частного человека коротка и конечна, тогда как творчество художника остается в культурной памяти человечества, приобщается к ноосфере. *Ars longa, vita brevis*. Тема смерти объединяет весь цикл, созданный в последний период творчества. Подход к одной из вечных для искусства тем впечатляет сочетанием широты обобщения и лич-

¹ Мы употребляем термин «концепт» в смысле авторской интенции порождения текста и - одновременно – категории его исполнительской интерпретации. Именно в таком ключе рассматривает этот термин психолингвист В.В. Красных: «Концепт с данной точки зрения представляется воплощением интенции как некоторой психолингвистической категории. С содержательной точки зрения под концептом понимается глубинный смысл, свернутая смысловая структура текста... Концепт в основе своей интуитивен, но в процессе порождения текста концепт начинает осознаваться автором на уровне *ratio*» [Красных 1998: 54].

ного переживания. Смерть представлена сквозь призму конца века, огромной культурной эпохи, в которую жил автор, и «зимнего времени года» в жизни человека, смертельной болезни самого художника.

Трактовка жанра «сюиты сквозного строения». Жанр «Пять афоризмов» ведет свою генеалогию от цикла из десяти пьес под тем же названием «Афоризмы» op.13 (1927) Д. Шостаковича, экспериментального парадоксального опыта двадцатилетнего автора. Сочинение Шнитке - в русле той же жанровой традиции; её отличает высокая ёмкость и лаконичность, своеобразие форм преломления реальности. Шнитке вносит в трактовку жанра ряд индивидуальных качеств.

Интертекстуальность и строфическая организация ритмики. В цикле «Пять афоризмов», по сообщению жены композитора¹, отразились впечатления композитора от поэзии И. Бродского. Цикл посвящен пианисту А. Слободянику, по просьбе которого был создан. В контексте этих связей музыка анализировалась в нашей статье [Вартанов 2004].

Процесс изучения АНТ и поисков МТИ приводит к выводу: в «Афоризмах» А. Шнитке поэзия И. Бродского претворяется не только через явные параллели образов музыки и стихов. Глубинный уровень родства - в строфической организации музыкальной ритмики, ассоциирующейся со строфичностью стиха, и напоминающей о монотонной, «псалмодийной» манере чтения стихов Бродского самим поэтом. В АНТ строфичность ритмики отражается в лигах, цезурах, в появлении «сверхтактов».

Структура текста композиции и сюжетный потенциал интерпретации. Понятие сюжетного потенциала текста соотносится с понятием его внутреннего лексикона. Сквозные сюжетные линии выявляются на уровне мотивов и средств выразительности и реализуются через триаду: *сегментация, персонификация мотивов и их трансформации*.

Сегментация текста задана автором и проявляется как в самой последовательности разнохарактерных пьес, так и в сменах разделов и типов движений внутри каждой из них. Контрасты между сценами подчеркиваются изменениями жанрового контекста, создающего установку восприятия.

¹ Петрушанская Е. «Мне кажется, у нас есть общие принципы...» Иосиф Бродский – Альфред Шнитке (Шнитке посвящается... Выпуск 5. М, 2006. С.268).

Персонафикация позволяет выделить константные группы мотивных ритмоформул в сюжете. 1. Мотивы ритмической регрессии - замедления пульсации в мотивах, приводящей к остановке движения. 2. Мотивы ритмической прогрессии - учащения пульсации на единицу длительности в мотивах. 3. Секундовые гроздьи, перерастающие в кластеры.

Трансформации мотивов указывают движение сюжета, жанры – характер связей с реалиями.

Используя аппарат сюжетности, представим *концепт перепада*.

АФОРИЗМ №1

Сегментация текста и жанры:

Сцена 1. *Moderato assai* (т. 1-20). Псалмодия.

Сцена 2. *Inquieto* (т. 21 – 36). Деструкция.

Сцена 3. *Lento* (т. 37 – 38). Хорал-отпевание.

Сцена 4. *Inquieto* (т. 39 - 48). Деструкция.

Сцена 5. *Moderato assai* (т. 49 – 63). Псалмодия.

Сцена 1. *Moderato assai* (т.1-20)

Персонафикация мотивов задана контрастными типами движения ритмических *ostinato*. На их основе возникают два типа мотивов-персонажей - постоянных антагонистов в сюжете цикла.

Мотивы ритмической регрессии (т.1-6, 8-10, 13-20) в парном проведении образуют 12-тоновую серию. Сюжетные их ассоциации имеют зримо-изобразительный характер: замедление движения, ритмоформула расширяющихся длительностей приводит к остановке. Семантика мотива ритмической регрессий предельно ясна: если жизнь – форма движения, то угасание движения, частые «усталые» остановки - признак окончания жизни, надвигающейся смерти. В регистровых перемещениях часты нисходящие движения, что дает основания видеть в них музыкально-риторическую фигуру *catabasis*: в символическом плане - нисхождение в землю, смерть, бренность телесного в человеке.

Строфичность ритмической структуры. С самого начала трёхтакты объединяются в единую фразу с помощью авторских лиг. Ритмоформула регрессии при этом получает синтаксическое обоснование в торможении окончаний; этот принцип проводится последовательно.

Мотивы псалмодии «Господи помилуй» - ритмической прогрессии на одном звуке (т. 7, 11-12) - изначально заданы как учащения пульсации, переход от более крупных длительностей к мелким.

Псалмодии исполнены напряженной экспрессии, их гармонической основой становится трезвучие *си минор*; мотивы обычно проводятся в верхнем регистре, поскольку в ментальном плане обращены к вечности.

«Мерцающие смыслы» сюжетности в псалмодии допускают вариантность истолкования: обращение к Богу, высшим силам со страстной мольбой уберечь от смерти: «Да минует меня чаша сия!» Могут возникнуть иные образные ассоциации - нехватка дыхания, тщетное усилие выговориться, чтобы передать самое сокровенное. Жанр псалмодии становится определяющим в первом разделе и во всей прелюдии - он задает параметры сценического пространства, установку восприятия.

Многосторонний контраст как основное стилистическое средство выражения концепта перепада употребляется композитором многократно. Смысл его прочитывается как осознание тщеты, обреченности всех усилий. Но от этих попыток невозможно отказаться - дальнейшие их повторения становятся *Idee fixe*. Прием строится на противопоставлениях. С одной стороны - учащенная пульсация псалмодии, которая сопровождается нарастанием с «чрезмерным превышением сил». С другой стороны, порыв псалмодии, не завершившись, оказывается прерванным, - две фазы перепада разделены цезурой, при этом используется весь комплекс средств: регистры, динамика, сонорика, ритм.

Сцена 2. Inquieto (т.21 – 36)

Жанровой основой раздела оказывается состояние деструкции, тревоги: прерывистость, непредсказуемая прихотливость пульсации; реплики в диалогах (т. 21-26), проходящие под знаком нарастающего беспокойства.

Строфичность трёх тактов (т. 27-29, 30-32) способствует эффектам нагнетания, единая волна динамического нарастания (т. 33-36), расширения пространства, приводит к декламационной мелодике, к речитации.

Трансформация мотива ритмической прогрессии (т. 36), диаметрально противоположная первоначальному (смиренному!) образу псалмодии «Господи помилуй», передана в кульминации как нагромождение класте-

ров-септим. Это - крайняя степень деструкции, волна её неминуемо завершается трагическим срывом, глубоким провалом.

Кластер как символ непознаваемо-темного, деструктивного начала. Персонификация основана на его сонорных качествах в резких ударных звучаниях. Накопление жесткости в гармонии, аккорды с гроздьями секунд словно достигают критической массы, оборачиваются кластерами – тупиком, за которым нет продолжения, воплощением жизненной коррозии. Мертващее пятно кластера – знак хаоса, агрессии, смерти.

Концепт перепада – многосторонний контраст (грань т. 36/37) – обозначает границу сцен 2 и 3.

Сцена 3. Lento (т.37 – 38). Хорал

Перепад подчеркнут жанровым контрастом - деструкции кластеров противопоставлено смирение хорала, ассоциирующееся с церковным отпеванием. В пронзительной тишине *pp* минорные гармонии (*cis-moll, es-moll, c-moll, b-moll*) в низком регистре. Возвращаются ритмоформулы регрессии, фигуры *catabasis*.

Сцена 4. Inquietto (т.39 - 48)

Новая попытка прорыва обреченности, новая волна деструктивной энергии. Поначалу форсированный подъем использует те же средства и быстро достигает уровня кульминационного *ff*. Однако на этом сходство заканчивается, следует иной сюжетный ход: вместо повторения перепада - переосмысление ситуации. Характер мелодической декламации говорит о попытке адаптации к новым реалиям. Постепенный спуск, уменьшение плотности фактуры динамического уровня, ритмические регрессии, расширение возвращают движение к начальному состоянию.

Сцена 5. Moderato assai (т.49 – 63)

Реприза приносит трансформации начальных мотивов ритмической регрессии. Фактура обновляется за счет басов, едва намеченных одиночными звуками; зыбкая полиритмия создает эффект «воспарения». Развязка сюжета пьесы на основе утверждения жанра псалмодии и итоговой трансформации мотива «Господи помилуй». В самом высоком, «астральном» регистре здесь происходит главное сюжетное событие - преобразование ритмоформулы прогрессии в регрессию; постепенно затухая, она растворяется в космосе. Отказ от повышенной экспрессии

мотивов «Господи помилуй» приводит к катарсису, тихой кульминации, откровению. Сценическое пространство также изменяется с появлением баса: открытые демпфера педали сообщают звучанию особое сонорное качество, создает фантастический эффект пространственного удаления. Словно останавливается реальное время и безгранично расширяется пространство. Так воплощается знаковая для Шнитке идея - переход в «четвертое измерение».

Сюжет первого «Афоризма» подобен евангельскому «молению о чаше»: первоначальное состояние отчаяния и мольба «Да минует меня чаша сия!» сменяется готовностью принять судьбу. Такой итог может быть прочитан многозначно: не просто как смирение перед неизбежностью физической смерти, но как переход в бессмертие, приобщение к вечности.

АФОРИЗМ №2

Концепт перепада обусловлен здесь жанровой природой Allegretto, балансирующей между скерцо и хоралом; в однородном игровом движении без изменений темпа; его база - оппозиции мотивов.

«Заглавный» мотивный комплекс задает жанр: игра, скерцозная основа. Парадоксальна трансформация начального мотива 1-го «Афоризма»: окончания, которые ассоциировались с усталыми остановками, ошеломляют экспансией, дерзостью, взрывчатостью. Артикуляция staccato, скачки создают образ упругости, мобильности, задора; они прочитываются как прилив энергии, воспоминание о прежнем полноценном ощущении жизни.

Мотив ритмической регрессии, упирающейся в кластер (т.10- 13), выступает антогонистом, знаком торможения: его проведение в нижнем регистре в нисходящем движении напоминает о печальной реальности.

Мотивный комплекс в жанре хорала – третий персонаж сюжета (т. 14–22): он отделен цезурой (грань т. 13/14), что актуализирует важные сквозные линии цикла. Приоткрывается неявный смысловой подтекст пьесы: скрытая боль. Исповедальный тон хорала резко контрастирует с бравადой и удалью эскапад эффектных пассажей, эксцентричных взлетов и акцентов. Хоральный комплекс изменяет пластику: появляется легато, хорошее аккордовое изложение. Повторяемая фигура в мелодии звучит проникновенно, как безыскусная, исполненная боли исповедь. Жанр хорала в чи-

стных тональных гармониях *f-moll*, *h-moll* отсылает к хоралу 1-й прелюдии. Сохраняется строфичность трехтактов.

Основное средство выражения концепта - многосторонний контраст - также активно используется в воплощении игры и показан: а) цезурой (границы т. 5-6, 13-14); б) паузой (границы т. 38-39, 54-55); в) провалом в нижние регистры (границы т. 8-9, 10-11, 27-28, 30-31); г) падением в *piano* (границы т. 2-3, 69 – 70).

Перепад (*ff/mf*) в кульминационной точке подчеркнут паузой и сменой плотности фактуры. В игровом контексте пьесы перепад не выглядит катастрофой. Напротив, кошачья лёгкость и упругость акцентов-синкоп говорит: всё может завершиться благополучно: нужно собраться, «сгруппироваться», амортизировать удары судьбы. В состоянии игры никакие переделки не страшны.

АФОРИЗМ №3

Многосторонний контраст на грани сцен 2 и 3 подчеркнут сменами жанров и сонорными приемами.

Сцена 1. *Lento*. (т.1-4)

1. Жанр сарабанды, возвращение медленного темпа *Lento* вновь актуализирует основную образную сферу - надвигающейся смерти. Использование традиционной ритуальной ритмоформулы похоронного танца-шествия - сарабанды: в основе её ритма - остановка на 2-й доле, тормозящая движение. Кластерная сонорная окраска и низкий регистр также не оставляет сомнений в похоронной мрачности колорита.

Сцена 2. *Rubato* (т.5)

Жанровая основа свободной каденции – речитатив: экспрессивный мотив репетиций использует псалмодию «Господи помилуй!».

Концепт перепада. Состояние мольбы, вознесенной Богу, неожиданно оборачивается гневом, деструкцией: тупик кластера проникает в самый верхний, «хрустальный» регистр.

Сцена 3. *Poco più mosso* (т. 6-17)

Мотив группетто принадлежит к числу самых выразительных - в этом качестве он используется в строфической ритмике четырехтактов (6-9, 10-13, 14-17) и способствует нарастанию экспрессии. Его повторения звучат как заклинания, моление о чуде, в них концентрируется суггестия ожида-

ния: чудо может случиться, только если на него надеешься, веришь в его возможность. Трансформируется ритмоформула регрессии: *crescendo* и подвижность движения сообщает окончаниям мотивов («усталым остановкам»!) экстатический характер.

Концепт перепада возникает как трагический перелом, многосторонний контраст (*f-crescendo-ff-fermata'/p*): энергия подъема вновь оборачивается деструкцией: гроздя кластеров, *crescendo* превышает все динамические уровни, достигает предела и застывает в тупике ферматы, кластер охватывает большую часть клавиатуры.

Сцена 4. Реприза (т.18-21)

Чуда не случилось: следует падение в *piano*, низкий регистр, возвращение ритмоформулы сарабанды, ритмической регрессии, сонорики кластеров.

АФОРИЗМ №4

Здесь концепт перепада через прием многостороннего контраста на грани сцен (перед репризой) отражает идею противостояния бесконечности пространства и конечности всей человеческой цивилизации: его можно истолковать как взгляд на происходящее с точки зрения вечности. В абсолютном выражении уровень громкости кластеров не так уж велик (*mf – crescendo*), «падение» ступенчато, но перепад между максимумом и минимумом сохранен.

Авторская ремарка *Senza tempo* поражает непривычным отсутствием обозначений размера. Каждый из аккордов выписан целыми нотами с ферматами, каждый звук в аккордах заключен в рамки вертикального обрамления, оговаривающие право на «беспредельное» продление звуков.

Жанр хорала получает здесь неожиданное преломление: хорал вселенского масштаба. Отсутствие регламента ритма - *Senza tempo* – делает пьесу уникальной во всех отношениях. Бесконечная, не ограниченная ничем, кроме естественного затухания звука, протяженность мягких диссонансов тишайших аккордов *pianissimo* создает образ ирреальности. Остановившееся время оборачивается безграничным расширением пространства. Угасающие вибрации открытых струн рояля пронизывает космический холод - почти бесплотный звук струится, словно свет давно погасших звезд, доходящий до Земли с гигантским запаздыванием.

Противопоставлены хоралу, ведут диалог с ним мелодические фразы триолей *legato* (т. 5-7-8); их жанровая природа ассоциируется с пантомимой. Им присуща регулярность метрики, насыщенность динамики, их афористичные реплики помечены ремаркой *rubato*, на них - печать одушевленной, хотя и «замороженной красоты», в которой не столько печаль, сколько безучастность: это тени давно изжитых земных страстей. На грани середины и репризы - перепад, многосторонний контраст.

В репризе долгие паузы оцепенения между аккордами усиливают эффект регрессии, беспредельного торможения движения. Наступает совершенно необычная кода в динамической эволюции: *ppp-diminuendo-pppp*, построенная на ритмической регрессии мотива трели на двух самых низких звуках клавиатуры. Этот фантастический звуковой пейзаж застывает в бесконечной фермате.

АФОРИЗМ №5

Основным средством в воплощении заключительного противостояния человека и смерти также оказывается перепад. Результат этой борьбы заранее предрешен, и каждый человек обречен пройти этот путь в одиночку. Вероятно, композитор, которому довелось переживать возвращение из состояния клинической смерти, смог зафиксировать его особенности. Сюжет перепада реализуется четырежды: каждый последующий этап оказывается ступенью вниз в беспощадно правдивой мучительной «хронике объявленной смерти».

Grave последней пьесы возвращает из космической невесомости не просто в мир тяготения, но к последней тяжести расставания с жизнью. Чувствуется - сама смерть пришла за своей данью; это её поступь: всё предельно материально, массивно и регламентировано. Все основные сквозные линии цикла собираются воедино, и этот синтез обусловлен неотвратимостью приближения развязки.

Строфичность трёхтактов полностью овладевает структурой текста, имеет сквозной характер (т.1-3, 4-6, 7-9, 10-12); происходит качественный синтез: в ритмической организации музыки утверждается поэтическая метрика. Периодичность сообщает движению неумолимость ритуала. Сквозные мотивы совмещаются с жанрами.

Ритмоформулы регрессии. Безгранично здесь господство мотивов регрессий, звучащих с непреложностью закона бытия: остановка движения есть прекращение жизни. Потому столь гнетущее впечатление производят остановки в «пустых» 3-х тактах каждого «большого» трехтакта. Асинхронность ритмики в мотивах регрессий в разных пластах фактуры усиливает ощущение деструкции: остро экспрессивный мотив вдоха в мелодическом голосе замирает раньше; хорал основного пласта фактуры упирается в остановку-тупик несколько позже.

Хорал-отпевание и формула регрессии. Аскетичные звучания одностерцовых тональных гармоний в нижнем регистре несут печать трагической отстраненности. Одновременное и взаимодополняющее действие мотивов регрессий и хорала придает музыке объективный, внеличный характер.

Ритмоформулы прогрессий. Мотивы учащения пульсации используются в жанрах декламации, псалмодии на мотив «Господи помилуй» и воспринимаются здесь как высказывания личностного характера.

Кластерный компонент нарастает во всех мотивных образованиях заключительной части цикла, где наблюдается сгущение мрачной окраски кластеров. Буквально все мотивы и ритмоформулы трансформируются в чёрные кластеры. Даже мотивы регрессии и прогрессии, начинаясь в «чистых» минорных тональностях, постепенно перерождаются в кластеры и оканчиваются риторическими фигурами нисхождения – *catabasis*.

Перепад, 1-я стадия (грань т. 12/13). Перепад (*pedal, forte-crescendo/mezzo forte, senza Pedal*) намечен в динамике, в противопоставлении кластеров и чистой гармонии, но сглажен в регистровом плане.

Перепад, 2-я стадия, строится из двух волн: первая (грань т. 8/9) с размытым регистровым и динамическим контрастом; вторая волна, напротив, накапливает энергию длительное время и подводит к тотальному провалу (*mf-f-Ped-ff-crescendo-fff-/mp-senza Ped.-* грань т. 14/15). Огромный кластер охватывает практически весь объём клавиатуры, берется раскрытыми ладонями обеих рук; ужасающая «чёрная дыра» нависает над ферматой конца трехтакта. Этот удар уже исключает возможность сопротивления.

3-я стадия. Провал в басовый регистр, из которого уже нет исхода; однако, сохранение тональной определенности (*do minor*) означает наличие ещё живого индивидуального сознания, которое проявляется лишь в воз-

возможности ощущать боль, тоску. С его затуханием уходит человеческое измерение трагедии.

4-я стадия. Заключительный трёхтакт в тональном освещении - последнее проявление личностного сознания. В последующем трехтакте уже господство кластеров - символов бессознательного. Последний многосторонний контраст совершается в басах, затрагивает лишь динамику (*mf-crescendo-f-crescendo-ff-'/mp*, грань т. 21/22) и фактуру; снят регистровый разрыв. После этого перепада остается только инерция асинхронного движения мотивов регрессий в одноголосных линиях - последний провал гаснущего мира. Нисхождение во тьму, в завершающий кластер *piano*, удерживаемый ещё в течение трёх тактов. Дальнейшее – молчание...

Концептуальность в интерпретации сочинений Шнитке опирается на высокую степень эвристичности, семантическую насыщенность. При этом автор оперирует палитрой «полистилистики» - широким диапазоном композиционных приемов от барокко и до авангарда XX века, что позволяет выбирать из всего арсенала средства, максимально адекватные сценической ситуации, достигать наглядности, выразительности и изобразительности музыки. О важности отбора говорит сам Шнитке: «Чем больше «культурных слоев» в музыке, тем она тоньше. Увлеченный покорением новых областей, человек берет с собой весь опыт прежних завоеваний» [Шнитке 2004: 6].

Актуальность и животворящая сила творчества Шнитке соединяется с ощущением панорамы музея накопленных музыкой ценностей, которыми играет композитор. Об этом свидетельствуют его слова: «Может быть, более всего проявляется индивидуальность художника в той бесстрашной открытости чужим воздействиям, когда всё извне приходящее становится своим, подчиняясь неуловимому субстрату индивидуального, который окрашивает всё, к чему рука художника прикасается» [Шнитке 2004: 6].

Литература

- Арановский М. Структура музыкального текста. М., 1998.
 Бергер Л. Эпистемология искусства. М., 1997.

Вартанов С. Феномен сюжетности, театральность и пластика в фортепианной интерпретации // Памяти М.А.Этингера. Вып.3. Астрахань, 2008.

Вартанов С. Fin de Siecle Альфреда Шнитке // Шнитке посвящается... Выпуск 4. М., 2004.

Гёте И.В. Собрание сочинений: в 10 томах. М.,1980. Т. X.

Красных В.В. От концепта к тексту и обратно//Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1998. № 1.

Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие»// Восприятие музыки. М., 1980.

Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004.

IV. ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕКСТ РОССИЙСКОГО АВАНГАРДА

I

А. В. Зюзин (Саратов)

САРАТОВСКИЕ ВЕЧЕРА-БЕСЕДЫ И ПОЭЗО-КОНЦЕРТЫ (Д. БУРЛЮК, И. СЕВЕРЯНИН, Ф. СОЛОГУБ)

Based on contemporary newspaper reports, the article describes first visits to Saratov of D. Burljuk, I. Severyanin, F. Sologub, their presentations and poetry readings as reviewed in the local press reviews.

В Саратове в начале XX века были необычайно популярны самые разнообразные «встречи с прекрасным». Получивший славу «столицы Поволжья», Саратов ей соответствовал в экспозиционно-литературно-художественной части на все сто процентов. В самых лучших залах города — Большой зал Алексеевской Консерватории, залы Народного дворца, Коммерческого собрания — постоянно проводились литературные вечера, встречи со знаменитыми столичными учеными, музыкантами, литераторами. Все новое и интересное тут же находило живой отклик в кругах местных литераторов и деятелей искусства и имело свое отражение в афише города: «Вечер нового искусства», «Концерт меломимики», «Художественный вернисаж», «Диспут о театре», «Беседа о современном театре» и т. п. Не обхо-

дилось и без мистификаций, чего стоит дело с «психо-футуристами» и их последующим саморазоблачением.

Все визиты в город подробно освещались в прессе, саратовские газеты наперебой старались привлечь читателя своими комментариями и размышлениями по поводу увиденного или услышанного. Начиналось все с объявлений на первых страницах саратовской прессы и комментариев по поводу предстоящих визитов в разделе «Хроника». Известные саратовские журналисты соревновались в быстроте и пестроте представляемых на газетных страницах заметок. Например, первый визит московских футуристов в Саратов сопровождался, можно сказать, большой «пиар-кампанией». Еще до их приезда на страницах «Саратовского листка», «Саратовского вестника», «Саратовской жизни» и ряда других периодических изданий разразилась целая «футур-история». Каждый из авторов опубликованных статей пытался как можно ярче представить свое отношение к футуризму (новому искусству в целом) и его появлению на саратовской земле. Надо отметить, что отзывы были как отрицательные, так и «прогрессивно»-положительные, некоторые из журналистов проводили параллель с литературным творчеством местных авторов. Такая же реакция была и после концерта. Например, в газете «Саратовский листок» (март, 1914 года) читаем: «Саратов приобрел непосредственно к самоновейшему движению в искусстве, к его «последнему крику»... Приезжали и — увы! — уехали самые настоящие московские футуристы (не какие-нибудь саратовские «псевдо-психи»!).»

Первый визит в Саратов Д. Бурлюка и компании (Маяковский, Каменский) состоялся в марте 1914 года. В афише значилась программа: «Василий Каменский Аэропланы и поэзия футуристов Давид Бурлюк Живопись футуристов Владимир Маяковский Достижения футуризма картины, чтение стихов».

В прессе разразилась атака на футуристов, один из авторов «Саратовского вестника» рекомендовал «в штыки» встретить «знаменитостей» с их «шпало-пропиточными» поэтами. Чтобы переменить настрой публики и завлечь ее своей необычностью, Бурлюк, Каменский и Маяковский приняли рекламную акцию. Они прогуливались по Немецкой улице (теперь это проспект Кирова) в черных суконных пальто и такого же цвета шелковых цилиндрах и перчатках. Позерски громко говорили, называя

своего собеседника исключительно по имени-отчеству. К сожалению, акция не возымела оглушительного успеха, а, скорее, наоборот. Но в назначенный день в полупустом зале консерватории состоялся вечер нового искусства и новых авторов на саратовской эстраде¹. Реакция слушателей и прессы была двойственной, но больше все же негативной: «...футуристические новаторы не создают никакой революции в искусстве». Компания московских футуристов не услышала полемического задора газетных отзывов и критики: она уже была на полпути в Москву.

Продолжением символистских и футуристических экспериментов на саратовских подмостках стали визиты в город Бальмонта², Сологуба и Северянина.

Два симпатизирующих друг другу поэта — Федор Сологуб и Игорь Северянин — в 1915 и 1916 годах почти одновременно избирают для своего гастрольного тура провинциальный русский городок Саратов, осуществив по два визита каждый с разницей в несколько дней. Но первый визит всегда самый интересный и самый незабываемый.

В ноябре 1915 года в осенний Саратов с публичной лекцией «Россия в мечтах и ожиданиях» приезжает Федор Сологуб. Его визит пришелся на время после только что отгремевшего поэтического концерта К. Бальмонта, о котором у публики еще свежи были воспоминания. В четверг, 12 ноября 1915 года, в газетах «Саратовский листок» и «Саратовский вестник» появилось объявление, анонсирующее вечер:

«ВЕЧЕР ФЕДОРА СОЛОГУБА

В воскресенье 15 ноября

В большом зале Консерватории

ФЕДОР СОЛОГУБ

Прочтет публичную лекцию на тему:

РОССИЯ В МЕЧТАХ И ОЖИДАНИЯХ

¹ Подробнее об этом визите написано в книге: Мишина Г. Житие Саратовское. Саратов, 2006. С. 53-57 и статье: Философов В. Саратовские встречи поэта : (к 80-летию со дня рождения В. Маяковского) // Волга. 1973. № 7. С. 173-174.

² См. подробнее об этом визите: Зюзин А. В. Автограф стихотворения «Беседка» К. Д. Бальмонта // Литературоведение и журналистика : межвуз. сб. науч. тр. / отв. ред. Е. Г. Елина. Саратов, 2000. С. 317-323.

Подробности в программах. Начало в 8 ½ ч. вечера.

Заблаговременно билеты на места от 3 р. до 70 к. (ученические 60 к.) можно получать в музыкальном магазине М. Ф. Тидеман, против здания консерватории».

Газета «Саратовский вестник» добавляет в этом же выпуске на странице пять программу выступления:

«Программа лекции:

Понятие государства, отечества и родины, их выражение в русской литературе и поэзии.

Правда государственного чувства. Слабость государственной идеи в России, и в то же время ее большое государственное строительство.

Любовь к отечеству. Ее поэтические выражения. Патриотизм и чужелюбие. Осуждение своего, как следствие пламенной любви к родине.

Большая роль сатиры в русской литературе и поэзии.

Просветленное чувство родины в произведениях русской поэзии. Преобладание в русской литературе и психологии идеи родины над идеей отечества. Отличие русского патриотизма от патриотизма иноземного.

Смирение русской души в ее любви к родине. Наши смиренные песни. Жажда истины, для которой государственное единение является средством.

Стремление к святости, к самоотречению, к жертве, к подвигу. Неустанный прославление русского литературного жертвенного подвига.

Понятие «Святая Русь, — Русь убогая, странническая». Творящая легенда о подвигах милости и жертвы. Русская творимая легенда. Жажда чуда и преображение быта. Ощущение высокого признания Руси, ожидание нового слова. Долг России перед человечеством. Ее срединное положение, борьба в ней Запада с Востоком, и поэтические предсказания последнего синтеза.

Слабость России перед технически сильным Западом.

Чему мы должны учиться у Запада.

Уроки войны.

Предвещательные идеи новой русской литературы и поэзии, оправдываемые историей».

Тезисы выступления подробно обрисовывают стремление Ф. Сологуба разобраться в старых и новых проблемах русской литературы и поэзии, вывести и раскрыть заветную загадку русской души перед слушателями и представить ее осмысление в современном искусстве — символизме, футуризме.

Затем еще несколько раз объявление о вечере будет дублироваться в прессе и появится на афишных тумбах Саратова. И только раз в газетном анонсе, уже 15 ноября, «Саратовский вестник» отметит, что уполномоченным по гастролям писателя Ф. Сологуба приглашен Дмитрий Михайлович Борисов¹. Он не только представлял Сологуба на вечере, но и организовал ему встречу с местными писателями, объединившимися вокруг издания альманаха «Многоугольник». Встреча с Л. И. Гумилевским, тогдашним «нетитульным» редактором и организатором альманаха, не прошла для издания бесследно: во втором выпуске «Многоугольника» (Саратов, 1916) появилось «Стихотворение» Ф. Сологуба «Как зима души ни маяла»², именно так оно названо в содержании альманаха.

¹Дмитрий Михайлович Борисов — саратовский журналист, поэт, беллетрист и драматург. Начал свою литературную деятельность небольшими рассказами, публиковавшимися в газете «Саратовский вестник», альманахе «Многоугольник» и журналах — «Наш голос», «Отклики» и др. Свои стихотворные опыты представлял в «Я: футур-альманах Вселенской ЭГО-Самости». Автор ряда драматургических опытов, вышедших отдельными изданиями и ставившихся на сцене театров Ленинграда, Витебска, Самары, Саратова, Перми, Покровска и ряда других городов.

² Как зима души ни маяла,
Но гляди смелей, — победа чья?
Вся душа моя истаяла,
Вешний снег рождает звон ручья.

Грудь земли мечту лелеяла.
Расцвести, запеть была мечта.
Зимний сон весна развеяла.
Жизнь опять свободна и чиста.

Тосковать совсем не стоило,
Если вихри круто заплелись,
Россыпь снежная покоила
Песни, улетающие ввысь.

Лекция Сологуба вызвала двойственные чувства и у публики, и у рецензентов, поместивших свои отзывы на страницах газет «Саратовский листок» и «Саратовский вестник». Первой появилась статья «О чем пели Бальмонт и Сологуб» за подписью «Свой»¹ в газете «Саратовский листок» от 17 ноября. Тон публикации задиристый, состоящий из множества вопросов и восклицаний: «И мы ждали в Саратове двух видных поэтов — Бальмонта и Соллогуба² с большим интересом.

Что-то они скажут? Какою-то песней нас увлекут?

Приехал Бальмонт, сел за столик и стал читать по книжке.

Приехал Соллогуб, встал за столик и стал читать по тетрадке.

Точно старые, очень прозаические профессора, затвердившие свои неизменные лекции <...>

Мы почему-то думали, что читают по книжкам лишь прозаики, а не поэты.

Поэты, мечтали мы, должны импровизировать <...>

Правда, Бальмонт явился с длинными волосами, Соллогуб же вовсе без волос, но оба в таких скучных, пасторского типа, черных парах и с такой однообразной, тягучей манерой читать и декламировать, что у слушателей едва хватило внимания на два часа <...>

Конечно, много было недовольных лекциями обоих поэтов.

Ждали каких-то откровений и вещаний».

Определившись с внешней оценкой выступления, автор статьи немного затрагивает существо лекций: «Он <Сологуб> долго говорил (читал) теми официозными тирадами, которые, признаемся, набили оскомину даже у самых усердных читателей газет <...>

Соллогуб нравоучительно вещает: «— Надо любить Россию!» <...>

Соллогуб уже не филолог и не азбучник, как Бальмонт, он составитель целой хрестоматии <...>

Соллогуб попробовал было доказать, что современная война была предчувствована поэтами-символистами, но едва ли кого убедил <...>

¹ Под псевдонимом «Свой» в газете публиковался Павел Александрович Аргунов — журналист, соиздатель «Саратовского листка», постоянный автор ряда поволжских периодических изданий.

² Во всех цитатах сохранена авторская орфография.

Сам поэт ждет, что вернувшиеся с войны миллионы расскажут о том, что такое русская душа».

Автор статьи приходит к следующему заключению-выводу: «Хорошо бы, по крайней мере, если бы русские читатели пока-что заразились от поэтов любовью к русскому языку, перечувствовали его азбуку, как Бальмонт, перечитали бы его хрестоматию, как Соллогуб».

Отвечая на вопрос, вынесенный в название статьи, автор символично завершает ее ответом-вопросом «о том подъеме нового народничества, которое теперь вынашивается под серыми шинелями, среди завыванья метелей и снарядов, там и крестьяне, и рабочие, и чиновники, и ученые, и поэты?»

В тот же день в «Саратовском вестнике» появилась статья, дублирующая название лекции Ф. Сологуба, за подписью «С. П—ский»¹. Это сжатый, четко выверенный пересказ всего услышанного на лекции для тех, кто не смог ее посетить. Мысль автора, без сомнения, солидаризируется полностью с мнением лектора. Спустя день, 18 ноября, статья под тем же названием, но уже без подписи, появилась в «Саратовском листке». Приводимый пересказ лекции завершился свидетельством о том, что многим лекция понравилась: «Молодежь много аплодировала. По просьбе ее Ф. Сологуб прочитал несколько своих стихотворений».

Спустя несколько дней в газете «Саратовский вестник» от 24 ноября появился анонс приезда Игоря Северянина:

«Вечер Игоря Северянина.

В непродолжительном времени, в зале консерватории, состоится поэзо-вечер Игоря Северянина. В вечере примут участие: Алексей Масаинов, который прочтет доклад на тему: «Поэты и толпа», Александр Толмачев и Андрей Виноградов, которые будут читать свои поэмы.

Сам Игорь Северянин прочтет свои поэмы из «Ананасов в шампанском», «Громокипящего кубка», «Златолиры» и поэмы, еще не изданные».

¹Семен Павлович Полтавский — саратовский журналист, поэт, беллетрист и литературный критик. Печатал свои стихи и рассказы в местных газетах, журналах, альманахах и сборниках. Литературно-критические работы помещал также в столичной прессе.

Начиная со второго декабря в саратовских газетах попеременно появляются объявления о предстоящем вечере Игоря Северянина:

«Зал Алексеевской Консерватории

В субботу, 12 декабря 1915 года состоится

Поэзо-вечер Игоря Северянина

При участии поэта Алексея Масаинова

Игорь Северянин прочтет поэзы:

из «Ананасов в шампанском», «Громокипящего кубка», «Златолиры» и поэзы, еще не изданные.

Алексей Масаинов сделает доклад на тему:

«Поэты и толпа».

Подробности в программах. Начало в 8 ½ час. вечера.

Заблаговременно билеты (от 3 р. до 60 к.) можно получить в музыкальном магазине М. Ф. Тидеман».

Для всех желающих приводится программа вечера или, как у Северянина, «Положения»: «Поэзия — пророчество, поэзия — философия, поэзия — услаждение. Искусство — жизнь и искусство — приятность жизни.

Песня спутница человечества.

Дикари и кафешантанная поэзия «Да здоровствует Пупсик». Иван Иванович Иванов и его поэтические воззрения. Поэты в тупике — между поэзией кредитной бумажки и «Пупсиком». Уход от жизни. Богема и толпа. Поэзия и страдания. Иван Иванович Иванов не обращает внимания. Пение в пустоту. «Но все-таки чувствуют!» Эпизод. Призыв».

Количество объявлений-анонсов в саратовских газетах пришлось увеличить (они печатались через день—два), поначалу билеты раскупали вяло, но реклама дала ожидаемый результат, и зал заполнили в подавляющем большинстве представители молодого поколения.

Заявленные в первоначальном плане вечера Александр Толмачев и Андрей Виноградов не выступали. В двух отделениях публику держали выступления Алексея Масаинова и Игоря Северянина. Как и после вечера Сологуба, осталось много довольных и «огорченных».

13 декабря гости встретились с местными писателями, среди которых был журналист газеты «Саратовский вестник» Семен Полтавский. Он по-

просил для иллюстрации своего отзыва о вечере что-то из неизданного; Северянин и Масаинов предоставили по поэзе¹.

15 декабря в прессе появились неоднозначные отзывы о выступлении поэтов. «Саратовский листок» отреагировал двумя статьями, занявшими «подвал» четвертой страницы газеты. Автор статьи «О наших Спиридонах» Свой в характерной для него манере раскритиковал вечер «самовлюбленных поэтов»: «Еще собираясь сюда, он <Северянин> громыхал: «Я дряхлый мир готовлю к сдаче!..»

Из поэз Игоря Северянина саратовцы запомнили особенно твердо — «Громокипящий кубок».

А так как в кубках, даже громовых, теперь ничто не кипит, то ждали, что по крайней мере, новые Спиридоны <читай — Масаинов и Северянин> явятся в зеленых куртках и желтых брюках.

¹Во время следующего приезда Северянина в Саратов одна из поэз попала в редакцию «Многоугольника» и была опубликована на страницах альманаха.

ПОЭЗА СТРАННОСТЕЙ ЖИЗНИ

Встречаются, чтоб разлучаться...

Влюбляются, чтоб разлюбить...

Мне хочется расхохотаться

И разрыдаться, — и не жить!

Клянусь, чтоб нарушить клятвы...

Мечтают, чтоб клянуть мечты...

О скорбь тому, кому понятны

Все наслаждения тщеты!

В деревне хочется столицы...

В столице хочется глуши...

И всюду чуждые лица

Без человеческой души...

Как часто красота уродна,

И есть в уродстве красота!

Как часто низость благородна,

И злы невинные уста!

Так как же не расхохотаться?

Не разрыдаться? — Как же жить,

Когда возможно разставаться,

Когда возможно разлюбить?

Москва, февраль 1916 года.

Каково же было удивление собравшихся, когда перед ними предстали сыны солнца не в цветных, а в черных парах, и не громокипящие, а булькающие!..

Что-то крикливое и неискреннее повисло в воздухе<...>

Всей же своей аудитории, состоявшей на две четверти из юной и чистой учащейся молодежи, по преимуществу женской, безцеремонный юнец <читай — Масаинов> бросил обвинение, что она мечтает о ресторане и услаждается «Пупсиком».

И вся эта речь нужна была лишь для того, чтобы запугать и запутать публику <...>

Коми-вояжер Игоря Северянина уже вперед бранит будущих критиков: «— Неужели вы сделаете такую гнусность, что возвеличите Игоря Северянина лишь после его смерти? Если вы не окончательные идиоты, то должны увековечить его при жизни... Да что тут толковать, — ставьте его в Пантеон сейчас же, сию минуту!.. » <...>

Главное, все это вдруг стало анахронизмом. Рестораны, как и подвалы «Бродячей собаки», закрыты, кубки не громокипят, а «Пупсик» устарел до того, что хоть ставь его в музей архивной комиссии. <...>

Да и сам Игорь Северянин разве громокипит, а не бульбулькает теперь, как бутылка боржома у изголовья тяжело больного?»

Вторит отзыву Своего и газетная статья «О поэзо-вечере» автора «П. Д—ий»¹. Автор статьи в еще более жесткой и безапелляционной форме говорил о поэтах. Задавшись вопросом — ради чего они приехали? — он резюмирует: «...заполнить какую-либо чепухой традиционные «два отделения», учитывая психику аудитории лишь как средство к получению хорошего сбора. <...> Ибо нужно обладать полным отсутствием самокритики и уважения к публике, чтобы выступить с такими докладами, с какими выступил Алексей Масаинов». Большая часть статьи демонстрирует полемический задор автора по отношению к выступлению Масаинова: «Как понимает искусство поэт Масаинов — мы так и не узнали. <...> Докладчик не ответил на этот вопрос, как и прочитанные после доклада стихи». Собственно Игорю Северянину отведено в публикации немного места. Заключение автора безапелляционно: «Нешироки горизонты интуиции Игоря Северянина».

¹ К сожалению, раскрыть псевдоним не удалось.

Общее резюме по поэзо-вечеру предельно лаконично и жестко в формулировках: «Бедно, убого все это! И в какие красивые формы ни облакай ничтожество, оно так и останется ничтожеством, не имеющим никакого права претендовать на общественное внимание».

Напротив, в отзыве газеты «Саратовский вестник» от того же числа находим иную картину «Поэзо-вечера Игоря Северянина». Публикация предваряется неизданной ранее поэмой Северянина «Не улетай»¹. В обстоятельном и полном пересказе всего хода вечера «С. П—ский» иначе оценивает выступление поэтов и настроение поэзо-концерта: «Поэзо-вечер этот оказался похожим несколько на фешенебельный гастрольный концерт. «Сам» Северянин показался перед публикой не больше, как на полчаса, в конце вечера, чтобы речитативно пропеть несколько очень красивых поэм. Все остальное время посвящено было вступительному сообщению на тему «Поэты и толпа» и поэтам другого провозвестника начал новой поэзии, г. А. Масаинова, «с участием» которого был организован северянинский поэзо-концерт». Завершая рассказ о вечере, автор говорит о публикуемой поэме, которую предоставил Северянин в «распоряжение «Саратовского вестника»». Отмечает, что «слушатели много раз шумно вызывали» Северя-

¹ НЕ УЛЕТАЙ

(Из неизданных стихотворений)

Бегут по морю голубому
 Барашки белые, резвясь.
 Ты медленно подходишь к дому,
 Полугрустя, полусмеясь.
 Улыбка, бледно розовея,
 Слетает с уст, как мотылек.
 Ты цепенеешь, морефея,
 И взгляд твой близок и далек.
 Ты видишь остров, дальний остров,
 И паруса, и челноки, —
 И ты молчишь легко и просто...
 И вот — крыло из под руки...
 Не улетай, прими истому:
 Вступи со мной в земную связь...
 Бегут по морю голубому
 Барашки белые, резвясь.

нина и что «большой успех имели также поэзы г. А. Масаинова», одну из которых под названием «Япония» приводит тут же. В последней строке статьи звучит сожаление о том, что «поэзо-вечер окончился сравнительно рано — в одиннадцать часов».

Очевидно, что мнения о поэзо-концерте разделились, и хотя говорят — о вкусах не спорят, спор все же состоялся.

На следующий день, 16 декабря, на странице «Саратовского вестника» появляется статья за подписью «Старый Журналист»¹. Для читающей и пишущей публики тогда и для изучающих саратовскую журналистику сегодня лицо, сокрытое за этим псевдонимом, всегда останется с отметкой — «корифей», «авторитетный человек в своем деле».

Статья «Маленький «диспут»» начинается с обращения к читателю: «Читатель, быть может, не будет в претензии, если, по поводу «поэзо-вечера» Игоря Северянина, я устрою на страницах «Сар. Вестн.» маленький «диспут».

Мой уважаемый товарищ по газете, С. П. Полтавский, изложил вчера свои впечатления от этого вечера, и в них есть нечто такое, что, на мой взгляд, обязательно требует возражения <...>

И так, С.П. Полтавскому понравился и вечер и «молодой задор» г. Масаинова.

Мне — откровенно признаюсь — то и другое доставили большое огорчение.

Особенно Игорь Северянин».

Далее Старый Журналист, без сомнения, показал себя знатоком и необычайным ценителем поэзии. Он в превосходных степенях говорит о поэтическом даре Игоря Северянина, особенно о «Громокипящем кубке»: «Игорь Северянин — несомненный и крупный поэт», «И все-таки это крупный талант», «Вообще Игорю Северянину есть что сказать о любви даже после Гейне».

¹Николай Михайлович Архангельский — писатель, беллетрист, переводчик, журналист, театральный рецензент, литературный критик, редактор и член редколлегий — «Саратовского вестника», «Приволжского края», «Руля», «Кино-Известий» и др. изданий. Публиковал свои работы в местных и столичных периодических изданиях.

Но, говоря о вечере, Старый Журналист умело подмечает все огрехи, которые, с его точки зрения, допустил Северянин: «И вдруг вы слышите, как эти шедевры расппевают на монотонные и пошловатые мотивы вальсов — и кем же? Самим поэтом!

И при том — надо сказать — расппевает с искусством, доступным всякому безголосому и очень немузыкальному человеку.

Если прибавить к этому «проглатывание» слов и «смазывание» целых фраз, то вы поймете, что эта профанация поэтом самого себя никакого удовольствия доставить не могла <...>

Кстати об этом «предтече» <читай — Масаинове>.

<...> Тут не «молодой задор», а развязность коми-вояжера — и жаль было Игоря Северянина, выпустившего такого «предтечу».

Как вообще жаль этого большого таланта, пораженного какой-то странной болезнью: в самых прекрасных, патетических местах, — кривиться судорогой, поразить неожиданно некрасивым сочетанием слов».

В примечании и заключении Старый Журналист критикует своих коллег по цеху за резкие («поучиться Игорю Северянину у нашего петуха») и несправедливые высказывания: «Увы! Должен огорчить провинциального критика: Иг. Северянин получает за свои выступления гроши <...> Иг. Северянин беден и в этом отношении он также настоящий поэт...»

На приглашение вступить в маленький диспут на следующий же день ответил С. Полтавский. В своей статье «Хорошо ли поет Северянин?», также помещенной в «Саратовском вестнике», он, отвечая Старому Журналисту, не находит материала для диспута, даже маленького. Ибо, с точки зрения С. Полтавского, на северянинское чтение поэт нужно смотреть не с академической точки зрения, а со стороны выпуклой, индивидуально неповторимой, авторской исполнительской манеры подавать свои произведения. И поэтому, заключая свой ответ Старому Журналисту, Полтавский пишет: «У меня лично от чтения Игоря Северянина также осталось такое впечатление: — Это очень несовершенно, но это очаровательно...»

Можно подумать, что дискуссия о поэзо-вечере Северянина на этом закончилась, но это не так. Ее продолжение не заставило себя долго ждать и обнаружилось во время следующего визита поэта в Саратов в марте 1916 года. Именно в этом месяце в наш город вновь прибыли и Сологуб, и Севе-

рянин. К этому времени первое впечатление от встречи с новым, зарождающимся искусством у саратовской публики уже сложилось. Повторные визиты Бальмонта, Маяковского, Бурлюка, Сологуба, Северянина только добавляли новые краски к палитре поэтического осмысления действительности, рождали споры в прессе и всепрощающую любовь почитателей.

Е. И. Водонос (Саратов)

АВАНГАРДНОЕ ДВИЖЕНИЕ В САРАТОВЕ ПЕРВЫХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ ЛЕТ

The article considers avant-garde elements in cultural life of Saratov in the 1920-s (art, architecture, theatre).

Становление, расцвет и закат художественного авангарда в отечественной культуре 1910-х начала 1920-х годов давно уже стали историей. И оценивать их надо исторически – без восторженных придыханий и без огульного очернения. Между тем, академическая беспристрастность далеко не всегда присуща и современным исследованиям. Это связано с периодически возникающей повторной актуализацией идей и целей раннего русского авангарда, а также со стремлением преодолеть последствия идеологических наветов и гонений, которые искорёжили судьбы многих его зачинателей и апологетов.

Авангардное движение в провинции было в значительной мере отзвучным, индукционно повторным по отношению к тому, что происходило в столичных городах, получая оттуда творческие импульсы и заряд поисковой энергии. В искусстве каждого из регионов оно отличалось существенным своеобразием, зависящим от множества местных условий и, прежде всего, от подготовленности почвы для восприятия новых художественных идей, грозивших обрушить тысячелетние традиции изобразительного искусства. Но если черты типологической общности не исключали местной специфики, то и она этой общности тоже не исключала.

В дореволюционном Саратове, как и в подавляющем большинстве российских губернских городов, не наблюдалось сколько-нибудь серьёзных левых исканий в живописи. Был интерес к скандальным диспутам столич-

ных футуристов, которые стремились с середины 1910-х годов транспортировать свои идеи в провинциальные центры. Но какие-то предпосылки для восприятия этих идей, очевидно, всё-таки были. Иначе трудно объяснить, как представители авангардистских течений, которые до начала 1918 года настойчиво, но не слишком успешно отстаивали своё право считаться поэтами или художниками, сразу же с этой поры столь напористо и уверенно притязали стать творцами и официальными пропагандистами нового пролетарского искусства, реформаторами системы художественного образования, носителями современной живописно-пластической культуры.

Временный союз футуристов с коммунистами был отчасти логически мотивирован: кардинальный разрыв с прошлым, ориентация только на грядущее, готовность к беспощадной ломке и революционной перестройке традиционного уклада – всё это, несомненно, сближало их. Для большевиков же этот союз стал и вынужденным – кроме «левых», не оказалось желающих сотрудничать с властью, установившейся путём насильственного переворота.

Хождение столичных футуристов во власть немедленно сказалось и на провинции: костяк свежее испеченного саратовского авангарда составил в основном из специально командированных сюда художников: Ф.К. Константинова, В.М. Юстицкого, А.Е. Карёва. Пришлыми были И.М. Левин и Д.Е. Загоскин, а Пётр Ершов, Виктор Чукалин и Константин Красовский – из числа стремительно перестроившихся воспитанников Боголюбовского рисовального училища. Местные партийные функционеры настороженно приняли стремление левых к художественной диктатуре, опасаясь отпугнуть представителей иных течений, для них куда более приемлемых. А на такие притязания подталкивали местных авангардистов поступающие из Москвы и Петрограда революционные брошюры, газеты и журналы.

В июне 1920 года даже из Витебска в Саратов была прислана листовка с манифестом УНОВИСа – утвердителей нового искусства – «Мы хотим». Уже его эпиграф программировал нигилистическое отрицание традиций: «Ниспровержение старого мира искусства да будет вычерчено на ваших ладонях». Пафос безоглядного отрицания прошлого сочетался здесь с неколебимой верой в безграничные возможности завтрашнего искусства. Составители этого манифеста чётко конкретизировали те направления живописи,

которые представлялись им по-настоящему революционными, а потому единственно возможными: кубизм, футуризм, супрематизм.

В Саратове процесс революционной ломки в искусстве проходил не столь последовательно и беспощадно, как в некоторых других городах. Он так и не стал, подобно Витебску, «столицей супрематизма»: полной и безусловной победы крайние левые не получали здесь никогда. Взаимоотношения традиционных реалистов и авангардистов оказались тут более толерантными, чем во многих других местах: «директория новаторов» не была диктаторской. И объясняется это тем, что в начале XX столетия в городе сложилась плеяда значительных мастеров, достаточно далёких как от академизма и передвижнического реализма, так и от крайних левых течений в искусстве. Некоторые из них (Александр Савинов, Пётр Уткин, Алексей Кравченко) активно участвовали в художественной жизни Саратова и на рубеже 1910-1920-х годов. Их ученики и последователи, наряду с учениками и сподвижниками приверженцев левых течений – Фёдора Константинова, Николая Симона, Валентина Юстицкого, Антония Лавинского, – составили костяк той группы мастеров, которая определяла здесь в эти годы творческую атмосферу. Организаторами Губернского отдела ИЗО стали Пётр Уткин и Алексей Кравченко, а отнюдь не крайние левые. И первым руководителем Свободных художественных мастерских оказался П.С. Уткин.

Левые художники города не были едины, но реальное многообразие их творческих ориентаций представить сейчас трудно. Общее название – «футуристы»- конечно же, не отражало их исканий во всей полноте. Движение шло от увлечения кубизмом и примитивизмом в сторону беспредметного искусства, а затем и конструктивизма. Так называемые футуристы были в Саратове в меньшинстве, но меньшинство это было очень активным и опиралось на руководящие установки, идущие из столиц.

Едва ли их политические убеждения во всём совпадали с убеждениями местных большевиков, а эстетические – тем более, но именно левые на короткое время оказались на гребне волны. В сложнейших условиях они работали самозабвенно. Ориентация на будущее, на осознанное его строительство сближала футуристов с коммунистами. Отрицание старого мира и пафос революционного его переустройства носили характер поистине глобальный и распространялись на все стороны общественного бытия.

Следует оговориться, что многое из того, что делалось ими тогда в искусстве, было в значительной мере отзвуком исканий ведущих авангардистов Москвы и Петрограда и, как всё отражённое, было лишено самостоятельной энергии и постоянства. У некоторых нарочитое подстраивание под стилистику авангарда могло быть разновидностью известной ангажированности. Скорее всё-таки невольной, ибо ощущение изжитости старого искусства было характерно для многих молодых художников той поры. У большинства из них эти искания были абсолютно искренними. Продолжать путь по накатанной колее они не хотели: «Авангардное искусство во всех своих направлениях представляло собой взрыв, движение по целине» [Сидорина 1995 : 17].

С уверенностью и энергией первооткрывателей небывалой реальности и художественного языка для её воплощения велись поиски новой образности и форм её визуальной реализации. Отвергая отображающую природу живописи, до предела редуцируя изобразительные элементы, авангардисты стремились к возможному обогащению её технических возможностей, к выявлению формообразующего потенциала тех или иных материалов.

Левые художники готовы были изгнать из живописи то, что именовалось ими «балластом изобразительности», то есть любой намёк на повествовательно-тематическое начало. Сюжетное отражение новой жизни левых художников не привлекало: отвлечённо-романтическое восприятие революции, масштабность мышления, его планетарность и безмерность, тяга к универсализму не могли быть реализованы в формах натурального жизнеподобия. Занятые формальными исканиями, они словно не заметили и тематически не отразили грозных событий революции и гражданской войны. Хроникёрско-репортажные зарисовки их не устраивали, символично-аллегорические славословия победившему пролетариату тем более.

Акцентируя кровную связь с современными событиями, они порою явно лукавили. «Гром октябрьских пушек помог стать новатором. Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы сегодняшнего дня»¹, – задним числом декларировал Казимир

¹Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 280.

Малевич. В действительности, новатором он стал задолго до этого грома и вне прямой связи с его раскатами.

Авангардные течения сложились ещё в дореволюционное время, но их значение на рубеже 1910-1920-х годов стало, конечно, совершенно иным. Одушевление, возбуждённое моментом, рождало уверенность, что не только необходимо, но и возможно в кратчайший срок создать совершенно новое искусство, срочно изобрести или выработать небывалые художественные формы для выражения рождённых эпохой чувствований и идей. Саратовские последователи мастеров раннего авангарда появились уже после Октябрьского переворота и в значительной степени благодаря ему. И новая власть рассчитывала на их поддержку. Надежды эти не вполне оправдались.

Левое искусство оказалось непонятым ни мало сведущей в специальных проблемах искусства революционной массе, ни её вождям, ни старой интеллигенции, воспитанной на передвижнической социально-критической идейности и усматривающей в творениях авангардистов только бесплодное формалистическое штукарство. Вытравливание изобразительности, открывая широкие возможности свободного композиционного варьирования, рождало множество отвлечённых цветоконструкций или формоструктур, но не давало выхода ни к агитационно-пропагандистским задачам, навязываемым властью, ни к живому психологизму и духовно-нравственной проблематике.

В самые первые революционные годы из центра шли довольно разногласные указания, да и сама художественная практика столичных левых мастеров была достаточно разнообразной, хотя общая её тенденция обозначилась чётко: «Над Метценджером и Матиссом / Пронёсся озверелый лов, – / Сквозь Репина к супрематистам, / От Пушкина до этих слов» [Брюсов 1922 : 72]. И некоторые молодые художники Саратова спешно произвели своеобразную «переоркестровку» образно-стилистических приёмов в духе тех формальных устремлений, которые, казалось, надолго станут определяющими.

Уже на Пролетарской художественно-промышленной выставке, открывшейся 30 апреля 1919 года, наряду с произведениями традиционных художников, по воспоминаниям современников и откликам прессы, были и работы местных авангардистов. А к осени того же года инициатива на

несколько лет была перехвачена ими: в ноябре начала работать Выставка живописно-пластической культуры, организованная Научно-художественным отделом Центропечати. К сожалению, произведения, экспонировавшиеся на ней, не сохранились, а каталоги той поры давали весьма смутное представление о технике и стилистике выставленных работ.

Двумя номерами с названием «Беспредметная живопись» представлен был П.Б. Андреев, три работы П.К. Ершова обозначены в каталоге звёздочками. А.А. Жирова показала два натюрморты. Д.Е. Загоскин дал на выставку портрет, композицию «Концентрация вокруг света» и три экспериментальных работы на тему «Свет как материал». К.О. Красовский выставил три работы: «Группа инструментов», «Отражение в кубе», «Вывеска». А.М. Лавинский два контр-рельефа, а И.М. Левин – два натюрморты, К.Г. Поляков – два натюрморты и этюды. Н.И. Симон обозначил свои композиции просто: Холст №1, №.2, №.3, №.4 и №. 5. В.М. Юстицкий – разнообразнее: «Плоскостной рельеф», «Угловой рельеф» и три композиции, именуемые «Цветопись». Последним назван «Кубистический пейзаж» В.И. Чукалина.

«Вступление в каталог», манифестирующее программу экспозиции, гласило: «Коллектив художников, организовывая настоящую выставку, руководился целью представить развитие сегодняшнего искусства, его достижения в области материальных исканий, а также историческую неизбежность всего выявленного. Началом служит объединяющая все силы коллектива чистая материальность изобразительных искусств, как в области живописи, скульптуры, так и станковой архитектуры». К вступлению организаторы выставки дали комментирующую сноску: «Настоящее вступление к каталогу служит объяснением выставки и её обоснованности, ибо пути так называемых «новых течений» в современном искусстве путаны и большое место уделено психологизму, литературе, а также и философским толкам, на материальность чего не может опираться материальная культура»¹.

Сейчас невозможно соотнести с каталожными сведениями определённые работы конкретных художников. Да и о самих этих мастерах, за немногими исключениями, почти ничего не известно. Но уже названия

¹Выставка живописно-пластической культуры. Каталог. Саратов. 1919.

большинства работ, как и принципы, прокламируемые в предисловии, позволяют говорить об однородно-авангардистском составе этой экспозиции.

Следующей выставкой, организованной Научно-художественным отделом Центропечати, была экспозиция работ изобразительной студии саратовского Пролеткульта в декабре 1919 года, а затем в январе 1920 года Выставка театральных эскизов: рисунки и портреты. В апреле того же года была предпринята ещё одна попытка организации программной экспозиции под тем же девизом живописно-пластической культуры. Но, видимо, выдержать её чисто авангардистский характер устроителям не удалось: она была разбавлена произведениями художников, очень уж далёких от левых исканий.

Беспредметными живописными и графическими композициями был представлен П.Б. Андреев, две композиции «Опыты живописной культуры» выставил В.Н. Прокофьев, В.М. Юстицкий тоже экспонировал программные произведения: «Цветопись» и вариации на тему «Движение живописных объёмов». Последние две работы, названные «лабораторными», получили снисходительный отклик в прессе: «Художник-материалист утверждает, что цвет, выраженный через краску, на определённом тоне имеет объём и движение. При наличии некоторой доли фантазии зритель действительно чувствует и живописный объём, и движение»¹.

Эти изыскания потенциальных выразительных возможностей самого материала очень характерны для эпохи. По фотоснимку отчётной выставки, проходившей в мае 1921 года в Саратовском художественно-практическом институте, можно судить об общей направленности его искусства этой поры: поиски законов формообразования, выявление первичных значимых элементов формы, проблемы статики и динамики, забота о самой материи живописи, отвлечённой от своего предметного носителя, лишённой какой бы то ни было изобразительной темы, построенной на экспрессии самих живописных цветофактур, которые и становились «сюжетом» этих неизобразительных работ. Шёл как бы тренаж в освоении выразительных возможностей материала. Вероятно, именно в это время Юстицкий, стремившийся к самодовлеющей живописности, записывал в тезисах к одному из выступлений: «Шедевром всё же будет покрытие плоскости тоном настолько живо-

¹Сомов О. Четвёртая выставка картин // Известия Саратовского Совета. 1920. 25 апреля

писным, что не понадобится ни литература, ни психология, ни объёмы и формы»¹.

Азарт и энергия первооткрывателей искусственно формируемой «пролетарской» культуры не случайно вылились в напряжённое формальное экспериментаторство. Это было обусловлено невозможностью слёту уловить и осмыслить духовные проблемы зарождающейся новой действительности. Старая же, только что рухнувшая, воспринималась ими лишь как давно опротивевший «мир поношенных идей». Идеи отождествлялись с идеализмом, содержание с сознанием, форма и материал – с материей. Отсюда фетишизация материалов искусства, атрофия идеологии и гипертрофия художественной техники. Путём грубоватой подгонки новаторские искания обретали видимость подлинно революционного пути в искусстве.

В газете «Искусство коммуны» на этом недвусмысленно настаивал авторитетный критик Николай Пунин: «Для нас, равно, как коммунистов, так и футуристов, - «новая форма – рождает новое содержание», ибо форма-бытие определяет сознание, а не наоборот»². Или ещё определённое: «Форма-бытие определяет сознание, т.е. содержание нового искусства, по великой случайности или в силу безукоризненной закономерности совпадающие с основным марксистским постулатом»³.

Саратовские левые ещё раз попытались открыть выставку, целиком выдержанную в авангардистской стилистике. В мае 1920-го открылась Выставка презантистов. Участников всего пятеро: П.Б. Андреев («Презантическая живопись» плюс 13 номеров, именуемых «Цвето-графический презантизм»), П.К. Ершов (3 номера «Презантической живописи» и 5 номеров «Презантической импровизации»), К.Г. Поляков – 8 листов «Презантической графики» и одна «Презантическая живопись», Н.И. Симон – два «Презантических рисунка», одна «Презантическая живопись» и один эскиз театрального костюма. В.М. Юстицкий – 4 «Презантические архитектурные

¹В.М. Юстицкий. Записи. Начало 1920-х г.г. Машинопись хранилась в семье художника. Копия сделана мною летом 1971 года.

²Искусство коммуны. 1919. 30 марта.

³Искусство коммуны. 1919. 6 апреля.

орнаментации», «Проект презантической скульптуры», «Станковый презантизм»¹.

К сожалению, однотипные названия работ не позволяют соотнести их с немногими сохранившимися произведениями К.Г. Полякова, В.М. Юстицкого или Н.И. Симона, поступившими в Радищевский музей в начале 1920-х годов. Поэтому убеждённо судить о характере выставки затруднительно. Ясно, что она была авангардистской, но о конкретной направленности творческих исканий её экспонентов можно только догадываться.

Наименование выставки не было изобретением саратовских «левых», оно имело уже свою историю: «Термин «презантизм» или «презантизм» (от франц. Present – настоящее, нынешнее время), обозначивший направление авангардистской поэзии и в некоторой степени оппозиционный термину «футуризм», долгое время был популярен среди поэтической молодёжи Москвы. Впервые он возник в 1913 году среди членов группы «Мезонин поэзии». По воспоминаниям участника группы С.М. Третьякова, «презантизм утверждал момент настоящего для искусства – настоящее во всём его скользящем великолепии, сенсационности, осязаемости. Настоящее – самоцель; написанное сегодня – завтра уже устареет». [Крусанов 2003: 413-414.] Ещё на выступлениях своих в начале 1916 В. Каменский заявлял: «Нас правильнее называть «презантистами», от слова present – настоящее». Однако он никогда не отказывался от звания футуриста, но декларировал, что футуризм – это искусство сегодняшнего дня...»[Крусанов 2003а : 41].

Сейчас трудно судить и о Первой театральной выставке марта 1921 года. Единственное, что отмечалось тогдашней прессе – это упоминание о показанных на ней эскизах декораций и костюмов Юстицкого к «Паровозной обедне» Василия Каменского, то есть сценографии, явно выполненной в конструктивистской стилистике. Но едва ли весь состав такой экспозиции в Саратове мог быть выдержан в духе авангарда: слишком разнородны были тогдашние искания местных театральных художников.

Косвенным подтверждением авангардистских исканий в саратовских театрах первых лет революции может служить сохранившаяся и недавно опубликованная пьеса Михаила Зенкевича «Альтиметр», написанная в пору его жизни в Саратове. Определяя её жанр как «трагорельеф в прозостихе»,

¹Выставка презантистов. Каталог. Саратов. 1920.

поэт в своих ремарках, предваряющих первое (рельеф) и второе (контррельеф) действие обрисовал сценическое пространство в духе особо ценимого им Татлина или ориентирующегося на него Юстицкого: 1) «Архитектурное скопление масс, находящихся в напряжённом равновесии. Внутренняя максимальная взрывчатость форм уравнивается таким же предельным внешним давлением». 2) «Зал Пятого Измерения. Напряжённое беспредметное сцепление и нагромождение блестящих и матовых плоскостей и масс, разрешающееся в узлы рельефов и контррельефов. Мужчины и женщины в масках, похожих на противогазы, в движении» [Зенкевич 2004. : 284, 310].

И световое, и звуковое оформление сцены решалось в духе техницистской эстетики, присущей в значительной мере и поэзии Михаила Зенкевича этого времени. Достаточно вспомнить изданный в Саратове сборник его стихотворений «Пашня танков» (1921), экземпляр которого он подарил Юстицкому. Но сама поэтика пьесы не кажется последовательно авангардистской: в ней ещё сильны отголоски символистской эстетики.

Театральный авангард в Саратове ассоциируется в основном с деятельностью руководителя Высших государственных мастерских театрального искусства Абрама Роома, с которым охотно сотрудничали саратовские левые живописцы и графики. Он ориентировался на творческие достижения Всеволода Мейерхольда, в театре которого вскоре и оказался. Показательна для творческих установок режиссёра его программная схема-декларация: «Сегодня – Театр – Завтра», которая и по форме своей стала наглядным образчиком полиграфического конструктивизма. Напечатанная в дискуссионном порядке в журнале «Художественный Саратов» 1922. № 4, она появилась уже под занавес авангардных театральных начинаний в Саратове.

Несколько новаторских постановок сделал здесь в те годы и Александр Канин, поставивший в 1921 году вместе с художником Симоном «Мистерию-Буфф» Маяковского, а с Юстицким – «Паровозную обедню» Каменского. Экспериментальный характер отличал и постановки стихийно возникавших и быстро исчезающих театральных предприятий малых форм: Театр лубочной драмы и комедии, сатиры, кукол и Петрушки, Потешный театр, Арена ПОЭХМА, Голубятня и, наконец, организованный Роомом ТЭП (Театр эксцентрических представлений). Заметную роль играли в каждом из них молодые литераторы, музыканты, живописцы.

Левые художники Саратова ещё в 1919 году пытались самоопределиваться, организовав Объединение художников нового искусства (ОХНИС). Его задачей объявлялось стремление придти к единому виду искусств – речь шла об архитектуре, «в которую органически вливаются цвет и объём», т.е. о синтезе пластических искусств: архитектуры, скульптуры и живописи. 2 июля 1921 года это общество открыло «Выставку живописи и конструкций», участниками которой были Д.Е. Загоскин, К.Г. Поляков и В.М. Юстицкий.

В анонимной заметке об этой выставке, подготовленной, вероятно, кем-то из её участников, отмечалось, что в работах Юстицкого («Планиметризм пространства») очевиден выход за пределы собственно живописи: «Его картины – чертежи, где основную роль играет линия, а чёрная плоскость есть принятая условность, на которой строятся архитектурные массы и отдельные формы». Говорилось и о последовательности его исканий последних лет: от примитивизма, исследований самого материала живописи – к «естественному выходу в архитектуру».

9 августа этого года Юстицкий знакомил редколлегию журнала «Саррабис» со своим архитектурным замыслом – проектом движущегося памятника в честь борцов за революцию, явно перекликающегося с художественно-архитектурными принципами знаменитой татлинской «Башни». И статья об этом проекте – «Динамическая архитектура» - была опубликована на страницах журнала 1 сентября. 1921 года.

Наряду с произведениями изобразительного творчества пропагандистским целям должна была служить и новая архитектура. Архитектурные утопии той поры питались общей устремлённостью социальной жизни в неведомое грядущее. Пафос революционного переустройства мира, жажда преображения всей предметной и пространственной среды лежали в основе подобных исканий. Это были годы, когда о реальном осуществлении подобных архитектурных замыслов можно было только мечтать, а потому мечтали ярко и безоглядно, благо, дело не шло дальше того, что именуют «бумажной архитектурой», архитектурой необычайно смелых, но нереализуемых, а зачастую и не предназначенных для этого проектов.

На страницах журнал «ЛЕФ» (1923 №. 1) Б. Арватов оценивал обсуждавшийся в ИНХУКе проект «Города на рессорах» А.М. Лавинского до-

статочно высоко, именуя его «овеществлённой утопией». Овеществлённой, естественно, лишь на бумаге. Думается, что общение с этим мастером, недолго работавшим в Саратове, не прошло бесследно и для легко увлекающегося, склонного к различным новациям В.М. Юстицкого.

Чаемой в те годы «архитектуры будущего» не смогли бы воплотить и на уровне сегодняшних промышленных достижений, но размах и необычность тогдашних дерзаний, безусловно, обогатили архитектурную мысль. Ибо они несли в себе абсолютно новые конструктивные идеи. Как и в других местах, на передовом крае новаторского зодчества в Саратове тоже оказались художники. Это не случайно: «Дело в том, что в 1910-1920-е годы станковое изобразительное искусство явилось своеобразной лабораторией архитектурного стиля...» [Сарабьянов 1974. : 18]. Отсутствие специальных инженерных знаний и предопределило масштабность урбанистических утопий Юстицкого.

Явно конструктивистскими на этой выставке ОХНИСа были и работы других её участников. В композициях Давида Загоскина («Живопись и конструкции») автор заметки акцентировал стремление художника «проложить и очистить пути живописи, то есть создать живописно-архитектонический организм», он отмечал и его «переход от живописного восприятия к живописным конструкциям и работам над исследованием цвета и света». В экспонирующихся произведениях Константина Полякова им подчёркивалось стремление художника перейти «от живописной изобразительности к конструктивным разрешениям».

В 1922 году ОХНИС издал тиражом 50 экземпляров альманаха «Гавань» (рисунки художников, автографы поэтов), конструктивистскую обложку которого сделал Давид Загоскин. Автографы своих стихотворений дали Вячеслав Аверьянов, Елена Рашкович и Михаил Зенкевич. Рисунки тогдашних авангардистов – Давида Загоскина, Константина Красовского, Константина Полякова, Валентина Юстицкого – дополнял набросок символиста Петра Уткина, а закоренелый традиционалист Виктор Перельман, упомянутый в оглавлении как один из авторов «Гавани», на её страницах не был представлен.

С 1922 года чисто авангардистских выставок в Саратове уже не было. Это не означает, что мастера левого искусства мгновенно «поправили», но

период «бури и натиска» в художественной жизни Саратова подходил к концу. Жесточайший голод, охвативший Поволжье, значительно осложнял жизненную ситуацию художников всех направлений, не говоря уже о творческих поисках. Не случайно «Выставка картин современных живописцев: Художники – голодающим» в мае 1922 года включала произведения не только саратовских живописцев всех направлений, но и ряд полотен столичных мастеров, ставших недавно собственностью Радищевского музея¹.

По воспоминаниям Даниила Дарана, «инициатива исходила от молодых художников-новаторов, революционно настроенных: здесь были кубисты, конструктивисты импрессионисты и другие»².

Хотя эта экспозиция работала в здании биржи, музей предоставил только что поступившие в его собрание полотна. И в их числе «кубизированные» «Петербургский этюд» Алексея Грищенко и «Натюрморт» Петра Кончаловского, стилистически принадлежащие раннему русскому авангарду. Судя по названиям произведений саратовских художников, явственно обнаруживается тенденция к нарастанию числа дизайнерски-конструктивистских проектов.

Две композиции, поименованные «Конструкция», представил Евгений Егоров. У Давида Загоскина среди других произведений была стилизованная в духе левых исканий «Овечка» и несколько конструкций: цветовая, кубистическая, конструкция материалов, «Изобразительный кубизм» и просто «Кубизм». О работах Фёдора Константинова можно предполагать, зная отзывы о его тогдашнем творчестве, что они имели либо примитивистский, либо кубизированный характер. Авангардистскими оказались здесь большинство работ Константина Красовского и Константина Полякова. Архитектурно-дизайнерскими были «проекты» Владимира Талена. Он показал и две станковые работы: «Конструкция» и «Конструкция материалов на плоскости». Об увлечённости идеями беспредметного творчества умершего в том же 1922 году молодого художника вспоминала в 1970-е годы его соученица по мастерской Юстицкого М.А. Егорова (Троицкая).

Одна из девяти работ, экспонированных Юстицким, «Конструкция с

¹ Художники – голодающим. Выставка картин современных живописцев. Саратов. 1922.

² Даран Д. (Д.Б. Райхман) Саратов. Из воспоминаний // РГАЛИ. Ф. 2446. Оп. 1. ед. хр. 41.

провоолокой», уже тогда принадлежала Радищевскому музею. Остальные явно были стилистически однородны с нею: «Угловая конструкция (Проволока)», «Подвесная конструкция (Проволока и верёвка)» и шесть номеров «Плановых конструкций». Видимо, это был пик авангардистских увлечений Валентина Юстицкого. Общий поворот к изобразительности захватил и его, хотя след экспериментальных поисков этой поры ещё долго чувствовался в его искусстве. На персональной выставке в 1923 году художник показывал ряд беспредметных работ, но все они созданы не позднее 1921 года.

Уже само название «*Выставка картин*» свидетельствовало о существенном изменении взгляда на задачи живописи: поворот к изобразительности обозначился достаточно чётко. Это не означало отказа Юстицкого, как других саратовских левых художников, от поисков самоценной живописности. Только искания эти пошли иными путями. От беспредметничества эти мастера повернули к станковой картине (чаще к пейзажу или натюрморту), решая преимущественно живописно-фактурные и пластические задачи. «Бунт материи» против засилья идей сказывался в постановке преимущественно формальных задач, в акценте на проблемах технологии, в демонстрации своей живописной кухни. С середины 1920-х годов эти черты станут в их творчестве преобладающими.

Такую тенденцию наглядно продемонстрировала персональная выставка произведений Юстицкого 1923 года. Был напечатан малотиражный её каталог с относительно внятным предисловием хранителя Радищевского музея Дмитрия Прокопьева. Выставка получила развёрнутый отзыв в прессе. Частично сохранились и экспонировавшиеся на ней произведения. Это даёт возможность более обоснованного суждения о стадиях развития художника, на произведениях которого, по слову рецензента, «с барометрической чувствительностью отразились характерные черты и вехи нашей переходной эпохи в искусстве»¹. Эволюция едва ли не самого яркого из представителей местного авангарда чётко обозначила направление дальнейшего пути большинства саратовских левых живописцев.

Юстицкий показал в основном работы самого последнего времени. А на основе немногих полотен 1919-1921 года Прокопьев выстроил концепцию

¹Выставка картин В. Юстицкого. Каталог. Саратов. 1923.

последовательных этапов, которые стремительно сменялись в его искусстве. Это беспредметные полотна 1919 года, где решались «чисто формальные задачи живописного ремесла». С 1920-го начался «период отрицания живописи» и работа «над пространственными задачами». С 1921-го «ставятся плоскостные задачи с введением отдельных элементов живописи: фактуры, цвета и пр. – как отдельных явлений». И, наконец, открывается путь к современной картине с опорой на традиции на русской иконописи и живописи раннего Ренессанса.

Кроме «Планиметрической конструкции» 1920 года, двух «Плоскостных живописных конструкций» 1921 года и графического листа «Продавцы рыб» 1922 года, числящихся уже к тому времени собственностью Радищевского музея, в его собрании потом оказались две очень значительные картины того периода: «Анжелюс» 1922 года, «Молочница» 1923 года, позволяющие судить о живописных достижениях художника, подтверждая общую характеристику его исканий, данную в предисловии к каталогу выставки.

Работа Юстицкого «Станковая живописная конструкция» (1921), экспонированная впоследствии на выставке «Великая утопия», дала основание американскому исследователю, утверждать, что «его картины представляют род обобщённых организационных схем потока или процесса, призванных передать беспредметную зримость богдановских систем исследований и тектологии» [Дуглас 2001 : 209]. Шарлота Дуглас полагала, что Юстицкий, руководивший сначала художественной студией Пролеткульта, был знаком с основными идеями А.А. Богданова. Это предположение не лишено оснований. Не случайно в «Тезисах» к одному из выступлений той поры разговор об абстрактной живописи начинался сразу после рассуждений о тенденциях «коллективного мышления» по А.А. Богданову. Однако сводить живописные конструкции Юстицкого лишь к иллюстрированию богдановских теорий было бы опрометчиво: его напряжённые эксперименты шли в русле широкого диапазона исканий русского авангарда конца 1910-х – начала 1920-х годов.

Углубляться всё дальше в «метафизику беспредметности» Юстицкий не стал. Пришедший от изобразительности к конструкциям, он вернулся к обновлённой изобразительности, обогащённой опытом формальных экспериментов. К 1922-1923 годам обостряется интерес художника к собственно

живописи, к изобразительным её возможностям, к архитектонике картинной формы, её ритмическому строю. Стремление придать композиции особую весомость, а образам вневременную эпичность читаются в этих полотнах. Уходя от бытовой конкретики, Юстицкий акцентирует значительность жеста, затормаживая динамику, как бы приостанавливая на миг движение, он придаёт персонажам повседневного быта, несвойственную им торжественность. Они мифологизируются, обретая символическое звучание. Смысловое содержание этих полотен гораздо богаче внешнего их сюжета. «Молочница» и «Анжелюс» написаны лаконично и строго, в сдержанной, почти монохромной гамме. Ритм их замедленный, тяжёлый. Собранность внутренней формы, экспрессивная «неуклюжесть» плотной живописи придают обобщённым фигурам сконденсированность и напряжённость. Насыщенность приглушённого цвета, выразительность живописной фактуры тоже работают на образ. Цвет неотрывает от мощно построенной формы. Эти станковые полотна обладают качествами подлинной монументальности.

Трудно с уверенностью судить об экспонировавшихся на выставке пейзажах, портретах, жанровых композициях. Предположения можно делать не только на основании немногих уцелевших работ этой поры, но и сохранившихся произведений середины 1920-х, развивающих тенденции примитивизма и повышенной экспрессии ранних его вещей. Выставка знакомила и с достижениями Юстицкого-рисовальщика: кроме трёх жанровых сцен и двух импровизационных перовых набросков, экспонировались созданные ещё в 1920 году несохранившиеся эскизы конкурсного проекта фриза, который должен был украшать здание-монумент в честь 2-го конгресса III Интернационала.

Буквально вслед за выставкой Юстицкого открылась персональная экспозиция произведений его ученика и близкого товарища Евгения Егорова. Наряду с портретами и пейзажами, он показал разнообразные по своим мотивам типажные и жанровые композиции, отмеченные влиянием стилистики немецкого экспрессионизма. У Егорова поворот к изобразительности был осязаемее и органичнее, нежели у более привязанного к авангардным исканиям Юстицкого.

Период формального экспериментаторства совпал со временем его учёбы на рубеже 1910-1920-х годов и оказался достаточно кратким, но гене-

тическая связь с авангардными исканиями осталась. Автор предисловия к каталогу выставки (тот же Дмитрий Прокопьев), отмечая это, писал: «Художник шёл от чисто формального искусства к форме, насыщенной живописным содержанием, выявляя это в конструктивно-живописной композиции своих работ»¹.

У Егорова заметнее было предпочтение к мотивам гротескно-экспрессивным, тоже появившимся, вероятно, не без влияния более опытного мастера. И только композиция «Бреющийся» на этой выставке запомнилась современнику как «единственная работа, носившая печать поисков в области конструктивизма».

Надо отметить, что увлечение стилистикой немецкого экспрессионизма у Евгения Егорова и других саратовских мастеров началось ещё до экспонировавшейся на рубеже 1924-1925 года в залах Радищевского музея Всеобщей международной выставки германских художников. Эта грандиозная экспозиция давала представление о различных направлениях немецкой живописи, графики и архитектурного дизайна первой четверти XX столетия: обличительный неореализм, экспрессионизм, абстракционизм, конструктивизм. Выставка эта, породившая скорее негативную реакцию публики, на какое-то время притормозила поворот местных авангардистов к реализму, но задержать его на длительное время, конечно, уже не могла.

К середине 1920-х годов всё обернулось в Саратове, как практически и везде, против «левых»: и власть, и широкий зритель, и в значительной мере местная духовная элита старшего поколения. И в ряде публикаций в центральной прессе резко осуждается «футу-кубо-пикассизм». А в статье «Задачи государства в области искусства», написанной заведующим отделом ИЗО Главполитпросвета А. Скачко, было недвусмысленно определено отношение власти к авангардизму. Он подчёркивал, что «наиболее «левые» и «революционные» течения буржуазного искусства есть наиболее упадочные и наиболее выродившиеся его формы и потому не могут признаваться за действительно революционное и пролетарское искусство»².

Эта установка несколько смягчалась в статьях, разъясняющих наме-

¹Евгений Егоров. Выставка живописи. Каталог. Саратов. 1923. Предисловие Д. Прокопьева датировано 17 сентября 1923 г.

²Вестник искусств. 1922. №. 3-4. С. 3.

тившийся крен, но сути дела это уже не меняло. Левое искусство определялось как диалектическая антитеза реализму, без которой не было пути к грядущему синтезу. «Этой антитезе может быть присущ острый аналитизм, её конструктивизм может быть чуждым для строителей будущего общества, но чего вы хотите от антитезы? Мавр сделал своё дело, и мавр уйдёт», – утверждал на страницах того же журнала в статье «Форма и содержание в искусстве» В. Тиханович¹. И «мавр» действительно, правда, не слишком торопясь, готовился покинуть сцену.

Культура в это время стремительно распространялась вширь, невольно утрачивая глубину. Новый потребитель искусства в массе своей требовал существенного его опрощения. Обострённый интерес к технологии живописи явно спадал, напротив, заметно усиливалось внимание к социально значимой тематике и к сюжетно-содержательной стороне художественных произведений. Но авангардный опыт не мог пройти бесследно.

«Ныне зацветающая классика – левая классика, – писал в это время Абрам Эфрос, – ибо она только что отделилась от царства «измов»... В русло классической традиции бережно вводятся и тревога футуристических ритмов, и тяжесть кубистических массивов, и огненность экспрессионистических бессмыслиц. Ими молодеет традиция. Но это не её норма, а её материал» [Эфрос 1924 : 244]. Проницательнейший критик верно почувствовал наметившуюся тенденцию на ближайшие годы, но предугадать последующие требования тоталитарной власти, прибирающей к своим рукам руководство искусством, естественно, не сумел.

Существенные перемены стали очевидны на рубеже 1920-1930-х годов, в пору решительного наступления государства на творческую свободу, окончательного вызревания нормативно-догматической эстетики, когда обозначилась подстёгиваемая свыше унификация художественной жизни, принудительная идейная «перековка» художников, требование безоговорочной политической ангажированности каждого мастера. Подобные тенденции были общими для всех регионов страны и для Саратова в том числе.

Здесь тоже нашлись охотники теоретизировать по этому поводу. Появившаяся в местной прессе статья Я. Трахтмана «У порога возрождения» настойчиво прокламировала возврат искусства от сугубого формотворче-

¹Там же. 1922. №. 3-4. С. 5.

ства, наращивания технических возможностей всех видов искусства к душевности и духовности, к жизненной наполненности художественного образа. После нескольких лет напряжённого экспериментаторства наступило, на его взгляд, «время новых возможностей, исторически обоснованных и непреложных, ибо синтезу всегда предшествовала глубокая аналитическая работа».

Эпиграфом к своей статье автор не случайно взял высказывание левого художника и теоретика Б. Матвеева: «Когда на обломках дилетантизма вырастет небоскрёб мастерства, тогда воспрянет вопрос о теме». Именно «отсутствие содержания, темы, живой души» в искусстве авангарда и должно преодолеть, по его убеждению, возрождающееся к жизни современное реалистическое искусство: «В новые меха отточенной формы не пора ли влить новое вино большого содержания?» – риторически вопрошал он [Трахтман 1923 : 8-9]. «Небоскрёб мастерства», видимо, казался ему давно уже построенным.

В учебных мастерских шли в эти годы ожесточённые споры. Левые педагоги и после занятий вели долгие беседы о классическом наследии и новейших течениях живописи, стремясь к тому, чтобы у их воспитанников расширился художественный кругозор. Мастерские художников радикальных направлений не были похожи на мастерские педагогов с традиционалистской установкой. Задача формально-аналитического исследования, которую ставили перед учащимися левые педагоги, не всегда адекватно воспринималась ими, и многие из них уходили в мастерские к художникам традиционной стилистической ориентации. Это совпало с веяниями момента.

Крутой поворот вправо изменил соотношение сил в местном художественном процессе. Судьбы вчерашних авангардистов в ближайшие десятилетия оказались трагичными. Даже не все из тех, чьи жизни складывались внешне как будто благополучно, выдержали испытание эпохой: многие превратились просто в ремесленников, обслуживающих потребности политической пропаганды, некоторые легко и быстро приспособились к запросам и вкусам местной партийной номенклатуры, и лишь немногие сумели в своём творчестве противостоять напору жестокого времени, оттеснявшего их на дальнюю периферию художественного процесса. Кто-то нашёл свою

нишу в сценографии, книжной графике или дизайне, кто-то целиком переключился на преподавательскую работу.

И только в период пресловутой «оттепели» рубежа 1950-1960-х годов, когда началось заметное оживление художественной жизни города, усилился интерес к исканиям раннего русского авангарда и новаторским достижениям зарубежных левых мастеров. Именно в ту пору запоздало пробудился исследовательский интерес к художественному процессу в Саратове 1920-х годов и к наиболее ярким его участникам. Многие были упущены и безвозвратно утеряны. Особенно пострадали по вполне понятным причинам именно порицаемые и запрещённые работы представителей местного авангарда.

Но и то немногое, чему суждено было уцелеть, непреложно свидетельствует о достаточно высоком уровне и довольно широком распространении здесь авангардных поисков и обретений. Имена Валентина Юстицкого, Фёдора Константинова, Николая Симона, Константина Полякова, Давида Загоскина, Константина Красовского, Евгения Егорова и других мастеров саратовского авангарда постепенно выходят из полумглы забвения, сливаясь с общим потоком более изученного авангардного движения столичных городов.

Литература

Брюсов В. Дали. М., 1922.

Дуглас Ш. Утраченная парадигма беспредметности или месть Ленина // Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации. СПб., 2001.

Зенкевич М. Альтиметр. Публикация, подготовка текста и предисловие С.Е. Зенкевича // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004.

Крусанов А.В. Русский авангард. 1907-1932. Т. 2. Кн. 1. М., 2003.

Крусанов А.В. Русский авангард. 1907-1932. Т. 2. Кн. 2. М., 2003а.

Сарабьянов Д. Алексей Васильевич Бабичев - художник, теоретик, педагог. М., 1974.

Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995.

Трахтман Я. У порога возрождения // Новый художественный Саратов. 1923. № 1. 8-12 января.

Эфрос А. Вестник у порога // От символизма до «Октября». М., 1924.

Е.К. Савельева (Саратов)

ХУДОЖНИК НИКОЛАЙ СИМОН: ФАКТЫ И ПРЕДПОЛОЖЕНИЯ

The article brings together all the available information on the biography and works of N.I. Simon.

Судьба распорядилась так, что творческое наследие художника Николая Ивановича Симона сохранилось в очень небольшом объеме. Всего около сорока графических листов (в основном эскизы театральных костюмов), три станковые живописные работы и три эскиза декораций хранятся в Саратовском Радищевском музее, Саратовском областном музее краеведения, Государственном Литературном музее, Приморской картинной галерее.

Поэтому даже теперь, когда в общий контекст русского искусства вернулись многие из прежде забытых и запрещенных художников, Симон остается известным лишь очень узкому кругу специалистов-музейщиков.

Родился Николай Симон в Саратове 4 мая 1892 года в семье секретаря Саратовского уездного съезда земских начальников Ивана Андреевича Симона, евангелическо-лютеранского вероисповедания, и его жены Олимпиады Михайловны, православной. Был крещен 6 мая в церкви Петра и Павла (Сретенской церкви) по православному обряду. Когда мальчику было всего три с половиной года, произошло несчастье: отец покончил с собой выстрелом из револьвера.¹

¹ Саратовский дневник. 1895. 29 декабря. №190. Возможно, что воспоминания об отце отразились в «Семейном портрете», ныне хранящемся в Радищевском музее.

Учиться Николай Симон начал в частной школе при лютеранской церкви, которую посещал до осени 1902 года. Потом поступил в Александро - Мариинское реальное училище¹.

В 1912 году Симон сдал экзамены за 6 классов, написав на письменном испытании сочинение на тему «Объяснить героическую роль Марии Ивановны в повести «Капитанская дочка» и единственную «пятерку» получив по черчению и рисованию². В том же году он приехал в Москву и начал посещать студию К.Ф. Юона и И.О. Дудина, которая славилась духом либерализма и тем, что была организована по принципу знаменитых частных парижских школ. В разное время в студии занимались В.И. Мухина, Л.С. Попова А.В. Куприн, В.А. Ватагин, В.А. Фаворский, С.Ю. Судейкин, Веснины, Бурлюки, Г.Б. Якулов, Р.Р. Фальк. Есть свидетельства, что в это время молодой саратовец сближается с кругом футуристов, Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским³.

Этот факт косвенно подтверждает участие Симона в выставке живописи в «Художественном салоне» Михайловой, организованной К.В. Кандауровым в 1915 году⁴, где экспонировались произведения не только братьев Бурлюков и Маяковского, но и многих знаковых художников русского авангарда: К.С. Малевича, В.В. Кандинского, М.З. Шагала, М.Ф. Ларионова.

В 1917 году его работы экспонируются на 7-ой и 8-ой выставках общества «Московский салон». 30 июля 1917 года Симон пишет заявление ди-

¹Учениками Саратовского Александро-Мариинского реального училища были многие будущие художники. Самый известный из них – В.Э.Борисов-Мусатов. Николай Симон учился одновременно с Владимиром Милашевским (1893-1976), Даниилом Райхманом (Дараном) (1894-1964), Сергеем Лодыгиным (1892-1948).

²Государственный архив Саратовской области. Ф.377. Оп.1. Ед. хр. 886,897.

³Прямое указание на этот факт содержится в статье А. Февральского «Мистерия-буфф». Опыт литературной сценической истории пьесы: «Режиссировал руководитель студии художник Н.И. Симон, который был близок группе Бурлюка и Маяковского ещё до революции» (Маяковский. Материалы и исследования. М., 1940. С. 233).

⁴Симон сам называл эту выставку первой в анкете, которую заполнял при вступлении в АХРР (РГАЛИ. Ф.2341. Оп.1. Ед.хр.3. С. 4) Анкета АХРР Б. Афанасьевский пер Д.7 кв.5 3 июля 1922.

ректору МУЖВЗ с просьбой допустить его к конкурсному экзамену для поступления в натурный класс живописного отделения к А.Е. Архипову¹.

В 1918 году Симон возвращается в родной город. В то же самое время в Саратов приезжает В.М. Юстицкий. Оба они своими работами «произвели революцию в головах саратовцев»² и стали самыми яркими фигурами среди художников, живших в это время в Саратове.

Симон начинает работать для театра. Эта сторона его деятельности привлекала внимание исследователей, поэтому сошлемся на существующие публикации, в которых охарактеризованы саратовские театры, для которых работал художник, и его театральные эскизы для различных постановок³.

Ещё раз напомним, что как режиссер и художник Симон в декабре 1919 года готовил одну из первых постановок «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского в красноармейской студии артиллерийского дивизиона политотдела войск Донской области, эвакуированного в Саратов. Звездным для Симона стал театральный сезон 1920/21 года, после которого один из авторитетных саратовских критиков назвал Симона «выдающимся художником, <... >давшим прелестные декорации»⁴, имея в виду три спектакля: «Народ», первую часть трилогии А.В. Луначарского «Фома Компанелла», «Игру интересов» Х. Бенавенте, водевиль А. Ленского «Лев Гурыч Синичкин».

Сохранившиеся театральные эскизы с наилучшей стороны характеризуют Симона – рисовальщика, уверенно владеющего техникой. Он сумел создать запоминающиеся образы, находя для каждого спектакля свои приемы:

¹РГАЛИ Фонд 680. Опись 2. Ед.хр.2764. Л.4.

²Письмо Б.А.Зенкевича Г.И.Кожевникову от 12 декабря 1946 года. Научно-исторический архив СГХМ имени А.Н.Радищева. Ф.369. Оп.2. Ед.хр. 160.

³См. подробнее: Савельева Е.К. ПОЭХМА, ТЭП и другие//Заря молодежи. 1989. 23 декабря; Савельева Е.К. Абрам Роом и ВГМТИ в Саратове// Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Материалы и сообщения. Выпуск 7. Саратов. 1995. С.111-121; Звенигородская Н.Г. Художники в театрах Саратова первых послереволюционных лет // Там же. С.122-133; Звенигородская Н.Г. Идеи театрального конструктивизма в творчестве А.М. Роома, В.М. Юстицкого, Н.И. Симона в Саратове 1918-1923 годов//Станицы истории отечественного искусства. Выпуск III. СПб., ГРМ. 1997. С.91-101.

⁴Архангельский Н.М. Прошлое саратовского театра (по личным воспоминаниям) // Весь Саратов. Альманах-справочник на 1925 год. Саратов, 1925. С.411-421.

прихотливые завитки и росчерки а la Бакст, восточная экзотика в «Шахерезаде» (1920), грубоватая лубочность в трактовке персонажей пьесы С.И. Антимонова «Бова-королевич» (1919-1920), острая и выразительная пластика героев «Заповедей блаженства»¹.

Кроме того, Симон пробует свои силы в создании декоративных панно в интерьерах общественных зданий, стенных росписей, оформлении агитпоезда политотдела РУЖД (вместе с В.М. Юстицким и С.П. Лодыгиным). Осенью 1921 года его привлекают для завершения работы над эскизами оформления фасадов Дома III Интернационала.

В период своего пребывания в Саратове Симон участвовал практически во всех выставках, проходивших в городе, в том числе в серии выставок живописно-пластической культуры, состав которых отражал соотношение «левых» и «правых» художественных сил. Участвовал он и в программной для саратовских «левых» выставке презантистов (май 1920), а также вошел в состав «Объединения художников нового искусства» (ОХНИС).

Преподавательская деятельность Симона началась в студии Пролеткульта, открытой в феврале 1919 года. Принимались в студию все желающие без ограничения возраста. Студийцы делились на группы, с младшей занимался В.М. Юстицкий, Симон преподавал в старшей группе, где возраст некоторых учеников был уже около пятидесяти лет. Судя по всему, в своей педагогической деятельности художник придерживался той же позиции, что и его учитель К.Ф. Юон: не только обучение техническим навыкам, а прежде всего развитие личности и её дарования «до полного внешнего выражения, до возможности вступить в общую семью правильно выраженных лиц и слов».²

В течение 1919-1920 годов Симон входил и в так называемую «мастерскую независимых», образовавшуюся в структуре саратовских свободных художественных мастерских и не имевшую конкретного руководителя. В 1921 году он возглавил специальную театральную мастерскую. Кроме

¹Сведений о постановке и исполнении в Саратове оратории «Заповеди блаженства» (Les Beatitudes) французского композитора Сезара Огюста Франка не найдено. Возможно, что эскизы костюмов имеют отношение к постановке «Фомы Компанеллы» А.В. Луначарского.

²Курет. Художественное творчество // Взмахи. 2-ой сборник. Саратов, 1920. С.51.

того, Симон преподавал ещё в одном специальном учебном заведении - Высших государственных театральных мастерских - у А.М.Роома.

Летом 1922 года Симон уехал из Саратова. В июле 1922 он пишет заявление о приеме в АХРР, указывая уже московский адрес¹.

Дальнейшие вехи жизни и творчества художника прослеживаются документально прежде всего по каталогам выставок. Он участвует на 25-ой выставке МТХ (1922), 7-ой выставке картин и скульптуры «Революция, быт и труд» (1925), «4 искусства» (Москва, 1926²; Ленинград, 1928; Москва, 1929), первой передвижной выставке живописи и графики (Москва, 1929), выставляя портреты и архитектурные пейзажи старой Москвы. Любопытно, что в это время Симон пишет несколько вариантов композиции с названием «Шарманщик». «Шарманщик» 1924 года хранится сейчас в Радищевском музее.

...Из темного пространства возникают грубовато очерченные фигурки чернобородого мужчины с шарманкой и попугаем и его белокурой спутницы. В цветовом решении угадывается опыт театрального декоратора, умение и привычка мыслить в сценическом пространстве. Это заметно прежде всего в том, как решен фон, «оживающий» при ярком искусственном освещении. Тяжелая фактура, то почти гладкая, то пастозная, чередование матовых и блестящих участков красочной поверхности дают эффект, подобный эффекту бесконечной глубины плоского театрального задника. Темное пространство проявляется сложным сочетанием коричневого, черного, серого, сгустками мерцающего темно-зеленого. Красно-желтые «тлеющие» рефлексы от невидимого света играют на лицах, шарманке, оставляя нетронутыми лишь подол зеленого платья, крохотные белоснежные ножки девушки и странный наряд самого шарманщика.

Кто перед нами? Люди, актеры, марионетки? Или это вечно кочующая пара: поэт и муза? Внешней сюжетной завязки в картине нет. Явление

¹РГАЛИ Ф. 2341. Опись 1. Ед.хр. 3. С.4.

²Федоров-Давыдов упомянул его как автора картины «Шарманщик», «своеобразного и острого», в обзоре выставки 4 искусств 1928 года (Федоров-Давыдов А.А. Художественная жизнь Москвы // Печать и революция. Книга 1. 1927(январь-февраль). С.100.

героев, существующих вне времени, в равной степени может обернуться преддверием шекспировской трагедии или площадного балагана...

В Москве Симон оказывается связанным с одним из производственных факультетов ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа – металлообрабатывающим. Вероятно, что в это время возникают контакты с А.М. Родченко и Л.М. Лисицким, продолжается знакомство с А.М. Лавинским. Свидетельство тому – участие Симона в группе художников, оформлявших по проекту Лисицкого советский павильон на выставке «Пресса» в Кёльне в 1928 году¹. В 1929 году он был экспонентом в разделе «Современное искусство Советской России» «Художественно-кустарной выставки СССР», проходившей в нескольких городах США.

Под влиянием А.М. Родченко и Л.М. Лисицкого в конце 1920-х – начале 1930-х Симон вместе с художником Г.Л. Миллером создал ряд экспозиций в духе конструктивизма в Музее революции. По свидетельству А.Б. Закс, «ещё в конце 1920-х годов художник Симон попытался разработать оформление зала в целом (речь идет об отделе Коминтерна - Е.С.), в отличие от прежних опытов оформления отдельных щитов или монтажных плакатов. Зал рассматривался как единый интерьер. Попытка была правильная по идее»².

По мнению современного специалиста по музейному проектированию, экспозиции Симона-Миллера явились «едва ли не первыми в истории музейного дела попытками преодолеть практику стилизаторства и иллюстрирования, использовать в музее средства пространственно-образного синтеза, развиваемые передовым искусством этого времени»³.

В 1927 году Симон дарит Радищевскому музею живописную работу «Пушкин читает стихи Наталье Николаевне» (1927). Без всякого хрестоматийного глянца представляя поэта, Симон разыгрывает ироническую идиллию о семейном счастье, развивая тему «поэт и муза». Муза на этот раз предстает в облике Натальи Николаевны, роковой красавицы с черными

¹El Lissitzky. Erinnerungen. Briefe.Schriften. Dresden, 1967. S.81.

²Закс А.Б. Из истории Государственного музея Революции СССР// Очерки истории музейного дела в СССР. Вып.5. М.,1963. С.62.

³Гнедовский М.Б. Проектирование в музейном деле: история и перспективы// Музеи мира. М.,1991. С.150.

бровями и алым ртом, кокетливо выглядывающей из кружев, оборок, воланов, каскадом падающих на кремово-сливочный паркет. Всё пространство картины безраздельно принадлежит ей. Даже фигурка малыша в голубом, которого она держит за руку, выглядит лишь изысканным дополнением к наряду.

Мало заботясь о выверенности композиции, Симон с ловкостью фокусника рассыпает, сталкивает, смешивает краски, оставляя чистыми отдельные участки холста. Сквозь белое просвечивает и проступает голубое, розовое, желтое, бирюзовое, красное, серое. Где-то мазки сгущаются и обрушиваются сплошным волнистым движением кисти, имитируя оборки платья.

Изящная, затянутая во фрак фигура Пушкина решена скорее графическими средствами: общим коричнево-белым силуэтом, безотрывно скользящими линиями. Поэт вдохновенен, длиннорук, крупноголов и совершенно неподходящ для своей слишком роскошной музыки...

По устным свидетельствам, в 1930-е Симон пережил ещё одну семейную трагедию, связанную со смертью единственного сына. Только в 1936 и 1937 годах, после десятилетнего перерыва, работы Симона появляются на 5-ой и 6-ой выставках московских живописцев. В 1940 году он отправляет в Саратов на 4-ую областную выставку саратовских художников, на которую приглашались саратовцы, живущие в других городах, пять живописных работ: три большие вещи «В кулисах», «Артистка», «У воды» и два этюда: «Вечер» и «Поселок рыбаков под Одессой».

Сведения о последнем десятилетии жизни художника скудны и отрывочны. Известно, что Симон по просьбе Д.Н. Бассальго, бывшего в 1918-1919 годах председателем Саратовского отдела искусств, писал краткие воспоминания о своих театральных постановках в Саратове. В 1946 году Симона пытался отыскать сотрудник Радищевского музея Г.И. Кожевников, готовивший выставку к юбилею Саратовского художественного училища. Художник не откликнулся, а от Б.А. Зенкевича пришло письмо, в котором сообщалось, что Симон работает как оформитель, живопись не выставляет, недавно перенес тяжелую операцию в клинике Склифосовского¹.

¹Письмо Б.А. Зенкевича Г.И. Кожевникову от 12 декабря 1946 года. Научно-исторический архив СГХМ имени А.Н. Радищева. Ф.369. Оп.2. Ед. хр.160.

Из Саратова судьбой Симона интересовался Л.И. Лодгауз-Прокопенко, встречавшийся с художником в середине июня 1941 года, прямо накануне начала войны¹.

В 1951 году Симон умер. Оставшиеся работы, по устным свидетельствам, были вывезены второй женой художника куда-то в Подмосковье, следы их затерялись. Настоящая публикация является по существу первой попыткой собрать воедино все известные на сегодняшний день сведения о художнике.

¹Л.И. Лодгауз-Прокопенко Д.Б. Дарану 11 февраля 1951 года: «Неизвестно ли Вам случайно, где сейчас Симон и жив ли он?» РГАЛИ. Ф.2436 Оп.1. Ед.хр.55.

О.В. Шиндина (Саратов)

**ГЕОМЕТРИЯ ПРОСТРАНСТВА И МЕТАФИЗИКА
ТЕКСТА («АЛЬТИМЕТР» М. ЗЕНКЕВИЧА)**

The poem “Altimeter” was written by M.Zenkevich in his home city, Saratov, soon after Petrograd events of 1917. The poet moves away from his akmeist period and experiments with avant-garde.

История создания «Альтиметра» сопряжена с психологической и творческой эволюцией его автора – М. Зенкевича, вернувшегося в родной Саратов вскоре после петроградских событий 1917 года, свидетелем которых он стал. Публикатор и комментатор поэмы С. Зенкевич отметил прямую зависимость нового саратовского периода художественной деятельности поэта от освобождения, усиленного пространственной отдаленностью, от сильного влияния личности Н. Гумилева: «Психологически эволюцию вчерашнего «цеховика» с привычкой единственно коллективных выступлений акмеистов мог объяснять географический выход из «области притяжения» Гумилева, творчески – рост собственного мастерства»¹. Акмеизм как манифестированное литературное течение, и его авторы (в первую очередь, А. Ахматова и О. Мандельштам) как глубоко оригинальные поэты, безусловно являются неотъемлемой частью так называемого «петербургского текста». В этом понятии соединяются специфические качества, общие для литературных произведений, посвященных Петербургу, и представления о Петербурге, который, с одной стороны, сам рассматривается как текст, а с другой стороны, – как механизм порождения текстов. Символическое бытие Петербурга – города-текста – позволяет говорить «о важнейшей про-

¹ Зенкевич С.Е. «Счастье – это солнечная мнимая точка» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004. С. 274-275.

странственной характеристике, совмещающей в себе черты диахронии и синхронии и имеющей выход в другие сферы (вплоть до этической)» [Топоров 1984:111].

Влияние на Зенкевича, члена акмеистического «Цеха поэтов», личности Гумилева, акмеистических установок в целом и неповторимой метафизики «петербургского текста» невозможно переоценить; оно отразится в таком специфически «петербургском» произведении Зенкевича, как «Мужичий сфинкс».

Универсальность категории пространства позволяет затронуть практически все особенности творческой манеры художника. Роль материальных природно-физических факторов в становлении сферы духовного чрезвычайно многослойна и неоднозначна, так же как и связь духовных, культурных феноменов с их материальными основами, в том числе и структурой пространства. Его связь со структурой текста художественного произведения исключительно сложна и многогранна и отражается в виде таких аспектов, как лингвистический, культурологический, провиденциальный, исторический, мифологический, ритуальный и т.д. Можно говорить о том, что не только автор творит текст, но и текст творит автора, созидает его личность. Подобно тому как пространственные факторы формируют психоментальные особенности человека, художник-демиург семантизирует пространство в виде индивидуальной мифопоэтической модели пространства. Метафизика творчества и метафизика пространства объединены текстом, имеющим пространственный модус: внешний (размещение в реальном пространстве) и внутренний (произведение само обладает художественным хронотопом). Очевидно, неслучайно Зенкевич называет свою драматическую поэму обозначением тригонометрического раздела, посвященного измерению высоты, - «Альтиметр», тем самым эксплицируя в этом термине связь физических и геометрических характеристик пространства с организацией художественного хронотопа.

Также представляется несомненным влияние на выбор названия поэмы футуристического мифотворчества, обладавшего качествами социокультурной утопии: «... посему усилия футуристов брошены на конструирование мифологического пространства, в котором футуристическая энтелехия обретает характер сверхъестественного дарования. Обживая это

мифологическое пространство, футуристы прежде всего стремятся обрисовать контур некой мифической личности, самоотождествление с которой было бы в меру условно, но убедительно. В этой связи обращают на себя внимание два героя, часто встречающиеся в искусстве кубофутуристов, - черт и авиатор» [Горячева 1994: 166].

Создавая поэму в Саратове, Зенкевич отходит от привычного акмеизму поэтического словаря и, подобно футуристам, активно экспериментирует со сложными рифмами в сфере фонетических поисков, отсылающих к футуристической «зауми». В качестве главного героя он выводит образ поэта-авиатора, живущего в некоем условном утопическом локусе (ср. жизненный прототип такого образа в лице авиатора и футуристического поэта и художника В. Каменского, который писал о себе: «Поэт – Мудрец и Авиатор», ср. с обращением подданных Мстислава к нему как мудрому королю, поэту, авиатору, а также его предсмертные слова: «Божественен один ослепительный день, Когда бессмертное празднует Я Созданье совершенного произведения, - О, пилоты звука, краски и слова!»¹), который становится поистине инфернальной фигурой.

Присущее авангарду превознесение научно-технического прогресса соответствует тогдашней идеологии, в 20-30-е годы превращающей советскую авиацию не просто в эмблему современного прогресса, а именно в функцию выражения революционности духа, посягающего на идею божественного мироустройства. Авиация, окруженная аурой почти мистического преклонения, реализует ключевые идеи начала XX века: преодоление земного тяготения, победу над временем и пространством (см. у Зенкевича: «Пространство и время лишь призраки» (286)). Переосмысляя основные ключевые образы символистского мифа², Зенкевич как бы смешивает ипо-

¹ Зенкевич М. Альтиметр// В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004. С. 341. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы.

² Некоторые образы и мотивы «Альтиметра» со всей очевидностью отсылают к образам поэзии А. Блока, вошедшими в его личный символистский миф («Летун», «Шаги командора» - ср.: «И в ответ – победно и влюблено – В снежной мгле поет рожок... Пролетает, брызнув в ночь огнями, Черный, тихий, как сова, мотор» (А. Блок) и «О, мотор замогильный, мчись! Мчись! <...> Убегая от света, мечись, Победенной ночи исчадь, Как мечется утром сова <...> О, сирена прошлого, реви, вой В бешено хрипящий дьявольский рожок!» (301) и др.). Ср. также с некоторыми пророческими

стаси мифологического символистского и футуристического героев, отыскивая черты нового типа героя, соответствующего новым социальным и политическим обстоятельствам. Инфернальный авиатор, взятый из образного словаря футуристов, включает в себя также качества романтического экзальтированного героя младших символистов (см. призывы А. Белого к полетам, окутанные символистской мистикой). При этом Зенкевич нащупывает собственный путь к социально-утопическому дискурсу советского искусства, который отчетливо проявился в научно-фантастическом романе (хронологически первом в советской литературе) А.Н. Толстого «Аэлита», датированном 1922 годом, что на год позже времени написания «Альтиметра». Следует отметить, что присущие советскому живописному и архитектурному авангарду поиски¹ находят яркое отражение в ремарках «Альтиметра» и в обозначениях его частей как «рельефа» и «контррельефа», в какой-то мере предвосхищая кульминационные достижения эстетики конструктивизма, осуществленные А. Экстер для съемок фильма Я. Протазанова «Аэлита», снятого в 1924 г.

Вневременное, утопическое существование, объединяющее черты мифопоэтической архаики и техногенной современности, характерное для «Альтиметра», маркирует такое значительное кинематографическое явление, как фильм «Строгий юноша» (1935 г.) А. Роома, - будущего советского киноклассика, который вместе с Зенкевичем в 1922 году представил на сцене саратовского Показательного театра ВГМТИ премьеру спектакля «Король Мор Третий» по Эдгару По. В фильме А. Роома «Строгий юноша», снятом по сценарию Олеси в 1935 году и представляющем собою интерпретацию жанра утопии, развита идея вечной молодости (см. начало «Альти-

образами поэзии А. Белого: считалось, что первое в России упоминание атомного взрыва содержится в поэме 1921 г. «Первое свидание», в которой образ всемирного взрыва связан как с открытиями в области ядерной физики, так и с пророчествами Ф. Ницше; ср. у Зенкевича, чья поэма датирована 1919 – 1921 гг.: «Сгорает земная зола, тая. Взрывается земных зол атом»(287); «В атомный вихрь брызг Дробись, мой мозг!» (339) и др.

¹ Ср. индустриально-конструктивистскую стилистику В. Татлина, манифестировавшего идею Икара-авиатора в образе «летатлина», - соратника Зенкевича по «Блоку левых» Петроградского Союза деятелей искусств в 1917 г.; см. также «производственную» эстетику супрематизма; кубофутуризм и др. авангардные течения.

метра», в котором Мстислав говорит о страхе старости) и воскрешения людей посредством хирургии, в советской литературе 1920 - 1930-х годов связанных с темой гомункула, голема. Архаический пласт советской мифологии требует поисков «алхимического рецепта» нового человека, разворачивающегося в спектре от мистико-окультурных до селекционно-репрессивных, медико-биологических, инженерно-технологических методов воздействия на личность и толпу. Литературная теория и практика активно соприкасается не только с философией, но и с философскими проблемами новой биологии, в частности с евгеникой, своеобразно «моделирующей» ницшеанского сверхчеловека.

Можно предположить, что провозглашение А. Белым полетов «к символам иного» в литературном манифесте, в котором Белый сравнивает Ницше с разбившимся воздухоплавателем Лилиенталем, подтолкнуло Зенкевича, как, впрочем, многих футуристов, к созданию образа «сверхчеловека» новой социальной действительности, для которой характерны техногенные достижения, аналитизм, авангардное искусство (включая кинематограф как знак современных научных экспериментов), сексуальная раскрепощенность, увлечение спортом как идеологией телесного совершенства и способа достижения физического бессмертия, соединенные с алхимией. Все эти качества представлены в «Альтиметре», отражая настроения первых лет революции и идеологические проекты переустройства мира.

Поиски утопического локуса отзовутся в творчестве М. Зенкевича в период, последующий сразу после завершения им «Альтиметра», когда писатель начнет работать в 1921-1928 годах над романом «Мужицкий сфинкс», в котором воплотится модель мениппеи, исследованной М. Бахтиным, - жанра, описывающего потустороннее пространство мира мертвых, ведущих беседы между собою и с живыми людьми. В этом романе в полной мере отразятся характерные черты метафизического облика Петербурга и «петербургского текста»; так, для «Мужицкого сфинкса» характерен фантазмагорический характер описания «дьявольского», «мертвого страшного Петербурга» и встреч в этом потустороннем мире с уже умершими людьми, в частности с уже расстрелянным Гумилевым. В этом же романе ипостаси реального и призрачного, сакрального и профанического Петербурга

объединены образом сфинкса, также принадлежащего двум культурным локусам – Петербургу и Египту.

Тема Египта для русской литературы чрезвычайно значима – достаточно вспомнить знаменитое сравнение А. Белого русской литературы с трухлявой головой египетского сфинкса (см. несомненную значимость образности Белого – атомный взрыв, символические полеты в сакральное измерение, отразившиеся в переосмысленном виде в «Альтиметре»). Египетская тема заявлена в самом «Альтиметре», в частности, в образах пирамиды, Солнца-Ра (сравниваемого с крематорием) и в прозрачных анаграммах имен Амнерис и Аида из «Аиды» Верди, переделанных Зенкевичем в Армаис и Ида. Станным образом рождественско-алхимическая тема создания демиургом-ученым, хирургом, занимающимся омоложением (т.е. вечной молодостью, а значит, и бессмертием), выведенная М. Булгаковым в «Собачьем сердце» в 1925 году, коррелирует с «Аидой», собственную любовь к которой Булгаков передает своему персонажу профессору Преображенскому. В образной системе «Собачьего сердца» Египет предстает как мистический поиск вечной жизни, бессмертия и телесного воскрешения. Пасхальная христианская символика переосмыслена Зенкевичем в контексте советской утопии, с присущими ей маркерами, такими, как алхимия, изобретения науки и техники, спорт, эротическая свобода. Мотив воскрешения переносится из христианской плоскости в языческую солярную символику («Из пещеры ночи гряди вон, Спеленутое облаками Солнце – Лазарь! Тления фиолетовую вонь Молниями смети, лазурь!» (339) – при показательном сохранении семантики мистических обозначений цвета, присущих символизму: золотой, голубой, фиолетовый; ср. программное название поэтического сборника А. Белого «Золото в лазури»). Этим подчеркивается отказ современного героя от христианской веры, акцентируется внимание на его демиургических претензиях творца, заменяющего собою бога («Я торжествую – Смерть под моей пятой, И трауром пурпура чествую Хищную черствую Человеческую волю к творчеству!» (340), где, возможно, ключевым словом в переосмысленной образности христианского воскресения становится «воля», отсылающая к идее «сверхчеловека» Ницше и его «воле», а также к идеям А. Шопенгауэра). Привычная христианская образность переносится Зенкевичем в атеистическую плоскость современного демиурга - авиатора,

художника и поэта, жаждущего заместить собою творца, настаивающего на своей природе мятежного ангела и отменяющего пространство и время: «В безмерный вневременной простор Авиапарад Золотых плоскостей простер Поэт и художник, пилот!» (340). Кошунственность профанации христианских мотивов распятия и воскресения подчеркивается идеей творческого эгоцентризма («Божественен один ослепительный день, Когда бессмертное празднует Я Созданье совершенного произведенья, - О, пилоты звука, краски и слова! (341)) и чудесной магией технических достижений («На кресте пропеллера распяты, Я торжествую – Смерть под моей пятой» (339-340)). Совершенно очевидным указанием на демиургические амбиции художника – поэта и пилота – становится название третьей, заключительной части трагорельефа «Альтиметра» Апофеозом, что обозначает обоготворение, торжественное причисление человека к сонму богов.

Центральным образом утопического пространства, выстраиваемого Зенкевичем в «Альтиметре», становится образ точки – геометрического элемента, получающего метафизическое наполнение: «Счастье – это солнечная мнимая точка, В пустоте поставленная воображеньем» (330). Творческая воля дарит герою поэмы, по его мысли, безграничную, демиургическую власть; она же направляет его к достижению Солнца, изоморфного образу счастья. Образ *солнечной мнимой* точки в соединении с мотивом неизбежно гибельного полета поэта вызывает в памяти ассоциацию со знаменитым пушкинским «поверить алгеброй гармонию».

В качестве комментария к реальному биографическому контексту пребывания Зенкевича в Саратове отметим, что, уехав из Петрограда - эпицентра революционных событий - в провинцию, *в глушь, в Саратов*, Зенкевич словно дистанцируется от своего акмеистического опыта, активно пробуя себя именно в авангардном искусстве, более соответствующем революционному духу. Тем не менее Зенкевич остается верен памяти своего друга и поэтического наставника Гумилева, чье влияние ослабила пространственная отдаленность от Петербурга: почти в годовщину гибели Гумилева Зенкевич читает в саратовском союзе «Рабиспрос» собственные переводы стихов Андре Шенье, в котором он видел трагического предтечу Гумилева, и

доклад «Поэзия Андре Шенье»¹. Именно здесь, в Саратове, творчество Зенкевича достигает той высокой точки, которая позволяет говорить о внешней и внутренней свободе авторского поиска и выражения: «Процент свободы» в дальнейшем творчестве поэта редко достигал этой высокой отметки. Роль, отводимая автором этой драматической поэме, ставит ее в ряд произведений, без учета которых оценка его наследия утрачивает смысл»².

Литература

Горячева Т.В. Мифотворчество футуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994.

Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы (Введение в тему) // Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам ХУШ. Тарту, 1984.

¹ Творчество А.Шенье высоко ценил Н. Гумилев. См. Зенкевич С.Е. Указ. соч. С. 282.

² Там же. С. 278.

А.В. Раева (Саратов)

**«ПИЛОТЫ ЗВУКА, КРАСКИ И СЛОВА!»:
ОБРАЗ АВИАТОРА В САРАТОВСКОЙ
АВАНГАРДНОЙ ПОЭЗИИ 1920-Х ГОДОВ**

Saratov avant-garde poetry of the 1920-s experienced great influence of M.Zenkevich, who in his Saratov years was attracted by the themes of aviator and flight crash. The figure of poet-pilot is shown to be central for those authors who situated themselves among the left literature.

Культура Саратова 1920-х годов представляет собой своеобразную мозаику из многочисленных идей, тенденций и исканий времени. Активно внедряется новое пролетарское искусство; «именно пролеткультовская власть и была основной литературной властью в Саратове» [Губернская власть 2003: 21]. В культурном поле города пролетарской литературе, публиковавшейся на страницах журналов «Горнило», «Взмахи», «Октябрь», противостоят произведения, авторы которых стремятся сохранить связь с литературой предшествующей эпохи. Литературные произведения, и прежде всего, поэзия, появившаяся на страницах журналов «Саррабис», «Художественный Саратов», «Новый художественный Саратов», отличается разнообразием и не имеет, в отличие от пролетарской литературы, стилевого единства. Творчество многих поэтов, ориентированных на классическую и дореволюционную литературную традицию – причудливый сплав различных, порой противоположных поэтических систем: от Блока до Северянина.

Несмотря на эту пестроту и эклектику, на поэтической карте Саратова 1920-х годов практически отсутствуют стихотворные опыты футуристов и их последователей. Это кажется странным, потому что художественный и

театральный мир в это время как раз определяется левыми тенденциями, смелыми экспериментами в области поэтической формы [Водонос 2006]. Художники, поэты, театральные деятели работают вместе – именно такие слова, как «эксперимент» и «синтез», определяют сущность творческих исканий ведущих деятелей той эпохи.

В литературе же, где настойчиво декларируется распад футуризма, левые поэты выступают очень редко. Это объясняется не только тем, что футуризм уже считался изжившим себя буржуазным явлением, но и тем, что в Саратове это направление было дискредитировано мистификацией психофутуристов, после которой слово «футурист» в обозначении местного поэта невольно несло в себе иронический или даже отрицательный оттенок. И хотя саратовские левые поэты не заявили о себе «во весь голос», нельзя сказать, что их существование, нашедшее отражение в периодике, не обладало некой внутренней целостностью. Эта целостность поэтического мира саратовских футуристов обеспечивалась знаковым для эстетики футуризма литературным образом - образом авиатора.

Безусловно, образ этот встречается и не в футуристической поэзии. Так, А. Блок в «Авиаторе» предвидит дальнейшую эстетизацию гибели в полете. И если поэт-символист лишь почувствовал, что строитель аэроплана ввел «в шум пропеллера... в мир новый звук» [Пяст 1923: 50-51], то для авиаторов культурного пространства – футуристов – звук пропеллера уже во многом определял звучание их поэтики. Это прежде всего аэромотивы и образы итальянских футуристов, прославлявших прекрасную и непринужденную гибель авиаторов и предложивших в театре вместо сцены – небо, а вместо актеров — авиаторов на раскрашенных аэропланах. Необходимо заметить, что для русского футуризма фигура авиатора не определяет образную систему, хотя нельзя не вспомнить и поэта-авиатора В. Каменского, и хлебниковские «лтец», «лтица» и «летало», и картины К. Малевича.

Но образ, не ставший центральным для русского футуризма в целом, оказался центрообразующим для левой поэзии начала 1920-х годов в Саратове, чему способствовала уникальная культурная ситуация: до революции саратовцы знакомились с принципами и идеями итальянского футуризма через публичные лекции и выступления в прессе (С. Полтавский), в дореволюционный Саратов приезжали с выступлениями футуристы из столицы, в

тяжелые послереволюционные годы в город вернулись литераторы, изменившие культурное пространство города.

В первую очередь здесь следует назвать имя Михаила Зенкевича. Возвратившись в Саратов в 1917 году знаменитым поэтом-акмеистом, он сразу оказывается в центре культурной жизни города: участвует в литературных вечерах, диспутах, мастерских, активно выступает в печати как критик и теоретик искусства. В Саратове М. Зенкевич отходит от акмеизма «Дикой порфиры», соединяя натурализм с формалистическими исканиями, что нашло отражение в его книге «Пашня танков» (1921). С основной темой войны, кровавой пашни, переданной с ужасающим натурализмом, диссонирует светлый, одухотворенный образ авиатора, который, переходя из стихотворения в стихотворение, предопределяет лирическое единство книги. Ее художественная структура во многом строится на оппозиции авиатора остальным образам: индивидуализмом, стремительностью полета-жизни авиатор противостоит безликой пехоте, а превалированием человеческой сути над сущностью механизма – танку, дредноуту – «орудиям власти и уничтожения» [Городецкий 1921: 282]. Авиатор Зенкевича также становится символом поэта, который должен жить на пределе скоростей и человеческих возможностей, а его полет превращается в творческий акт:

Божественен один ослепительный день,
 Когда бессмертное празднует Я.
 Созданье совершенного произведенья,
 О пилоты звука, краски и слова!
 [Зенкевич 1921: 29]

Так в «Пашне танков» создается амбивалентный образ пилота-поэта (Зенкевич особое внимание в этой книге уделяет всевозможным звуковым соответствиям, аллитерациям, внутренним рифмам); двойственность ему придает то, что, являясь частью этого безумного мира, авиатор одухотворяется и противостоит серой земной смерти своим безумным гибельным полетом. Именно стихотворения об авиаторе одновременно являются частями другого произведения М. Зенкевича – трагорельефа «Альтиметр», который так и не вышел в свет в 1920-е годы. Здесь образ пилота теряет свою амбивалентность, так как уходит тема войны, а сама поэтика текста ближе к блоковскому «Балаганчику», чем к натурализму «Пашни танков». Эту же

тому Зенкевич затрагивает в стихотворении «Смерть авиатора», опубликованном в альманахе «Цех поэтов»(1922). Итак, центральным образом поэзии Зенкевича начала 1920-х годов становится образ авиатора-поэта.

Зенкевич активно печатается в журналах, выходят рецензии на его книгу «Пашня танков», постоянно анонсируются его новые книги, для ознакомления с его поэзией массового читателя был даже устроен в университете диспут «Зенкевич – поэт дикой порфиры»¹. Все это указывает на важное значение поэта в литературной среде Саратова и подтверждает то, что авторитет личности поэта и сила, яркая образность его стихов, безусловно, повлияли на поэтику писателей, относящих себя к левому направлению. Необходимо заметить, что сам Зенкевич не определял свою технику как футуристическую, и саратовские критики², в отличие от столичных³, не относили его к левым поэтам, вслед за самим автором ставя его вне каких-либо поэтических групп. Так, в отчете о первой выставке Лито (1922), в которой участвовало до 35 местных мастеров слова, Зенкевич, «давший в «Пашне танков» художественный сплав четко и конкретно постигающего мира акмеизма с усложненной всеми современными достижениями поэтической формой», находится между «академической поэзией, не выходящей из рамок школы Блока», и представителями левых течений: Кл. Львовой, Я. Трахтманом, Е. Рашкович и пр.»⁴

Из перечисленных авторов на страницы изданий попали тексты Клавдии Львовой и Якова Трахтмана. В отрывке из поэмы «Сдвиг» К. Львова использует натуралистические образы, отсылающие читателя к стихотворениям М. Зенкевича: экстаз, прожектор, мертвая петля, пашня, солнце, мясо облаков:

День! выше натягивай перчатки экстаза!
 Пилот! по небу черти заповедь:
 Орлиным глазом

¹ См. «Художественный Саратов». 1922. № 4. С.12.

² Мухарева А. М.Зенкевич//Саррабис. 1921. С.12.; Усов Д. М.Зенкевич//Саррабис. 1921. С.12.

³ Нельдихен С. М. Зенкевич. Пашня танков//Цех поэтов. Кн.3. Петроград, 1922. С.68-69.; Бик Э.П. Рецензия//Печать и революция. 1922. №1. С.299.

⁴Художественный Саратов. 1922. №2. С.10.

Прожектора пашни зорь вскапывать.
Мясо облаков рань!
Рви радуг кольца!
Мертвой петлей зааркань
Солнце!
Распори день
Взлети кистень!
По скатам фонарей ночь брось
В лозунг – выдержанность! и в девиз – точность!¹

Агрессивная эмоциональность императивных конструкций усиливается восклицательной интонацией: в отрывке все предложения – восклицательные – у Зенкевича эмоциональность имплицирована, прорывается преимущественно в обращениях. Образ пилота из стихотворения Львовой сродни авиатору Зенкевича, так как проникнут пафосом покорения времени и пространства, причем это покорение, несмотря на отсутствие явной военной тематики, агрессивно. Недаром Всеволод Архангельский в своих иронических характеристиках назвал К. Львову «поэтом-террористом»².

К основной теме Зенкевича – поэтизации гибели авиатора, восходящей к икаровскому сюжету, - обращается Яков Трахтман в стихотворении «Пилоту»:

Эй, пилот!
Взвинчивай, взвинчивай,
В неизмеримый небесный купол,
Этот опрокинутый луг,
напряженного биплана
Лет,
Чтобы вдруг
Глупо
И страшно
По закону судьбы – Линча
Оборвать
Нить

¹Художественный Саратов. 1922. №6. С.13.

²Художественный Саратов. 1922. № 1. С.5.

Такой великолепной и пресыщенной жизни!
Ибо знаю:
Если
На весах своего правосудия
Судьба
Взвесит
Этого полета вымысел
И ничтожество землю плененной твоей души –
Все равно
Падет весов коромысло
В сторону
Первой чаши!¹

Он, как и Зенкевич, противопоставляет биплан автомобилю, который отстраняется от человека, обретая самостоятельную сущность:

Вывернув круто руль,
Автомобиль
Нежно к черному асфальту пригнул
Туловище стальное и прыгнул...²
И, как и автор «Пашни танков», поет оду мгновенной гибели:
Ибо
В зигзаге огня горим мы
И гибель
Оправдана и мертвыми и нами
И смерть – сгорающим жертвам динамики
Торжественный гимн!

Итак, образ авиатора – покорителя пространства и времени, гибнущего на пределе человеческих возможностей, преодолевая притяжение земли, – оказывается общим для саратовских поэтов, которые осмысливают гибельный полет как воплощение поэтического творчества. Все это актуально для саратовской поэзии, а вместе с ней и для Зенкевича, и для его подражателей примерно до 1924 года. Образ авиатора в литературе претерпевает существенные изменения от первых послереволюционных лет к середине

¹Новый Художественный Саратов. 1923. № 2. С.4.

²Новый Художественный Саратов. 1923. №11. С.5.

1930-х годов. Такая трансформация литературного образа повторяет историю самой авиации.

В 1910-х – начале 1920-х годов полет аэроплана был напрямую связан с мистическими представлениями человека о небе и авиаторе, посмевшем прорваться в заповедную высь. Такая дерзость человека влечет за собой его неминуемую гибель. Отсюда мотив высокой трагедии, связанной с гибелью авиатора. С развитием авиации человек, севший за штурвал самолета, оказывался в ореоле романтических представлений. Но это уже романтика, лишенная мистической составляющей. Авиатор 1920-х – 1930-х годов – это, прежде всего, личный героизм, это высокий риск и тяжелая интеллектуальная и физическая работа. Военные и полярные летчики в 1930-е годы – такие же популярные фигуры, как космонавты в начале 1960-х. Иными словами, мистический страх перед небом уступал место героическому, но абсолютно реальному делу, заняться которым при желании мог каждый, кому «доверит Родина». Авиация перестает восприниматься в ореоле гибельности, наоборот, это героическая жизнь ради жизни и утверждения идеалов социализма. Красота гибели в небе уступает место идеалу общественного служения. Авангардизм идей и ритмов должен сдаться и отступить перед спокойствием формулы «в жизни всегда есть место подвигу».

Литература

Водонос Е. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918-1932. Саратов, 2006.

Городецкий С. Обзор областной поэзии // Красная новь. 1921. № 4.

Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х годов. Саратов, 2003.

Зенкевич М. Пашня танков. Саратов, 1921.

Пяст Вл. Воспоминания о Блоке. Петроград, 1923.

О.А. Фандеев (Саратов)

КОНСТРУКТИВИЗМ В САРАТОВЕ

A consideration of major constructivist architectural trends represented in Saratov, with some examples.

Великие перемены несут великие победы и разочарования. В политической и социальной сфере – новые ценности, новое миропонимание, новое качество жизни. Для России 1917 год оказался таковым. Ломка устоявшегося ритма жизни дала толчок к радикальному переосмыслению эстетических взглядов. Именно в этом времени должны были оставить свой след Кандинский, Леонидов, Татлин, Малевич, братья Веснины, Маяковский, Мейерхольд... Именно им история уготовила первый план.

Перед художниками встают новые вопросы: «Какой он, социалистический человек? Как ему жить? К чему стремиться?» Что, как не искусство, может доходчиво объяснить это?

Страна живет революцией, и эта революция требует внести счастье в город и в дом. Город-сад и дом-коммуна – вот основная тема дебатов. Город-сад – счастье, но это счастье каждый понимает по-своему. Дом-коммуна – это сверхсчастье, но каким он должен быть?

Есть идея, но нет средств ее решения. Изобретателю предстояло проверить идеи на себе. Идеальная жизнь советского народа рисовалась в радужных красках. Создавая дома-коммуны, архитектор решал социальные задачи. Наверное, это было необходимо истории. Эксперимент начался...

С укреплением советской власти возникает и укрепляется четкая иерархическая лестница. Она касается всех сфер деятельности: политической, социальной, научной. На этой лестнице выстраиваются друг за другом не только социальные слои, но и города: Москва, Ленинград, Куйбышев,

Свердловск, далее по списку в зависимости от значимости города в представлении власти. Эксперименты, в том числе и по развитию нового направления в архитектуре конструктивизма, шли строго по этой схеме.

Начало 1920-х годов ознаменовалось поиском новых архитектурных форм. Конец 1920-х – это начало бума строительства. Нарботки бумажной архитектуры воплощаются в жизнь.

Что же происходит в регионах? Строительство здесь начинается позже на три-пять лет. Волна конструктивизма приходит сюда в начале 1930-х годов. Более значимые города застраиваются активнее, появляются общественные, жилые, промышленные здания.

Более поздний приход конструктивизма в регионы дал несколько иной оттенок стиля. Региональный конструктивизм имеет два проявления. Первое – это влияние столицы, когда московские архитекторы проектировали и строили в регионах. Так называемое «чистое» проявление стиля. Второе – конструктивизм местных архитекторов, их понимание стиля, а иногда и их индивидуальные пристрастия – «региональный конструктивизм».

Свердловск, Куйбышев, Горький, как города, находящиеся близко к вершине в пирамиде иерархической значимости, несут в себе в большей степени «чистое» проявление стиля. Местные архитекторы не без вмешательства столицы быстро подхватывают идеи конструктивизма. Строительство интенсивно идет во всех сферах.

Еще одно из проявлений «чистого» стиля – новые города, которые росли вместе с советской властью. В основном это северные города (например, Новосибирск), строительство которых велось с середины 1920-х годов, и они успели захватить период расцвета конструктивизма. Здесь было сильно влияние столицы, что придало конструктивизму Новосибирска особый колорит и насыщенность.

Волна конструктивизма гаснет в городах, стоящих ниже в иерархической лестнице: Ростов-на-Дону, Краснодар, Саратов... Здесь архитектурное направление получает другой оттенок, его можно назвать «региональный конструктивизм».

Есть несколько причин «мутации» стиля.

1. Регионы менее восприимчивы к изменениям, принимают их с неохотой. Архитекторы этих городов, как правило, принадлежат к старой школе, поэтому новые веяния им зачастую сложно принять. Они адаптируют их к традиционным, привычным формам. Смягчают радикализм нового железного века арсеналом старых средств и приемов.

2. Безусловно, конструктивизм в регионы приходит позже – это начало 1930-х годов. В это время страна уже плавно переходит к тоталитаризму, что, естественно, меняет ценности и подходы во всех сферах, в том числе и в архитектуре. «Законным» стилем становится сталинский неоклассицизм. Его наступлению центр сопротивляется дольше – там мощная новая архитектурная школа, лидеры нового движения. В регионах же такой возвратный ход воспринимается легко, если не с радостью, проходит безболезненно и намного быстрее. Поэтому «редактируют» уже построенные здания, адаптируют их к новым требованиям.

К таким городам относится и Саратов. Исторически он впитывал «столичные» стили и направления, осмыслял и преобразовывал в их «свою архитектуру» с провинциальным оттенком. Статус провинции он нес на себе всегда, хотя были и взлеты на иерархическую ступень, и падения. Статус провинции остался за Саратовом и при советской власти. Город принял революцию, но остался по-провинциальному неспешен, несуетлив. Захватила ли город затухающая волна конструктивизма? Думается, что да. Но здесь не было лозунгов, призывов и ожесточенных споров. Проектировали, как понимали, думая о городе, о его истории, пытались ощутить его восприимчивость к новому явлению.

Саратов периода конструктивизма застраивался в основном по схеме, характерной и для многих других провинциальных городов. Если посмотреть на карту, видна следующая картина. Сосредоточение объектов конструктивизма происходит в центре. Причем, в подавляющем большинстве, все постройки – жилые здания. Это строительство – своего рода демонстрация достижений советской власти. Возводятся новые сооружения и в периферийных районах (Заводской, Ленинский), в основном это промышленные объекты и жилье для рабочих.

Характерно, что черты «мутировавшего» регионального конструктивизма несут на себе здания, находящиеся в центральных, престижных райо-

нах города, где велика концентрация власти. При их строительстве широко использовался контраст кирпичной кладки и фактурной штукатурки с вкраплением битого стекла; в ход шли декоративные керамические «вставки», резные дубовые двери и металлические гнутые козырьки на цепях. Кроме того, сами композиционные схемы фасадов во многом заимствованы из прошлого арсенала. Рядом с угловыми окнами, столь характерными для конструктивизма, можно увидеть пилястры или классицистический фронтон.

Позднее, с дальнейшим укреплением в СССР тоталитарного строя, многие конструктивистские здания, переставшие отвечать новым требованиям, подверглись «редактированию» в пользу сталинского неоклассицизма. Их стали украшать в прямом смысле. Например, жилой дом на улице Чернышевского обрел явные признаки неоклассицизма с попыткой превратить его в палаццо: ярко выраженный тяжелый низ с рустовкой, фиксация угловых элементов таким же рустом, появление карнизов.

Близкий прием используется и при реконструкции фасадов Автодорожного института, Нефтяного техникума, жилого дома на пересечении улиц Советской и Вольской и др. Наложение разных стилей зачастую приводит к тектоническому абсурду. Объемно-пространственное решение характерно для одного стиля, а декорирование – для другого. Идет явное отторжение чужеродных элементов.

Если принять теорию В. Паперного о вертикальности и горизонтальности, получается, что, насильно вытягивая декоративными вертикальными элементами существующие горизонтальные членения здания, власть продемонстрировала смену политического курса от диктатуры пролетариата к диктатуре вождя, находящегося на недостижимой вершине социальной пирамиды.

В результате возникали эклектичные здания. Может быть, для Саратова такой подход – своего рода генетический код, когда стили смешивают между собой до полного сокрытия истоков.

Но нельзя обойти вниманием и проявление «чистого» конструктивизма в Саратове. Архитекторами С. Лисагором и Е. Поповым был построен опытно-показательный жилой дом РЖСКТ «Рабочий» на ул. Провиантской, 7. Этот дом входил в число шести домов-коммун такого типа, спроек-

тированных в мастерской Стройкома РСФСР под руководством М. Гинзбурга. Пожалуй, его можно считать главным проявлением «чистого» стиля в Саратове. Так же нельзя не упомянуть жилые комплексы в Заводском районе и в районе СХИ – это постройки уже саратовских архитекторов.

Наибольшая «мутация» конструктивизма и дальнейшее его «редактирование» в пользу неоклассицизма происходило в центральных районах города. В то время как постройки, находящиеся на периферии, оказались более «чистыми» и не тронутыми изменившейся политикой. Это подтверждает, что распространенная в СССР структура иерархии срабатывала даже в частных случаях и на небольшой территории.

А.Ю. Кашанин (Саратов)

ЖИЛОЙ ДОМ «РАБОЧИЙ» В САРАТОВЕ¹

The article considers the architecture of the ‘house of the commune’, named “Rabochii” (the worker), in Saratov as an example of ‘pure’ constructivism.

Дом-коммуна в Саратове является одним из шести опытно-показательных домов переходного типа, возведённых в СССР в 1929–1932 годах в соответствии с постановлением Стройкома РСФСР. Они проектировались на базе разработанных в Секции типизации группой М.Я. Гинзбурга новых типов жилых ячеек. В домах-коммунах получил развитие принцип расчленённой композиции с обособлением в разные объёмы собственно жилья и учреждений общественного обслуживания.

Наибольший интерес представляет дом сотрудников Наркомфина на Новинском бульваре в Москве (архитекторы М. Гинзбург и И. Милинис), в котором эксперимент реализовался наиболее полно.

Гораздо менее известны остальные пять домов. Большинство из них в процессе строительства и эксплуатации были изуродованы переделками, проекты реализованы не в полном объёме, что практически свело на нет их новое социальное качество и сделало менее явными их архитектурные достоинства. Не избежал этой печальной участи и жилой дом «Рабочий» в Саратове.

Проект предусматривал создание единого архитектурного комплекса из трёх корпусов: жилого, коммунального, соединённого с жилым тёплым переходом, и пристроенного к жилому корпусу универсального магазина. Таким образом, дом-коммуна должен был сочетать в себе традиционные

¹Саратов, ул. Провиантская 7; архитекторы: С.А. Лисагор, Е.М. Попов; строительство 1930 – 1931гг.

формы жизни отдельной семьи и новые принципы бытового обслуживания. Планово-композиционное решение основывалось на связи жилых ячеек с общественными помещениями. Но проект был осуществлён не полностью. Возведены жилой и коммунальный корпуса.

Жилой корпус имеет при единой общей высоте здания шесть этажей по уличному фасаду и девять этажей по дворовому. Его формообразующей единицей является стандартная жилая ячейка, а komponуются эти ячейки вдоль горизонтальных коммуникаций – трех стометровых коридоров, располагающихся на первом, четвёртом и седьмом этажах. Столь необычная внутренняя и внешняя структура обусловлены взятой за основу проектирования пространственной жилой ячейкой типа-Г. Это малометражная (27-30м²) полутораконатная квартира для отдельной семьи. Пространство квартиры подразделялось на функциональные зоны разной высоты, располагаемые в разных уровнях. Двухуровневая и разновысотная комбинация квартиры диктовалась как удобствами организации бытовых процессов, так и возможностью пространственного обогащения всей ее композиции. Основное помещение полуторной высоты – 3,45 м. использовалось как общая комната и столовая, являясь резервуаром воздуха для всей квартиры. Коридор, вспомогательные помещения и спальня-ниша брались минимальной высоты – 2,2 м. и располагались друг над другом таким образом, что на три минимальные высоты (коридор, спальни-ниши и вспомогательные помещения) приходилось две высоты основных помещений. Один коридор таким образом обслуживал два жилых этажа, что намного увеличивало полезную площадь здания.

На основе продуманной рациональной организации пространства и использования встроенного оборудования удалось значительно сократить размеры подсобных помещений. В ячейке типа-Г вместо кухни предполагалась установка кухонного элемента, а между каждой парой ячеек санитарные узлы по типу международных вагонов. Встроенное оборудование проектировалось также в виде платяных шкафов, книжных полок, стеллажей, что, с одной стороны, должно было решить проблему разумной функциональной организации пространства, а с другой – обеспечить его художественно-стилевое единство.

Кроме жилых квартир, в южном торце корпуса были запроектированы помещения общего пользования, а на плоской кровле – солярий с прекрасным видом на Волгу. Но часть этих помещений почти сразу после строительства была превращена в квартиры, а плоская кровля заменена на обычную двухскатную; вместо солярия появился чердак.

На уровне третьего этажа жилой корпус был соединён крытым переходом (уничтожен в тридцатые годы) с отдельно стоящим коммунальным корпусом переменной этажности (2–3 этажа), где размещались столовая, прачечная, ясли и помещения кружковой части. В дальнейшем кухня со столовой подверглись перепланировке и превращены в жилые квартиры, а аудитория с библиотекой и читальным залом присоединены к яслям, ставшим детсадом, работающим уже не на дом-коммуну, а на город. Таким образом, дом-коммуна превратился просто в жилой дом и расположенный рядом детсад, а социальная часть эксперимента потерпела неудачу.

Что же осталось?

Архитектура. Интернациональная по духу, но точно согласованная с контекстом места. Тектоническая выразительность композиции, основанная на контрастном сопоставлении сверхпротяженной лапидарной пластины жилого корпуса с более сложным по пластике компактным объёмом коммунального блока. Гармоничность пропорциональных соотношений внешних и внутренних пространств, их выразительная смена и развитие. Неожиданность принятой конструктивной схемы, позволяющей минимальными средствами решить разноуровневые зоны. Наконец, опыт рациональной организации жилого пространства, его разумного зонирования и экономии.

Не так уж и мало.

Е.А. Дорогина (Саратов)

**КНИГА КАК ОБЪЕКТ:
ОТ ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ КНИГИ
К «КНИГЕ ХУДОЖНИКА»**

(ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ САРАТОВСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ
ИМЕНИ А.Н. РАДИЩЕВА)

Description of futuristic book collection and “artist’s book” at Radischev Art Gallery. Though small, the collection offers an angle on the latter as the inheritor of the former; the focus is on the main trends of the field of book graphics in the 1990-s.

Один из мыслителей сказал, что «искусство имеет прямое отношение к истине» и поэтому может поспорить с точными науками и философией в осмыслении жизни и времени. Произведения искусства, созданные на протяжении всего XX столетия, рассказывают нам о самых важных его событиях, о том, чем этот век дышал.

Своеобразие нашей истории отразилось не только в произведениях, но и в характере формирования музейной коллекции Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Собрание отечественного искусства двадцатого века обширно и разнообразно. Оно объединяет не только живописные, графические и скульптурные работы, но и авторские книги – «книги художника» разного времени, хранящиеся в музейной библиотеке.

В русском искусстве XX века первыми заявили о себе как о создателях «книги художника» футуристы. Однако этот жанр имеет свою более чем вековую историю, началом которой можно считать деятельность

Морриса по «воссозданию» средневековой рукотворной книги, когда для издания помимо оригинальной архитектуры книги и изобразительного содержания изготавливалась специальная бумага, изобретались новый шрифт и краска для печати. Следующий значительный этап в истории экспериментов с книгой – книги футуристов. Футуристическая книга открыла поле для деятельности всех желающих конструировать мир будущего. С рубежа XIX и XX веков и до сегодняшнего дня книжная форма оставалась очень притягательной для художественных экспериментов. Футуристические издания представляли собой целостные художественные организмы со своей поэтикой, философией и даже «мифологией». Они стали первыми образцами особого жанра экспериментального искусства – «книг-объектов», рассчитанных не столько на чтение (независимо от наличия или отсутствия текста), сколько на зрительные впечатления, на восприятие их как особого художественного предмета. Еще Поль Валери в эссе «Две особенности книги» отмечал два способа общения с книгой – собственно чтение, то есть «разрушение текста и преобразование его в духовное явление» и созерцание общего облика разворота, позволяющего «сопоставить печатное искусство с архитектурой...»¹

В музейной библиотеке, в отделе редких книг, бережно хранятся два саратовских футуристических издания двадцатых годов - футур-альманах вселенской эго-самости «Я» и альманах «Гавань». Уже много было сказано о том, что культурная жизнь Саратова в десятые - двадцатые годы была необычайно насыщенной и интересной. В провинциальный город, со своими традициями и интеллектуальными центрами – университетом, консерваторией, художественным музеем, Боголюбовским рисовальным училищем, драматическим театром – в первые послереволюционные годы приезжают интереснейшие люди из Москвы и Петрограда. Бывает Анатолий Луначарский, читает лекции. Приезжает Владимир Маяковский, бурно проходят диспуты, концерты. В это время город бурлит всеми видами искусства.

¹Цит. по: Чудецкая А. Каталог книг, предназначенных не только для чтения. М., 1999. С. 3.

Как и по всей стране, в Саратове в эти годы создается «пролетарское искусство». И вслед за столицей, где в 1911 году был издан «Пролог футуризма» Игоря Северянина, а в 1913-м появился нашумевший поэтический сборник с недвусмысленным названием «Пощечина общественному вкусу», в 1914 году в Саратове издается футур-альманах вселенской эго-самости «Я». Открывает альманах манифест психо-футуризма, в котором провозглашается: «Какъ камнебой взрываетъ скалу и разбиваетъ камень, чтобы вынуть изъ груди его алмазное сердце, такъ Мы взорвемъ неподвижный идиотизмъ прежнестн и разобьемъ привычность вѣщности, чтобы вынуть изъ нея огнеяръ необычности и дать міру новый молнезоркій Психъ»¹. «... Мы бросаемъ вызовъ тѣлоглупости міра, зачиная новое бытіе. Живые люди устремятъ съ нами. А мертвецы пусть гниютъ въ ямахъ зловонной исторіи: въ миговѣчномъ бѣгѣ Духа оспираливая Вселенную, мы не имѣемъ времени останавливаться на застылыхъ кладбищахъ тѣломыслия»².

Альманах, изданный в Электро – Типо – Литографии Б.Л. Рабиновича, стилистически выдержан в футуристическом духе – здесь мы видим и обложку, выполненную из грубой бумаги, и игру со шрифтами в авторских текстах. Этот альманах иллюстрирован не был, в него включены лишь вишнѣтки, отделяющие тексты друг от друга, выполненные в стилистике скорее модерна, нежели футуризма, и не имеющие самостоятельного значения.

С появлением в Саратове Валентина Михайловича Юстицкого, игравшего одну из самых ярких и заметных ролей в художественной жизни города того времени, начинается новый этап в деятельности саратовских футуристов. Человек необычайно одаренный, артистичный, он в 1918 году был направлен А.В. Луначарским в Саратов «создавать новое пролетарское искусство». Юстицкий возглавил студию живописи и рисунка при Саратовском Пролеткульте, затем стал профессором Свободных художественных мастерских. Убежденный футурист, он проявил наибольшую творческую активность в первые послереволюционные годы. Это было время напряженных исканий художника, когда он увлекался романтической идеей «динамической архитектуры», приведшей его вслед за Татлиным к созданию проекта подвижного памятника Жертвам Революции, мечтал о соору-

¹ Футур-альманах вселенской эго-самости «Я». Саратов, 1914. С.1.

² Там же. С.2.

жении движущегося моста через Волгу.

Человек большой изобретательности и энергии, он организовал в Саратове театр «ПОЭХМА», задуманный как арена поиска новых зрелищных форм, пародировавший зачастую традиционные театральные формы. Благодаря Валентину Юстицкому появился в городе и футуристический «шумовой оркестр». С большим успехом проходили его выступления в рабочих и военных клубах. Специально написанные для него симфонии «Утро большого города» и «Паровозная обедня» прозвучали в Большом зале консерватории при огромном стечении народа. Один из организаторов группы «презантистов» (от французского «present» - настоящий), Юстицкий стремился создавать новое искусство, созвучное времени, «способствовать возникновению школы настоящего».

Художник принимает активное участие и в издании в 1922 году футуристического альманаха «Гавань», который включал в себя рисунки художников и автографы поэтов, и являлся интересным полиграфическим экспериментом. Книжки и альманахи футуристов всегда издавались незначительными тиражами, в данном случае - всего 50 экземпляров. Он был отпечатан Николаем Ермаковым в графической мастерской Саратовского художественно-практического института, располагавшегося в то время в здании Радищевского музея.

Альманах выдержан в характерном для футуристических изданий духе. Безусловно, в намерения авторов входили сознательный эпатаж читателя, издевка над привычными вкусами, разрушение эстетических шаблонов и стереотипов восприятия. Обложку сборника, выполненную в духе конструктивизма, сделал Давид Загоскин. Название альманаха вписано в рисунок на обложке. Художник добивается особой графической четкости шрифта, который решен в том же стилистическом ключе, что и рисунок. Вплетая в рисунок текст, он тем самым превращает надпись в элемент изображения.

Среди участников альманаха были поэты Вячеслав Аверьянов, Елена Рашкович, Михаил Зенкевич и художники Валентин Юстицкий, Давид Загоскин, Петр Уткин, Константин Поляков, Константин Красовский, Виктор Перельман (последний в «Гавани» был назван, но не представлен).

Открывается альманах воззванием: «К черту всякое эпигонство! Стиснув зубы – зорко вглядываться в старых мастеров – в этом выражение закона преемственности! Обкрадывать «великих стариков», скитаться по задворкам искусства – это удел «беззубых», которые могут глядеть только назад»¹.

В представленном альманахе автографы поэтов, а их в сборнике всего три, перемежаются с рисунками художников. Следуя тенденции, стихотворные произведения Вячеслава Аверьянова, Елены Рашкович и Михаила Зенкевича не набирали, а воспроизвели с помощью литографского станка. Напечатанные в типографии, они сохранили «немой голос почерка»², выразительные возможности которого футуристы высоко ценили.

В альманахе художники возобладали над литераторами: на три стихотворения приходится десять рисунков. Они не привязаны к тексту, а воспринимаются самостоятельно. «Развитие литературной темы идет в синхронном сопровождении своеобразного эмоционального, графического аккомпанемента»³. Все рисунки, кроме работ Петра Уткина, выполнены яркими представителями авангардного саратовского искусства.

Открывает альманах рисунок, сделанный Давидом Загоскиным, недолго жившим в нашем городе, но оставившим яркий след в его художественной летописи. В год отъезда из Саратова он принял активное участие в издании альманаха, сделав для него обложку и два рисунка. В графическом портрете, выполненном в конструктивистском духе специально для данного сборника, чувствуется увлечение автора кубизмом.

Далее следует стихотворение Елены Рашкович «Дайте мне в любовники аллигатора...» Об этой поэтессе известно очень немного. Она была упомянута Г. Б. Пузисом среди участников труппы театра «Арена Поэзма» и была хорошо известна в художественно-артистической богеме города под кличкой Лулу⁴.

¹ Гавань. Рисунки художников. Автографы поэтов. Саратов, 1922. С.2.

² Хлебников В. Предложения//Хлебников В. Собр. соч. : Л., 1933. Т.5. С.160.

³ Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989. С.130.

⁴ См. об этом: Водонос. Е. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва» 1918-1932. Саратов, 2006. С. 145.

Затем мы видим два рисунка Константина Полякова - мужской портрет и «чертеж пейзажа» (название автора), сделанные в конструктивистской манере. Стихотворение «О берегись, берегись, ринувшийся в бешеном беге...» принадлежит перу Михаила Зенкевича (автора сборника «Пашня танков»), которого нельзя в полной мере отнести к числу наиболее радикальных авангардистов. Но в это время он увлекался новейшими исканиями и, будучи в близкой дружбе с В. Юстицким, принял приглашение участвовать в этом альманахе. За двумя супрематическими рисунками В. Юстицкого следуют экспериментальные кубистические работы К. Красовского.

Вячеслав Аверьянов, о котором также известно очень немного, представил на страницах альманаха свое стихотворение «В простоте души...» Этот поэт, недолго жил в Саратове, как и Е. Рашкович, входил в театральную труппу «Поэзмы», затем уехал в Москву.

Завершают сборник голуборозовские рисунки Петра Саввича Уткина, к которому с большим уважением и любовью относились саратовские художники-авангардисты.

В воззвании, открывающем сборник, читателям предлагается объяснение принципа, по которому отбирались художники для участия в альманахе. «...Юстицкий, Поляков, Загоскин, Красовский – это дрожжи, которыми время заквашивает тесто материального искусства в будущем. ...Валентин Юстицкий преобразует наше трехмерное пространство в четырехмерное. Давид Загоскин стремится к новому выражению статуарного принципа через призму формы. Красовский молод и задорен, вцепляясь в старую изжившую форму и трепля ее. Такие теперь тоже нужны. Петр Уткин - лирик-ретроспективист, но приемлемый для молодых»¹.

Альманах «Гавань» своим полукустарным характером, «рукодельной» внешностью, видом немашинного способа производства, необычными, на взгляд обывателя, иллюстрациями резко отличался от всего, что появлялось тогда на книжном рынке Саратова. Он представляет собой целостное художественное единство – от лицевой стороны обложки до ее оборотной стороны. Ни один из элементов, будь то текст или рисунки, не является самодовлеющим. Это, безусловно, уникальное издание, что связано в первую очередь с тем, что оно создано значительными саратовскими

¹ Гавань. Рисунки художников. Автографы поэтов. Саратов, 1922. С.2.

художниками. Оно находится на стыке собственно книги и произведения изобразительного искусства, представляя интерес и с той и с другой стороны.

Наряду с саратовским альманахом «Гавань» в библиотеке хранится и поэтический сборник «Автографы», изданный в Москве в марте 1919 года. В нем представлены стихотворения К. Бальмонта, С. Есенина, Вяч. Иванова, Р. Ивнева, В. Каменского, А. Луначарского, А. Мариенгофа, Б. Пастернака, И. Рукавишникова и В. Шершеневича. Этот сборник для нас интересен тем, что, как и в случае с «Гаванью», в нем помещены автографы известных поэтов и пять рисунков – П. Кончаловского, А. Моргунова, Н. Розенфельда, С. Светлова и Г. Якулова. В. Хлебников не раз отмечал образно-смысловую нагрузку, которую несет в себе почерк. «Почерк писателя настраивает душу читателя на одно и то же число колебаний» (В. Хлебников). «Типографский набор, где литеры «вытянуты в ряд, обиженные, подстриженные, и все одинаково бесцветны и серы», лишал поэтическое слово графической индивидуальности, дополнительной образности¹.

Перелистывая страницы с автографами поэтов, читатель не меньшее внимание должен был сосредоточить на рассмотрении индивидуальной манеры почерка каждого из представленных здесь авторов, на его образной выразительности, способной зримо, в рисунке букв и строк, передать переживание и духовное состояние писавшего. Мы видим витиеватый почерк у Бальмонта, четкий, как текст печатной машинки – у Есенина, орнаментальный, эстетский у Вяч. Иванова, хулиганский – у Каменского. Критик С.М. Третьяков писал о подобного рода изданиях в 1925 году: «Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций...»²

Футуристы создали чрезвычайно интересные издания, а многие их находки актуальны и сегодня. Подлинной наследницей традиций авангарда является «книга художника» 1990-х годов. О преемственности футуристической книги и «книги художника» сказано очень много. В отечественной искусствоведческой практике словосочетание «книга художника» появи-

¹ Ковтун Е.Ф. Русская футуристическая книга. М., 1989. С.74.

² Там же. С. 79.

лось в девяностые годы¹ и стало применяться к произведениям, которые так или иначе используют структуру свитка или обыгрывают различные элементы книги – страницы, бумагу, рисунок, печать, переплет или сам образ книги как символ культуры и знания. «Книга художника» - это издание, рассчитанное на особый тип восприятия, в основе которого лежит трактовка книги как художественного произведения, которое должно восприниматься целостно, а не как носитель отдельных графических элементов»².

В 2001 году в собрание Радищевского музея с выставки, проходившей в рамках ленд-арт фестиваля «Пойма времени», поступила достаточно большая коллекция «книг художника». Она включает книги, выполненные в разных техниках - посредством шелкографии, гравюры, высокой печати (клише), термопечати, литоофсета (популярного заменителя дорогой ручной литографии) и других редких тиражных техниках. Эти книги различаются и по художественному решению, и по виду и размеру, и по совокупности приемов и технологий. Но их объединяет оригинальность исполнения и высокое художественное качество. Попробуем некоторые из представленных в собрании современных «книг художника» условно классифицировать.

К первой группе отнесем книги классической формы. Они представлены в собрании работами А. Суздалева, Н. Олейникова, М. Погарского. Выпускник школы современного искусства «Свободные мастерские» А. Суздалев живет в Москве, занимается графикой, «книгой художника», инсталляциями, ленд – артом, видео. Художник, издатель (авторский проект «Издательство Alcool»), в своих работах он говорит об очень важных для современных людей вещах, не отказываясь от ремесленных основ художественного произведения.

В книге «Шествие» (*Бумага, картон, ткань; гравюра на пластике, самонаборный штамп, тушь. 16 листов. Тираж – 31 экземпляр. 1999*) представлен авторский «римейк» стихотворения 1996 года. Каждой фразе соответствует своя идеограмма, в итоге возникает параллельный смысловый ряд. В книгу вклеен оригинальный рисунок – каллиграфическое начертание одного из знаков. Идея движения подчеркнута постраничным смещением

¹ Чудецкая А. Каталог книг, предназначенных не только для чтения. М., 1999. С. 4.

² Григорьянц Е. «Книга художника»: к феноменологии жанра//Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 7. Санкт-Петербург, 2006. С.264.

рисунков и текстов от первого к последнему экземпляру, а сам тираж равен числу дней в мае (время действия, указанное в стихотворении).

Книга «Реверс Севера: Из писем о. Павла Флоренского» (*Бумага; рукопись, монопринт. Книга-гармошка. Тираж – 30 экземпляров. 2000*) – одна из цикла работ с одноименным названием, созданная по впечатлениям от поездки художника на Белое море, на острова Соловецкого архипелага в 1998-2000 годах. По словам самого автора, «...эти книги изданы в жанре «отчета о поездке» и представляют собой что-то вроде сундучка путешественника, где перемешались собственные дорожные наблюдения и фрагменты прочитанных книг, неверно услышанные и по-своему истолкованные истории; свои и чужие воспоминания, письма, дневники; реальная и сакральная география; правда и вымысел, мифы прошлого и настоящего. Ключевыми понятиями здесь являются место и память». В данной книге использованы выдержки из писем Павла Флоренского, написанных им во время заключения в Соловецком лагере в период 1935-1937 годов.

Нижегородский художник Николай Олейников – сценограф, иллюстратор, ведущий эфира на джазовой радиостанции радио «Престиж», создает бумагу ручного литья и объекты из нее, а также проекты в жанрах лэнд-, мэйл-арт, «книги художника». Созданная им «Воздушная азбука. Карта неба» (*Бумага ручного литья, картон, полиэтиленовая пленка, калька. Шелкография, тиснение, вырубка, ручная раскраска, клейка. 18 листов. Тираж – 100 экземпляров. 1999*) представляет собой своеобразный алфавитный ряд стихов Елены Спириной и изображений самого Николая Олейникова и сопровождается дополнением в виде штампов, вставок ткани, фольги и бумаги ручного отлива, раскрасок.

К этой же группе можно отнести и книгу «Шляпа Пушкина» (*Картон, ручная шелкография. 10 листов. Тираж – 37 экземпляров. 1999*) Михаила Погарского, поэта и писателя, автора многочисленных (многотиражных) книг для детей и взрослых. Книга с текстами Михаила Погарского и иллюстрациями художника Дмитрия Дроздецкого (Митрича), сделанная в форме цилиндра с помощью ручной обрезки, сброшюрованная на одну заклепку, была отпечатана в день рождения А.С.Пушкина 6 июня 1999 года в присутствии многочисленных зрителей.

В жанре мэйл-арта (от англ. «mail» - почта, «art» - искусство) создана «книга художника» из Нижнего Новгорода, талантливому поэту, редактору литературного альманаха «Дирижабль» Евгения Стрелкова «Письма для неба» (*Шелкография, высокая печать, термопечать, тиснение. Тираж – 100 экземпляров. 1998*). Художественное произведение автора превращается в почтовое послание, адресатом которого выступает небо.

В представленных выше книгах, выполненных в близкой к классической книжной форме манере, основные усилия авторов сосредоточиваются на художественном исполнении каждой страницы и всей книги в целом.

К следующей группе условно можно отнести работы, в которых книга выступает в качестве художественного объекта. Это выполненная в жанре мистификации «книга-трансформер» Евгения Стрелкова «Ниже Нижнего. Опыты краеведения Поволжья. По материалам плавания от Нижнего Новгорода до Саратова» (*Текст: Эдуард Абубакиров, Евгений Стрелков, Вадим Филиппов. Книга-раскладушка. Картон, шелкография, вырубка, клейка. 20 страниц. Тираж – 100 нумерованных экземпляров. 2001*). Авторы, предлагая читателю совершить речной круиз по Волге, создали набор текстов, каждый из которых, на первый взгляд, кажется правдивым. Книга выполнена в форме стилизованной карты Волги и ее притоков и представляет собой своеобразный трансформер. В книге приведены фотографии известных поволжских мастеров (О. Карелина, М. Дмитриева, Д. Финогеева, А. Муренко, А.и В. Леонтьевых), гравюры и коллажи.

Настоящей «книгой-объектом» можно назвать произведение Натальи Куликовой «Квадрат квадратов (И.Северянин)» (*Картон, металл, пластик, ткань 80x80x80 мм. 20 карточек 65x65 мм, 16 карточек 33x33 мм. Издание автора. Тираж – 5 нумерованных экземпляров. 2000*). Книга представляет собой квадратный ящик, в котором лежат картонные, пластиковые и металлические пластины квадратной формы с написанными на них отдельными словами. Сложив их, мы можем получить стихотворение Игоря Северянина «Квадрат квадратов», текст которого напечатан на картонной раскладушке. А можем, рассыпав их на столе, сложить свое собственное стихотворение.

«Книга - объект» Михаила Погарского «Окно на север» (*Бумага, парящие существа (21), шелкография. 20 страниц. Тираж – 30 экземпля-*

ров. 1997) представляет собой двадцать несброшюрованных листов-карточек с перечислением и изображением влетающих в «северное окно» разнообразных «*парящих существ*» (художник – С. Савицкая). Книга отпечатана на особой мягкой плотной бумаге и находится в деревянной коробке с вырезанным в центре окном.

В таких «книгах-объектах» история спрятана внутрь. И такая книга откроется зрителю, будет существовать только в тот момент, когда чьи-то руки извлекут из ящика, коробки, лежащие там предметы. А до этого книга, трансформируясь в объект и приобретая черты предмета, будет существовать вне чтения.

К следующей группе – «книги-перформансы» можно отнести произведения, представляющие собой некую художественную акцию. К таким книгам относятся работы Андрея Суздалева и Ольги Хан «*Картины ветра*» (Художник – ветер. Ассистенты: Андрей Суздаев, Ольга Хан, Леонид Тишков. Видео: Сергей Тишков. Картон, бумага, калька; шелкография. 25 листов в коробке + видеокассета. Тираж – 15 экземпляров. 1998) и «*Существа воздуха*» (Ольга Хан, Андрей Суздаев, Леонид Тишков. Фотографии: Валерий Силаев. Видео: Леонид и Сергей Тишковы. Бумага, картон, полиэтилен, цифровой офсет, монопринт. 6 двойных листов, обложка-футляр, CD, Тираж – 50 экземпляров. 2001).

Книга «*Картины ветром*» была созданы так. В один из ветреных дней на крыше московской многоэтажки была установлена специальная конструкция из натянутых веревок и кистей, которая позволила запечатлеть «неуловимое волшебство ветряной каллиграфии» в графических листах. Последующее издание объединило под одной обложкой подборку этих листов, отпечатанных небольшим тиражом, и видеофильм, запечатлевший собственно процесс создания. В дальнейшем тема была развита и продолжена в серии перформансов и книг – «*Существа воздуха*», которые составили корпус «*Антологии Поднебесной*». Если в «*Картинах ветра*» художником выступает ветер, то в «*Существах воздуха*» обыкновенные мусорные пакеты становятся воздушными скульптурами. В этих художественных проектах книга выступает не только в качестве документации, но становится важной составляющей, а иногда и основным посредником между проектом и зрителем.

В Саратове в этом жанре интересно работает известный художник-акционист Михаил Ле Жень. Проводимые им акции сопровождаются изданием «книг-художника». В представленной в музейном собрании книге «Радуга» (*Каталог-акция. Текст – М. Ле Жень. Фото- Ю. Пузанова. Бумага, деревянные планки, карандаш. Ч.Б. фото. Обложка-футляр. 15 страниц. 2001*) запечатлен автоперформанс. Эта книга является одной из серии, где при всем разнообразии сюжетов художник придерживается строгой унификации: неизменна форма футляра, внутренняя конструкция и количество листов, меняются изображения – но не их размер, тексты – но не почерк. Эта серийность принципиальна для автора. Архивируется не столько последовательность акций, сколько сама жизнь художника в этих действиях и в промежутках между ними.

Появление новых технологий, безусловно, коснулось и «книги художника» и открыло совершенно новые возможности для работы в этом жанре. В отдельную группу можно отнести книги, условно названные мультимедийными. Художники все чаще и чаще стали сопровождать свои книги компакт-дисками, дополняющими визуальный ряд.

Это книга Андрея Суздалева «PAPIR MUZIKA» (*музыка: SPIES BOYS. Аудиокассета. Картон, непальская и индийская бумага ручного отлива, стереонаушники. Коллаж, самонаборный штамп, монопринт, ручная вырубка. Тираж – 12 экземпляров. 2000*).

«Утро из серой бумаги
 Мне никак не заснуть –
 Все сидел бы и слушал
 Твой незатейливый шум,
 Моя самодельная жизнь...»

Книга является продолжением аудио-перформанса с использованием различных сортов бумаги. Издание включает в себя книжный объект с вживленными в бумагу стереонаушниками и аудио-кассету с записью перформанса и пятью ремиксами, сделанными специально для этого проекта. На кассете записана электронная музыка, смикшированная со звуками шуршащей бумаги.

Андрей Суздалев одним из первых в России начал включать в свои книги новые стихии – такие как звук, видео и цифровые технологии. Ис-

пользуя опыт художников группы Fluxus, которые были большими книжниками, он со своими друзьями превращает акцию в книгу, а потом книгу в перформанс, оставаясь при этом предельно поэтичным. Сам художник рассказывал: «Мне кажется то, чем я занимаюсь – это постоянное соотношение моих идей и моего опыта – в самых различных областях – с книжной формой, с самим образом книги, отчего она постоянно трансформируется, принимая причудливые очертания моих фантазий. За эти годы мои книжки не раз переодевались из бумаги в упаковочный картон, полиэтилен или дерево. Превращались в проигрывающие устройства («Paper Muzika»). Их писал на бумаге ветер («Картины ветра»).

Как мы видим, в России с конца 1980-х – начала 1990-х годов книжная форма стала чрезвычайно привлекательна для художников, поэтов и писателей. Художники используют и форму книги, и ее элементы – печать, бумагу, шрифт, рисунок и структуру, и шире – сам образ книги. Художник подчеркивает многогранность и многофункциональность книжной формы, а также принадлежность «книги художника» одновременно и к миру книги, и к миру изобразительного искусства.

Сейчас, в начале XXI века, в этом жанре работают очень разные авторы – их трудно объединить каким-то одним стилем. Скорее, можно говорить о наборе направлений поиска – сам жанр предоставляет широкое поле для различных предпочтений.

Жанр «книга художника» занимает пограничное положение на стыке различных видов искусства. Он впитал основные художественные практики прошлого столетия (порою в самых неожиданных комбинациях) и в то же время сохранил статус книги как традиционного носителя информации. «Книга художника», оформившаяся в самостоятельный жанр и отвоевавшая себе пространство на общих выставках, то явственно, то почти незаметно, но неизменно сопутствует актуальным тенденциям изобразительного искусства на протяжении всего нынешнего столетия.

А.Н. Зорин (Саратов)

**«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА
В ВЕРСИИ ТЕАТРА АТХ:
ГИПЕРРЕМАРКА В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ КЛАССИКИ**

Analysis of postmodernist interpretation of classical texts, the material being Pushkin's "Mozart and Salieri" staged at Saratov Academy of Theatrical Arts (Russian abbreviation АТН), director Ivan Verkhovyyh.

Для культурного пространства Саратова понимание мощного эстетического прорыва 90-х годов немислимо без изучения эстетики небольшого театрального коллектива, 15 лет существовавшего в городе при минимальной государственной поддержке и до сих пор живого в сознании значительной части зрительской аудитории.

Театр АТХ (Академия театральных художеств) был создан тогдашним студентом режиссерского отделения Щукинского театрального училища Иваном Верховых в 1988 году. В 1993 театр приобрел статус муниципального. И. Верховых и многие из его актёров до этого работали в Саратовском ТЮЗе и были выпускниками театрального училища (потом театрального факультета консерватории) – курсов Ю.П. Киселёва и В.З. Федосеева. Но эстетика «альма матер» служила новому коллективу, скорее, по принципу «от противного». АТХ играл спектакли по прозе Даниила Хармса, Ф.М. Достоевского, Владимира Казакова, Евгения Попова, Сергея Козлова (автора «Ежика в тумане») и редкой для отечественной сцен драматургии А.С. Пушкина, Ф.Г. Лорки, Славомира Мрожека. Театр много гастролировал, участвовал в фестивалях в России, Германии, Великобритании и др. Директор Музея кино Наум Клейман в одном из интервью 90-х годов

назвал АТХ лучшим театром Европы. Его спектаклями восхищались Людмила Петрушевская, Кшиштоф Занусси (он снял фильм об АТХ), Дмитрий Пригов. «АТХ не пишет заметки на чужих черновиках, ...не сгибается под тяжестью напластования смыслов, цитат и аллюзий... Его задача в организации движения навстречу Автору каждый раз заново. Поэтому он легок, как всякий раз отдавший все». [Харитоновна 1996: 149]. В родном городе за 15 лет существования театр сменил 22 сценические площадки, так и не обретя собственной сцены. «Условия для работы с каждым разом становились все более безнадежными. Года четыре подряд театр играл спектакли прямо в зрительном зале, и объяснялось это отнюдь не авангардным мышлением режиссера. Скитания по арендуемым площадкам закончились анекдотично – в клубе военного училища. Наконец, актеров попросили и оттуда» [Голицын 2004: 187]. В 2003 году, когда работать стало почти невозможно, художественный руководитель театра Иван Верховых по приглашению театра Петра Фоменко переехал в Москву и стал режиссером в его Мастерской. Театр АТХ практически перестал существовать.

История Академии театральных художеств убеждает в том, что театр как искусство, рождающееся здесь и сейчас, нуждается в особенно пристальном внимании исследователей. Жизнь спектакля скоротечна, закономерности существования не всегда отчетливо понимаются современниками. Спектакль не может, подобно германовским «Проверкам на дорогах», ждать 20 лет – но он способен перевернуть мировоззрение десятков и сотен людей, живущих ощущением одного времени, одного поколения. Театр АТХ не только талантливо ответил на эстетические вызовы 90-х, он был уникальным художественным феноменом. На судьбе его спектаклей мимолетность отражалась самым поразительным образом. От бездомности постоянно менялись сценические площадки – и на каких-то спектакли оживали, расцветали, а на каких-то, наоборот, умирали без явных видимых причин. Ситуация профессионального вакуума толкала на отчаянные поступки. Самый органичный в пространстве Дома архитекторов, где тогда приютили АТХ, спектакль «Незаживающий рай», по невероятной для постановки необэриутской прозе Владимира Казакова, был закрыт Иваном Верховых по-

сле провального, по его мнению, показа в Санкт-Петербурге, в фойе Театра на Литейном. Спектакль не хотел «дышать» в чужой для него среде.

К моменту возникновения АТХ у саратовской публики был опыт восприятия новой театральной эстетики благодаря двадцатилетней работе в Саратовской драме Александра Дзекун. Именно Дзекун с его интересом к метафизике и ярким формам театральности сумел воплотить на сцене не только возвращенные из небытия тексты Булгакова, Платонова, Цветаевой, но и многих современных драматургов. В его постановках ощущался диалог с иными театральными эпохами, в первую очередь – с переломными для отечественной культуры 20-ми и 30-ми годами XX века. Дзекунский «Ревизор» был диалогом с великим мейерхольдовским шедевром, в булгаковском «Багровом острове» и предшествовавшей ему «Оптимистической трагедии» Вишневого режиссер использовал возможности плакатного и площадного театра.

Первый спектакль театра АТХ – «Эмигранты» Славомира Мрожека в постановке Ивана Верховых (он сам играл в дуэте с Антоном Кузнецовым) сразу же предложил новую студийную форму работы над постановкой, своего рода, домашний разбор. Заимствовали принципы биомеханики, изучали метод Михаила Чехова. 5 лет повседневной практикой были этюды – вне зависимости от характера репетиций, спектакля и степени загруженности каждый артист, как студент-первокурсник, должен был ежедневно показывать новый этюд на придуманную им тему – пантомиму, монолог, арию, танец, что угодно. Наиболее удачные органично оказывались в структуре новых спектаклей. «Мы с самого начала протестовали против концепций, одним из толчков к созданию театра было разрушение стереотипов...» [Верховых 2001: 6].

Своим творческим рождением театр считает спектакль «Почему я лучше всех?» по произведениям Даниила Хармса. АТХ первому из многих постановщиков удалось избавиться от идиотического оптимизма в воспроизведении хармсовских текстов, приблизив автора к абсурдистским мирам Кафки и жесткой репрезентации немецкого экспрессионизма 20-х. Впрочем, стилистика возникла не сразу. Начавший репетировать Хармса режиссер Леонид Кац предложил искать новые формы отрешения от реальности практическим путем – он, например, заставлял артистов ходить по ста-

рым саратовским улицам «задом наперед». Но спектакль не получился. После отъезда режиссера работа продолжилась. Иван Верховых написал новую композицию по текстам и превратил процесс чтения в общий увлекательный, захватывающий поиск адекватной формы и способа существования. Так появился спектакль «Почему я лучше всех?» Представление комментировалось бесстрастным голосом автора-повествователя, постоянно присутствовавшего на сцене, его речь сопровождалась сложной биомеханической интерпретацией словесного ряда артистами. Автор словно встраивал сюжет в сюжет, вовлекая в эту игру актеров.

В 1990-м году студент Высших режиссерских курсов Евгений Крылов пригласил артистов АТХ Виталия Скородумова и Сергея Ганина сыграть в качестве его курсовой работы пушкинского «Моцарта и Сальери»¹. Рисунок, предложенный вначале режиссером, актеров не устроил. Используя уже проверенный способ работы, они нашли новую схему (авангардная и постмодернистская стилистика уже была им знакома). Этюдность спектакля подчеркивалась специфической формой – он предварялся отрывком из «Скупого рыцаря» по-немецки и завершался первыми словами «Дон Жуана» по-итальянски. Этим, с одной стороны, обозначался ряд других трагедийных конфликтов, с другой, – подчеркивалась некая легкость интерпретации, не претендующей на исчерпанность. Коллизия – два престарелых клоуна транслируют или представляют некую театральную историю. После трех дней репетиций спектакль был показан учебной комиссии. Крылов получил отличную оценку. Ещё раз к тексту пьесы театр возвратился несколько лет спустя, после работы над сказками Сергея Козлова и прозой Владимира Казакова.

«Я считаю, мы – театр, занимающийся классической литературой следующего века (XXI – А.З.) – сейчас она еще не стала таковой, хотя уже становится» [Верховых 2001: 7]. Козловские сказки «для взрослых, детей и других маленьких зверушек» (так обозначен жанр постановки) стали спектаклем «Правда, мы будем всегда?» «Спектакль-элегия по тому, что безвозвратно ушло, и по тому, чего еще нет» [Свищева 1992: 3] сочетал приёмы

¹ Огромное спасибо Ивану Верховых, Сергею Ганину и Виталию Скородумову, которые помогли восстановить в памяти подробности спектакля, несколько раз виденного мною в юности.

русского психологического театра и традиционного японского. Весной 1994 года АТХ впервые сыграл свою знаменитую «восточножелезнодорожную» драму «Незаживающий рай» по произведениям Владимира Казакова. «Я должна ходить на каждое представление, потому что каждое будет иным и возьмёт меня в плен новых ассоциаций. Я никогда не смогу выучить этот спектакль наизусть. Там, где по старой театральной эстетике должен был пролегать сюжет, течёт непрекращающийся поток сознания» [Свищёва 1994: 3]. В работе с текстами неопубликованного помог опыт постановки Хармса, но театр пошел дальше. В спектакле Ивану Верховых удалось соединить исповедальную экзистенциальность, ироническую соотнесенность разных исторических эпох и высокую поэтичность. Это был возвышенный рассказ о любви вне стандартных коллизий и истерных фраз, где лишь молчание может понятно говорить. «Сколько на ваших часах?» – «Без пяти минут вечность» – «Так много и так мало». Парадоксальные импрессионистичные диалоги и монологи Казакова театр представил как органичный язык для разговора о невыразимом, как вербальную форму перехода в атмосферу запредельного, надобыденного чувства. «Имя – Владимир. Национальность – любовь».

Формально «Почему я лучше всех?» и «Незаживающий рай» объединяла фигура повествователя, присутствовавшего на сцене и время от времени читавшего тексты от автора. Играл его сам Верховых. Образ автора текста проецировался на автора спектакля, что создавало ощущение сию минуту рождавшегося представления.

Через полтора месяца после премьеры «Незаживающего рая» театр показывает новую работу – «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина. Знание артистами текста пушкинской трагедии и некоторые постановочные наработки позволили свести к минимуму репетиционный период. В результате получился еще один программный спектакль – синтез театрального постмодерна и авангарда. Не случайно в декабре 1994 года именно на этот спектакль приехал Д.А. Пригов. После финальных аплодисментов артисты АТХ и первый русский концептуалист представили общий перформанс на вольные темы. Заметим, что АТХ поставил «Моцарта и Сальери» практически одновременно с Эймунтасом Някрошюсом (его спектакль критики упрекали в перенасыщенности действия и избыточной символичности).

Сумрачный прибалтийский гений и Иван Верховых в унисон задумались над проблемой существования художника в нашем стремительно меняющемся мире. Впрочем, как и над необходимостью поиска адекватной театральной формы для пушкинского драматургического шедевра.

В работе над постановкой «Моцарта и Сальери» АТХ довольно много времени уделил исследовательским концепциям. Помимо идейного комплекса трагедии его интересовала природа внесценичности этого произведения. С точки зрения современников великая русская литература так далеко ушла от театра, что не оставила шансов зрителю. Театр XIX столетия получил от гениальных авторов только «Ревизора». «Горе от ума» было под запретом. Неблагополучно сложилась судьба драм Лермонтова. Трагедии Пушкина единодушно признавали за драмы для чтения. «Женитьба» казалась нелепой шуткой гения. Возвращение «Моцарта и Сальери» на сцену стало возможно благодаря другой форме сценического искусства – одноименной опере Н.А. Римского-Корсакова.

Театр АТХ, создавая спектакль, максимально учел возможные векторы бытия этой маленькой трагедии, в том числе и опыт оперы. Статичность трагедии преодолевалась сложным мизансценированием, трагическая маска главных героев с легкостью оборачивалась комической. Создатели спектакля столкнулись с необходимостью расширить число дополнений к тексту за счет режиссерских ремарок, изменения списка действующих лиц с трех в оригинале – до семи.

В спектакле появился повествователь, внешне напоминающий самого Александра Сергеевича. Кроме него на сцене постоянно присутствовал мальчик Иль – секретарь Сальери. Появились два музыканта. Не обошлось и без Бонаротти.

Спектакль шёл в помещении Дома архитекторов, в качестве сценической площадки использовался холл, расположенный на первом этаже. Окна выходили на улицу Первомайскую, теплыми вечерами они были раскрыты, и всё, что происходило за окнами, невольно становилось частью спектакля. Классический текст оказывался в положении гиперремарки по отношению к сиюминутной реальности, а сама реальность маркировала классику то человеческим присутствием (прохожий комментировал увиденное), то

вторжением стихий (ветер хлопал оконной рамой или солнце разбеляло лицо персонажа до неузнаваемости).

Воспользуемся методом реконструкции и рассмотрим сценический сюжет «Моцарта и Сальери» А.С. Пушкина в версии Академии Театральных Художеств. Пространство с трех сторон завешено тканью. В центре, на авансцене, – лавочка с невысокой ширмой за ней. Справа три стола разной высоты, два задрапированы, отдельно письменный стол с бумагами и стул. Слева на тумбе растение – то ли фикус, то ли еще какой куст – со спелыми лимонами на нем.

Начало спектакля. На сцене появляется мальчик Иль (Елена Блохина) со связкой книг. Смотрит на корешки, удивляется: «Гоголь – «Женитьба». Достоевский – «Идиот». Пушкин...» Открывает книгу и читает пушкинский памфлет про Ванюшу из «Детской книжки»: «Ванюша, сын приходского дьячка...» [Пушкин 1962, VI: 310]. В интерпретации Блохиной текст выглядит чистой цитатой из Хармса.

Появляется Пушкин – Иван Верховых. Они с Илем говорят о серьезной казенной работе и творчестве, не приносящем ни гроша. «Тогда ты издай альманах,» – советует мальчик. – «А это дело...» – отвечает Пушкин. Диалог прерывает появившийся Сальери – Виталий Скородумов. Он за ухо выпроваживает трепещущего Пушкина со сцены, возвращается и начинает свой подробный рассказ. При этом он не просто размышляет – он надиктовывает мемуары. Мальчик Иль садится за конторку и со слов «Родился я с любовью к искусству» начинает записывать. Фраза о «великом Глюке» сопровождается фантасмагорическим явлением огромной фигуры в длинном дымящемся плаще. Заглючило. Иль страстно соперничает тому, что рассказывает Сальери. На словах «Кто скажет, чтоб Сальери гордый был / Когда-нибудь завистником презренным, / Змеей, людьми растоптанною, вживе / Песок и пыль грызущую бессильно?» – Иль с готовностью отвечает: «Никто!»

В конце монолога из-под стола появляется Моцарт – Сергей Ганин. Он шутливо обращается к Сальери, пародируя, как в анекдоте, кавказский акцент – «А я хатэл тэбя нежданной шюткой угастить». Это лишь один из приемов, подчеркивающих непринужденность общения, дружбу героев. Моцарт радостно представляет старика-музыканта. Но это не скрипач, а

виртуоз-балалаечник (Михаил Скворцов). Он играет «Маленькую ночную серенаду» как парафраз на темы русских народных песен. Моцарт лихо отплясывает под эту зажигательную мелодию. Сальери полон выпренного пафоса, Моцарт, напротив, улыбочив, ироничен и приветлив.

Музыкальный отрывок, который Моцарт сочинил ночью и исполняет его Сальери, тоже выстроен режиссером иронично. На словах «Представь себе... кого бы? Ну хоть меня, немного помоложе» выходит певец (Анатолий Тишко). На фразе «виденье гробовое» появляется второй музыкант (Михаил Скворцов). Они поют отрывок из оперы «Моцарт и Сальери» – дублируют только что прозвучавший между гениями диалог: «Ах, Моцарт, Моцарт, когда же мне не до тебя...». И, снова дойдя до представления новой музыки, один играет на балалайке, другой поет арию из «Дон-Жуана». Образцовый ансамбль. На словах «Ты с этим шел ко мне...» Сальери возмущенно показывает на растерявшегося балалаечника, он разгневан неразборчивостью Моцарта, его интересом к «низким» жанрам.

После приглашения отобедать в трактире «Золотой лев» все вместе собираются уходить. Сальери ответственно допевает на музыку Римского-Корсакова «Жду ж тебя, смотри» и тоже уходит. Первая сцена в композиции Ивана Верховых заканчивается до произнесения Сальери финального монолога.

И дальше играется небольшая, но принципиальная для понимания использованного приема интермедия. Пушкинский текст полностью перемонтирован. Часть речи под названием «частица», ставшая в АТХ мальчиком Илем, с чувством глубокой иронии выслушивает главный сальеревский монолог.

Начинается интермедия с появления Пушкина.

Иль: Как мысли?

Пушкин: Черные.

(За кулисами звонит колокольчик).

Иль: К тебе?

Пушкин: Придут – откупори.

(Иль достает поднос и бокалы. Пушкин уходит).

Сальери (влетая на сцену): Шампанского! (Садится за стол, пишет)

(Иль приносит на подносе бокал шампанского)

Сальери: Бутылку!

(Иль достает бутылку, игриво открывает ее и разливает шампанское в маленький бокал и большую чашу. Подносит Сальери чашу, себе маленький бокал, но в последний момент поворачивает поднос так, что чаша достается ему. Уходит к себе с вожаделенным напитком. Только собирается пить...)

Сальери: Иль! Перечти!

Иль (ставит бокал, достает книжку Гоголя): «Женитьбу»!?

Сальери: «Фигаро»!

(Протягивает Илю французскую газету «Фигаро», тот начинает читать с очень смешным прононсом французскую абракадабру).

Сальери продолжает свой монолог как синхронный перевод читаемого. «Нет, не могу противиться я боле судьбе моей». В процессе чтения монолога идет к фикусу. На сцену громким жужжанием падают огненные капли – артист незаметно поджег стержень от ручки – горящая пластмасса имитирует inferнальный огонь слез Сальери. Подойдя к кадке с лимоном, выливает капли в землю (фикус было очень жалко). Лимон – это и есть последний дар Изоры.

Иль тем временем засыпает. Просыпается он на словах Сальери «что умирать?» Никакой паузы между первой и второй сценами нет. Моцарт выходит сразу после завершения монолога Сальери. Рассказывая о реквиеме и черном человеке, Моцарт ест яблоко. Появляется человек в черном и в золотой маске, вырывает у него яблоко, садится рядом и начинает нагло и с хрустом жевать. А Моцарт словно престаает его видеть – будто яблоко просто пропало из его рук. Черный человек стоит между Моцартом и Сальери – зримое воплощение слов Моцарта: «Мне день и ночь покоя не дает / ... Мой черный человек <...> Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третьей». Играется короткая пантомима: Сальери обращается к Моцарту через черного человека и получает через него ответ. Черный человек напоминает здесь сталкера, проводника смыслов.

После слов Сальери «Бомарше говаривал мне» на сцену из-за колонны выскакивает музыкант в тирольской шапочке и повторяет знаменитый рецепт про шампанского бутылку и «Женитьбу Фигаро». Услышав свое имя, Иль просыпается и начинает петь куплеты Папагено из первого акта «Волшебной флейты». Бомарше аккомпанирует ему на маленькой гармош-

ке, пританцовывая вместе с черным человеком. На фразе «А правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил» они резко останавливаются. Возникает немая сцена. Затем Сальери медленно, чеканными шагами, с финкой в руках идет к фикусу и, сурово посмотрев на несерьезную компанию, отвечает: «Не думаю, он слишком был смешон для ремесла такого». Словно испугавшись этой суровости, Иль, Бомарше и черный человек исчезают со сцены. После фразы Моцарта «гений и злодейство две вещи несовместные» Сальери переспрашивает: «Ты думаешь?» Срезает лимон с ветки, медленно отходит к столу и начинает резать лимон на ломтики. За кулисами музыкант тихо играет меланхолическое вступление к 23-му фортепианному концерту Моцарта. «Так пей же!» Моцарт выпивает рюмку, закусывает этим отравленным лимоном, и, прожевав, отвечает: «Довольно, сыт я. Слушай же, Сальери, мой реквием». Скрипичная мелодия начинает звучать ярче. Восхищаясь услышанным, Сальери сжимает руками голову, потом берет оставшуюся половинку лимона и всю выжимает себе в шампанское. «Ты плачешь?» – обращается к нему Моцарт. «Эти слезы впервые лью я», – отвечает Сальери. Моцарт медленно идет мимо зрительских рядов и говорит свои последние слова то ли самому себе, то ли зрителям. Поднимается по ступеням и застывает в полупрозрачном оконном проеме, превращаясь в античную статую. Простившись с Моцартом, Сальери выпивает бокал с отравленным лимонным соком. Пауза. Прислушивается к себе. Яд не берет. И сразу рождается вопрос: «Ужель он прав, / И я не гений?» Подходит к окну, захлопывает его за Моцартом. Начинаются стуки в другом задрапированном окне. «А Бонаротти?» – вопрошает Сальери и раскрывает другое окно. Возникает скрюченная фигура в жуткой маске и с молотком в руке. Испугавшись, спешно спрыгивает с окна за кулисы. «Или...» – Сальери обращается уже спящему к этому времени Илю. «Это сказка...» – гладит мальчика по голове – «Пустой бессмысленной толпы». Бонаротти успевает обежать сцену по улице, становятся слышны громкие, гулкие шаги, похожие на шаги командора. Огромный Бонаротти входит в зал, протягивает руку Сальери, тот жмет ее, и... призрак с тихим воем скатывается на пол. Сальери неистребим.

В трактовке Ивана Верховых Моцарт Сергея Ганина и Сальери Виталия Скородумова – друзья, яркие, творческие личности. Жизнь вокруг них

как одно бесконечное представление, она надобыденна. В этом карнавале эмоций игра постоянно уводит одного в запредельное, свободное пространство, где ему являются непрощенные гости и диктуют новую музыку, новые мифы, другого же превращает в монстра, потому что он не решается на игру, боится свободы, держится за свою нормальность и в итоге перестает быть творцом. Гибель Моцарта – не итог желчной зависти, а продолжение судьбы. Его эмоциональный мир хрупок, беззащитен, границы реальности размыты. Достаточно дуновения, маленького толчка, и гений спокойно перейдет из этого мира в иной, где царствуют свет и свобода. А Сальери останется на земле, он прикован к ней: «рожденный ползать летать не может». «Я до сих пор не чувствую себя свободным человеком. Мое жизненное сквозное действие – стремление к свободе, и я не могу не уважать его в других» [Верховых 2001: 7]. Пушкинские размышления о природе гения стали в интерпретации Верховых ремаркой по поводу «жизни и свободы».

Литература

Верховых И. «Академики» из детства: Театральный буклет. Саратов, 2001.

Голицын А. Саратов. Вести с полей // Вестник Европы. 2004. № 12.

Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. М., 1956-1962.

Свищева Н. В спокойном и светлом состоянии души // Саратов. 1992. 25 июля.

Свищёва Н. Та пушкинская легкость // Саратов. 1994. 3 ноября.

Харитонов О. Маленькие голландцы. Вид в саратовском Гельдерланде // Знамя. 1996. №10.

А.И. Демченко (Саратов)

ТВОРЧЕСТВО ЕЛЕНЫ ГОХМАН В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ПОСТМОДЕРНА

Prominent Saratov composer Elena Gohman's work is the material for the analysis of the changes in arts paradigm from the second half of the XX century to the early XXI century.

Потенциал музыкальной культуры Саратова в её прошлом и настоящем достаточно велик. Чтобы убедиться в этом, следовало бы перелистать страницы её более чем двухвековой летописи, напомнив некоторые из основных имён: композиторы Виктор Пасхалов, Константин Листов и Альфред Шнитке, певцы Алевтина Пасхалова, Лидия Русланова, Елизавета Шумская, Ольга Бардина, Галина Ковалёва, Михаил Медведев и Леонид Сметанников, артисты балета Вера Дубровина, Людмила Телиус, Татьяна Чернобровкина, Александр Стёпкин и Игорь Стецюр-Мова, пианисты Анатолий Катц, Альберт Тараканов, Анатолий Скрипай и Лев Шугом, дирижёры Юрий Симонов, Юрий Кочнев, Борис Тевлин и Людмила Лицова, виолончелисты Святослав Кнушевицкий и Лев Иванов, скрипач Дмитрий Цыганов, баянист Иван Паницкий, музыковеды Игорь Способин, Анатолий Дмитриев и Лев Христиансен, организаторы музыкальной жизни Станислав Экснер и Анатолий Селянин.

Одно из таких имён – композитор Елена Гохман, которая вот уже около полувека трудится в стенах Саратовской консерватории. Обращаясь к её творчеству, остановимся только на одной, весьма животрепещущей в наши дни проблеме – это проблема так называемого постмодерна.

Понятие *постмодерн* одно из самых противоречивых. Какие только его истолкования не встретишь в современной исследовательской литерату-

ре! Не вступая в дискуссию с авторами всевозможных истолкований, предлагается исходить из этимологии данного новообразования, а также из того факта, что повсеместное хождение оно получило в последние полтора-два десятилетия. Если до каких-то относительно недавних пор в искусстве развивались явления, объединяемые понятием *модерн*, то теперь на смену им в художественном процессе последовало нечто, ввиду иной эстетической окрашенности потребовавшее иного обозначения. Пусть это будет вошедший в широкий обиход неологизм *постмодерн*, хотя сразу же следует оговориться относительно заложенного в данном термине противоречия и даже недоразумения.

Противоречие заключается в том, что в сравнении с предыдущим состоянием искусства подразумевается кардинальное изменение критериев и форм. На самом же деле, внимательный анализ тенденций, заявивших о себе на рубеже XXI столетия, показывает, что в целом всё остаётся в системе эстетических координат эпохи, которая открыла своё летоисчисление в начале XX века и продолжает свою эволюцию поныне. И суть изменений сопряжена с естественными колебаниями маятника истории. Причём однажды подобная принципиальная «смена вех» уже возникала: после бурно новационных первых десятилетий XX столетия произошёл откат к более традиционным и уравновешенным способам высказывания в 1930–1950-е годы. Вот и теперь на смену радикальным новшествам второй половины века с конца 1980-х пришли в целом более сдержанные формы выражения, обнаруживающие черты совершенно отчётливой преемственности с апробированными критериями художественной классики.

Осознавая всю условность понятия *постмодерн*, всё же примем его для удобства обозначения эволюционирующего на наших глазах исторического этапа, который хронологически можно обозначить как *рубеж XXI столетия* – в известной мере подобно тому, как, исходя из существенных различий художественного процесса первой половины XIX века и его второй половины, дифференцируются термины *романтизм* и *постромантизм*.

Как представляется, то, что происходило в творчестве Елены Гохман в её движении от второй половины прошлого столетия к текущему историческому этапу, очень типично и показательно. Каковы же наиболее важные

векторы образно-стилевой метаморфозы, возникшей на выходе в пространство постмодерна? Определим их путём сопоставления того, что было свойственно творчеству Елены Гохман в 1970–1980-е, с тем, что обнаружилось с начала 1990-х годов.

Принципиально важный из этих векторов - отход от подчёркнуто субъективно-личностного мировосприятия. Действительно, в её музыке предыдущих десятилетий внимание было преимущественно устремлено к подчёркнуто индивидуальному, неповторимому в человеческой натуре. Фиксировались тончайшие градации эмоциональных движений, чутко прослеживались малейшие колебания внутреннего состояния. Отсюда – по-особому живая, трепетная звуковая ткань с прихотливо-гибкой нюансировкой всех её параметров и нередко изысканность интонационно-динамического рисунка, что в частности сказалось в претворении на современный манер черт мадригалности (не случайно одно из самых показательных её сочинений получило название «Испанские мадригалы»). Другая сторона былой субъективности заключалась в отображении невероятно обострённой реакции на импульсы, исходящие извне. Следствием подобной впечатлительности оказывался не просто «повышенный градус» лирических переживаний, но нередко болезненная ранимость, нервное биение сердца на болевом пределе, что влекло к поэтике исповедальности и психологизму, настоящему на сложной гамме противоречивых оттенков света и тени. Своего максимума всё это достигло в вокальном цикле «Бессонница».

На грани 1990-х годов отчётливо наметился переход от обострённо-субъективного восприятия внутреннего и внешнего мира к более объективной, сбалансировано-выверенной оценке жизненных процессов. Тяготение к сдержанности и уравновешенности образного строя ставило эмоциональную сферу под контроль, выдвигая заслон всему, что «слишком». В необходимой мере сохраняя такое драгоценное свойство своего дарования, как проникновенность лирического высказывания, композитор постепенно преодолевал излишне субъективное и акцентировано личностное, стремясь к выражению общезначимого. В данном отношении по-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана.

Во всей своей отчётливости контуры постмодерна обозначились в балете «Гойя» (1996). По внешним своим очертаниям перед нами достаточно конкретное повествование о судьбе и творчестве великого испанского художника. Но за этой «внешностью» данная партитура таит в себе всеохватывающее жизненное содержание, причём за фабулой, выстроенной по канве одноимённого романа Л.Фейхтвангера, просматриваются как «вечные вопросы» существования, так и драматические коллизии, характерные для нашей страны в смутные, чрезвычайно противоречивые 1990-е годы. Неизбежность конфликта неординарной личности с властью предержащими, поэзия мечты и жестокие законы окружающей реальности, любовь как дразнящая чувственность и высокая, одухотворяющая эмоция, манящие соблазны пёстрого потока бытия и необходимость самоограничения, притягательность успеха, славы и нежелание работать на потребу толпы – так, на пересечении далёкого «вчера» и нервно пульсирующего «сегодня» складывается музыкально-хореографическая повесть «о времени и о себе», о светлых мгновеньях бытия и его тяжких минутах, об отчаянии и надежде, о мучительной, но прекрасной обязанности жить на этой грешной земле.

Субъективно-личностные пристрастия 1970–1980-х годов не раз подвели героя музыки Елены Гохман к трагическим выводам и констатациям. Состояния потерянности, разуверенности, рефлексирующие монологи, наполненные жгучей ностальгией, напряжённейшее биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа, густой сумрак, окутывающий завершающие разделы целого ряда произведений – таковы некоторые из преломлений трагического жизнеощущения. Подчас средствами экстатически заострённого письма (сонорно-кластерные напластования, звуковые «кляксы» и резкие регистровые слома) создавался своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, падение в бездну иррационального, зловещий демонизм.

Переломным для творчества Елены Гохман стал вокальный цикл «Благовещенье», который появился как раз на грани десятилетий, в 1990 году. Следует подчеркнуть, что это была и своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые выше уже были обозначены как *вторая половина XX века* (1960–1980-е годы) и *рубеж XXI сто-*

летия (начиная с 1990-х). «Благовещенье» намечало пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Сюда от предыдущего цикла ещё тянется нить трагедийных настроений и, кстати, они связаны в основном с обращением к стихам Марины Цветаевой. Но уже удаётся отойти от всепроникающего трагизма, и растёт решимость вырваться из мрака, одолеть громождающиеся опасности. Видятся манящие дали, пробуждается чувство неумирающей, бесконечной прелести жизни. Всё внутри открывается навстречу свету, благодати, приходит радость сопричастности к всеобщему потоку жизни. Так начинается процесс избывания дисгармонии и трагизма, содержавших в себе потенцию жизнеотрицания, которая вытеснялась позицией отчётливого жизнеутверждения. Но, заметим, жизнеутверждения вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущим ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки» (2003), обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. Всё необходимое для себя Елена Гохман нашла у Антона Павловича Чехова, который уже столетие назад подметил начало угрожающего процесса, губительного не только для экологии окружающей среды, но и для экологии нашего духа. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Этот всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* всё-таки сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

Как известно, развернувшийся на выходе в 1990-е годы поиск прочных бытийных оснований привёл к возрождению в отечественном искусстве весьма существенной этико-эстетической парадигмы, в связи с чем у многих происходил стремительный поворот от «атеизма» к вере. Елена Гохман в данном отношении не составляла исключения. До поры до времени она была в этом плане достаточно нейтральна, хотя её предки по материнской линии являлись потомственными священнослужителями в разных городах и весях Саратовской губернии. Теперь, начиная с вокального цикла

«Благовещенье» и отзываясь на настоятельные запросы изменившегося времени, в её творчестве всё более существенное место занимают духовные мотивы. Они выдвигаются в качестве твёрдой жизненной опоры, становятся мерилom нравственности и выступают знаком возмездия, когда эта нравственность попирается человеком. Поэтому едва ли не во всех её сочинениях данного периода возникают музыкальные символы духовного, в том числе связанные с такими текстами, как «Аллилуйя» (в качестве праздничного славения) и «*Dies irae*» (олицетворение устрашающей фатальности).

Самой значимой вехой кардинального разворота в плоскость христианского мироощущения явилась для творчества Елены Гохман оратория «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением «Библейские фрески». Так уж совпало, что она была написана именно в 2000 году, то есть ровно два тысячелетия спустя со дня Рождества Христова. В ходе развёртывания этого повествования перед взором Богоматери проходит путь её Сына: от Рождества к возмужанию, проповеди и деяниям, а затем через жестокие испытания к Вознесению. Этому замыслу, а также использованной здесь канонической латыни марианских песнопений, мессы и реквиема, соответствуют заголовки пяти частей, следующих *attacca*: I. *Introitus*, II. *Credo*, III. *Crucifixus*, IV. *Sancta Maria*, V. *Finalis*.

Наиболее «ортодоксальным» из произведений Елены Гохман стала её третья по счёту оратория нового века – духовные песнопения «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и камерного оркестра (2005). Это вновь, как и «Сумерки», большая трёхчастная композиция, требующая для своего исполнения отдельного вечера, но идущая на едином дыхании. И внешне она созвучна «Сумеркам» по своей смысловой фабуле (от упований через драматические перипетии к надежде), только в проблематике её ещё больше обострилось чувство катастрофичности современного бытия. Тем не менее, новая оратория весьма отличается от предыдущей. В первую очередь, по самому облику: перед нами сочинение не светского, а несомненно сакрального наклонения (подчёркнуто обозначением *Духовные песнопения*). Оно целиком покоится на эстетике и звуковых формулах русского православия, напрямую сближаясь с его религиозно-обрядовыми формами. В данном отношении показательно обращение к фонду знаменного распева,

а также апелляция к мужскому хору, что напоминает об архетипических традициях храмового пения.

Ещё одно примечательное свидетельство перемен, происходивших на выходе в историческое измерение рубежа XXI века, внешне носит скорее композиционно-драматургический характер. Дело в том, что в предыдущие десятилетия Елена Гохман испытывала пристрастие к резко выраженным, порой взаимоисключающим контрастам. Что только не противопоставлялось в её музыке тех лет! Эпизоды сверхстремительных темпов и повышенной импульсивности, а тут же полная апатия, вплоть до «потери пульса»; высоты духовности, подчёркнутая серьёзность образов, в том числе связанная с самоуглублёнными состояниями личности, а рядом то, что лежит на поверхности жизни, её суэта, вздор, бравада и откровенная буффонада или «оперетка», как выразился один из персонажей романа М. Булгакова «Белая гвардия»; полная душевная умиротворённость, юношеская восторженность соседствовали с дерзким буйством проявлений или пугающим мраком дьявольщины.

С 1990-х годов наблюдается смена композиционных приоритетов: от резко выраженных контрастов к их взаимодополняющему сопряжению, от многообразной и разноречивой пестроты жизненного потока к достаточно-му единству и цельности картины мира, представляющего в прочных и органичных взаимосвязях. Параллельно этому на смену полистилистическим столкновениям приходит столь характерный для эстетики постмодерна стилевой плюрализм, что истолковывается как свободное и гибкое использование любых ресурсов всеобъемлющего диапазона творческих манер в целях наиболее эффективного воплощения искомых образов и состояний.

И последний штрих, со всей очевидностью показывающий на материале творчества Елены Гохман различия между рассматриваемыми художественно-историческими этапами. Речь идёт об эстетических категориях высшего порядка. То, что отмечалось в отношении её музыки 1970–1980-х годов, с полным основанием может быть отнесено к сфере «юрисдикции» романтизма (разумеется, в его современной версии). Как отмечалось выше, это начиналось с активнейшей акцентировки субъективно-личностного начала и принципа антитез.

Целый «букет» романтических проявлений произрастал под эгидой художественного радикализма в его всевозможных ипостасях. Это могло быть обращение к «экстремальным» техникам авангарда (серийность, алеаторика, пуантилизм, сонорика, коллаж, приёмы хэппенинга и т.п.). Мог быть экспансионизм современной цивилизации как эры мощных индустриальных энергий, олицетворяемых работой разного рода механизмов, движением скоростных локомотивов и машин (например, в Интраде из концерта для оркестра «Импровизации»). Мог быть пафос инакомыслия, резко выраженной оппозиции к тогдашнему идеологическому режиму (вокально-симфоническая фреска «Баррикады»). Радикализм мог заявить о себе даже в сфере комического – через острое чувство типажа, через сильнейшую буффонно-характеристическую утрировку, через пародирование жанров с соответствующей гипертрофией интонационно-тембровой выразительности, через привнесение элементов абсурдистской эстетики (опера «Мошенники поневоле»).

На нынешнем витке художественной эволюции всё это отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэсклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних двух десятилетий.

Недавно исполненная Партита для двух виолончелей и камерного оркестра (2007) даёт новый богатейший материал для осмысления художественной практики постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за понятием этим стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается классика настояще-

го, подлинно современная классика. В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле «единство многообразия и многообразие единства». Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и чувство удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь как таковая – это высшее благо, и следует довериться одному из классиков времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

II

В.Н. Терёхина (Москва)

**ВЛАДИМИР-НА-КЛЯЗЬМЕ В СВЕТЕ ПЕРИОДИЗАЦИИ
ТВОРЧЕСТВА О.В. РОЗАНОВОЙ**

The article reveals the provincial roots and sources of O.Rozanova's work, trademarked by reminiscences from poetic and visual folklore.

Творческий путь Ольги Розановой (1886-1918) воплощает характерный для русского авангарда интерес к традиционной народной культуре как одному из источников обновления художественного языка. Розанова родилась в уездном городе Меленки, училась во Владимире, в женской гимназии неподалеку от Золотых ворот. Она жила в доме своего деда, священника Орлова, на Борисоглебской (ныне Музейной) улице, в окружении древнейших белокаменных соборов – Рождественского, Дмитровского, Успенского с фресками Андрея Рублева. «...В Светлую Заутреню была дома, - рассказывала художница. - С поезда в церковь. Наслаждалась видом куличей, украшенных сахарными голубями и золотистыми листьями, барашками и розами...» [Розанова 2002:278].

Ее близость к провинции оказалась созвучной футуристическому движению, самые смелые участники которого приходили в столицы из заштатных городов России. Авангард вбирал в себя этот провинциальный мир, переносил в столичные залы и заставлял восхищаться и возмущаться примитивной роскошью вывесок, витрин, игральных карт, лубочных картинок, театрального райка... Это счастливое совпадение отмечалось неоднократно. «Футуризм бесплоден и неумен как отвлеченная школа искусства,

притязаящая на господство, - писал Абрам Эфрос. - Но футуризм значителен и прекрасен как пластическая исповедь художника, чувствующего себя растворенным в приboях, отливах и водоворотах жизни города. Как о поэте, о футуристе можно сказать, что им не делаются, а рождаются. Розанова родилась футуристкой» [Эфрос 1919:21].

Органичность восприятия изобразительного и поэтического фольклора Розановой, художницей и поэтессой, стала важнейшей чертой ее индивидуальности. В альбоме автографов, собранных Алексеем Крученых в 1919-1921 гг., сохранилась запись Хлебникова рядом со стихотворением Розановой «Ах, Клементина...»: «Я бы хотел написать такое...»

Как известно, русский авангард зарождался в сфере изобразительного искусства. «Странная ломка миров живописных была предтечею свободы, освобождением от цепей. Так ты шагало, искусство...», – писал Велимир Хлебников. Но художники рано или поздно становились поэтами. Давид Бурлюк вспоминал, что просил Крученых сочинить что-нибудь скандально-непонятное, – так появился «дыр бул щыл». Казимир Малевич называл стихотворение начинающего художника Владимира Маяковского «Из улицы в улицу» примером стихотворного кубизма. К тому же Бурлюк, Малевич, Филонов тоже писали стихи.

Для Ольги Розановой было невозможно «специализироваться на одном каком-нибудь искусстве». По словам Ивана Клыона, она «интересовалась литературой, поэзией, музыкой и скульптурой, пробуя свои силы во всех этих областях. Так ею был написан ряд статей, посвященных искусству, а также стихотворений. Много она читала по философии, истории литературы и искусству» [Клюн 1919:2]. Ее творческий мир при всей стремительной смене ориентиров – от примитивизма к футуризму, супрематизму и цветописии – поражает внутренней цельностью и глубиной. Несомненно, его истоки – в своеобразном мире русской окраины, в причастности к исторической культуре Владимирской земли.

Одухотворенность декоративным, народным, красочным становилась непременным условием ее творческой жизни: «У меня в комнате от массы деревянных игрушек, которые я купила во Владимире, от пестрых подушек на стульях и от красивых образов уютно, - писала она сестрам, - <...>располагает к работе» [Розанова 2002 :243]. Важно отметить, что сюжеты

«ультрафутуристических» работ («Кузница», «На бульваре», «Фабрика и мост», «Железнодорожный пейзаж», «Пожар в городе», «Театр Модерн») возникали и воплощались не в петербургской студии, а в провинции. «Я по приезде во Владимир написала один пейзаж и один nature-morte, а теперь задумала опять большую вещь... Сегодня ходила делать эскизы – это кузницы»,- сообщала художница, готовившая дома живописные и графические произведения к выставочному сезону в Петербурге и Москве, указывая в каталогах выставок свой адрес: «Владимир-на-Клязьме»[Розанова 2002 : 235].

На раннем этапе, в годы овладения мастерством (1904-1910), преобладает «очарование видимым», желание «проникнуть в мир и отражая его, отразить себя». Таковы, например, полотно «Красный дом» (здание сохранилось) и стихотворение «Красный мак» из гимназической тетради. В них интуитивно найденные красочные доминанты используются для воспроизведения объективной реальности:

Красный мак! Я срывала его среди пышных цветов,
Он горел как рубин в этом море,
Он горел как огонь в твоём взоре.
Осыпался багрянец живых лепестков...

[Розанова 2002 :24]

Первые известные нам стихотворные опыты Розановой относятся к 1904-1906 годам и написаны в духе поэзии Надсона и Скитальца: любимые строки этих поэтов переписаны ею в отдельную тетрадь. Стихи Розановой сохраняют традиционную форму исповедального монолога («Мой корабль разбило злою бурей...», «Среди двух вечностей ярким сиянием / Горю я падучей звездой...») или обращения («Случалось ли тебе рыдать полночную порою...»; «Ты глядишь точно сфинкс на меня...») В стихах преобладают устойчивые образы («тихая грёза», «светлый спутник», «давит тоска»), анафоры, олицетворения и другие риторические фигуры, встречается звукопись («Смутно дрожа догорала свеча...») Многие стихи в альбоме датированы, что усиливает их близость к дневниковым записям. По словам сестры Анны, Розанова публиковала стихи в конце 1900-х в столичных журналах.

Позже, в 1911-1915 гг., Ольга Розанова приходит к пониманию «основ нового творчества» как преобразования реального. Ее привлекают онейриче-

ские состояния – сны, видения, предчувствия. Логические связи распадаются, устойчивая композиция сменяется асимметричной, повествовательность уступает место концентрации смысло-выразительных элементов. В живописи появляется цикл «Пути-письмена душевных движений», в поэзии такие стихи, как «Офицер с пуделем из папье-маше» (в письме из Владимира в Сарыкамыш). Розанова испытывает воздействие поэтики Велимира Хлебникова и Алексея Крученых.

Важным направлением художественного поиска была работа над оформлением футуристических книг. Она заставила художницу изменить весь арсенал средств выражения: от литографского «самописьма» до ручного «цветописьма» и коллажа. Розанова все глубже и непосредственнее входила в сам процесс делания книги: обложка, выбор бумаги, написание текста, «украшение» его. С ее участием вышло восемнадцать книг, хотя оформленными непосредственно ею можно считать двенадцать, начиная с «Утиногo гнездышка... дурных слов». Уже в этой книге страница воспринимается как единое изображение, особенно в раскрашенных экземплярах. Цветом наделены не только буквы, но и поля страницы. Розанова рассказывала сестре в декабре 1913 года: «...раскрашиваем с Алексеем Крученых в 2 руки книжки, которые продаются очень хорошо» [Розанова 2002:243].

Следующим после литографирования шагом в работе над книгами для Розановой стала цветная гектография. Особую известность получил выполненный в этой технике лист «Памяти И.В. И-а» из книги «Тэ ли лэ». Он созвучен стремлению эгофутуриста Ивана Игнатъева соединить начертание, цвет, звук в некий синтез («И тогда я увижу всю звучь и услышу весь спектр...») Именно так воспринимается этот лист Розановой, варьируемый ею по колориту в поисках единственного цветового созвучия. Несмотря на то, что в выходных данных книг значились Петербург и Москва, работа над ними велась во Владимире. Так, в «Заумной гниге» на обложке указано «1916», но линогравюры к ней напечатаны Розановой вручную летом 1914 г., текст набран резиновым штампом, сделана обложка (бумажное сердце и пуговица), книга собрана летом 1915 г., о чем свидетельствуют письма художницы из Владимира.

Осенью 1915 года Розанова создала альбом линогравюр с текстами Крученых «Война» (вышел из печати в Петрограде в январе 1916 года). Эта

работа увлекала ее, и она писала Крученых из Владимира: «Вчера принесла от столяра 10 дощечек для гравюр. Они лежат на столе и возбуждают во мне аппетит. Гладкие, белые, и мягкие, однако спешить вырезать боюсь. Все хочется рисунки сделать какие-нибудь особенные, но воображение разбрасывается в разные стороны» [Розанова 2002:261].

Третий период творчества (1916-1918) связан с беспредметностью и супрематизмом, он характеризуется дальнейшим ослаблением связей с предметным миром, усилением декоративного начала, знакомого ей по народным промыслам. Розанова писала Крученых: «Я увлекаюсь сейчас только формальными стихами и эмоциональным лишь постольку, поскольку оно хитро зарыто». Примерами могут служить стихотворения «Кубок созвучий» и картина «Зеленая полоса». Розанова создавала свои лучшие полотна, реализуя собственный вариант беспредметного искусства – цветопись или преобразенный колорит. Цвет отделился от предмета и даже от плоскости. Розанова писала о способности представлять мысленно цвет как таковой. Так же, как буква была для нее начертанием и звуком одновременно, так цвет выявлялся музыкально, в созвучиях и диссонансах. Такова «Зеленая полоса» - произведение не менее загадочное и провидческое, чем «Черный квадрат». Свечение зеленого цвета на белом фоне ощущается как «область разрыва» обыденного пространства, как вибрация «другого мира».

Побудительным импульсом для беспредметных стихов Розановой были опыты Крученых по сцеплению букв и линий. Они нравились ей как фигуры цвета и движения. Однако «рассматривание» поэзии Розанова считала лишь одной из сторон искусства, подчеркивая, что «поэзия не только созерцается, но и читается вслух по книге и наизусть».

В отличие от реальных стихов, наполненных зримыми цветовыми образами, беспредметные стихи Розановой внутренне связаны с музыкальной стихией. Для обозначения особенностей найденных созвучий она предлагала понятие «музыкальное переченье». Поясняя его на примерах из книги «Балос», она писала, что это «аккорды, в которых части звучат не слитно, немного скачат:

М З Ы

Л З Ы

ЗМЫЛЗ ЫЛП

И в то же время подгоняют один другой сходством буквенного состава:

ФАЙ

АФ

ТА

Н

КАФ...

[Розанова 2002:268]

Однако следует подчеркнуть, что заумная поэзия и супрематическая живопись, а также беспредметные коллажи возникали в пределах единого художественного мира, в котором продолжали существовать и «реальные» произведения, ибо, по убеждению Розановой, путей у искусства много. Используя элементы, общие для словесного и живописного языка (симметрия, диссонанс, алогизм, фрагментарность, сдвиг, цветопись), она свободно владела этой творящей силой, как на уровне отдельного произведения, так и в диапазоне собственной эволюции.

Важно заметить, что своеобразное «двуязычие» Ольги Розановой, способность к самовыражению в противоположных, резко контрастирующих формах, открывают интереснейшие возможности в истолковании ее произведений, их семантической бездонности и формальной новизны. Мотивируя необходимость обновления художественного языка, в статье «Кубизм. Футуризм. Супрематизм» она писала: «Недоверие к природе нашего зрения, воспринимающего природу условно, и стремление постигнуть полноту сущности вещи заставили кубистов умножить число приемов подхода <к> вещи и ее изображению. (Сознание, опыт, осязание, интуиция). Кубист внес этим массу живописных откровений, определил взаимоотношение цвета и формы, разнообразие фактуры» [Цит. по: Гурьянова 1997:197]. Однако Розановой было дано связать открытия кубофутуристов с традиционной культурой, достигая нового, преображенного качества. Она стремилась воплотить открывшееся перед ней в жизнь угасавших народных промыслов. Последняя поездка во владимирские земли, в Вязники и Мстеру, осенью 1918 г. была особенно тяжелой – в теплушках, среди дезертиров и переселенцев. Она заразилась

дифтеритом, умерла в первую годовщину революции и была похоронена как ее жертва.

Ольга Розанова всю свою короткую творческую жизнь неизменно находилась в эпицентре обновления искусства. Алексей Крученых посвятил ей книжку «Возропщем» (1913): «Первой художнице Петрограда О.Розановой». В 1915 году Владимир Маяковский напечатал цикл из трех стихотворений с надписью: «Светлой О.В.Р. – эти стихи». Петр Митурич придумал для нее яркое имя – «ОЛЬРОЗ». Александр Родченко восклицал: «Живописец-Изобретатель...революционер Искусства, первый Мастер супрематической живописи...» [Родченко 1996:65]. Владимир-на-Клязьме стал тем центром, в котором на изломе традиции ярче и резче проступало новаторство живописи, книжного дизайна и поэзии Ольги Розановой.

Литература

- Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002.
[Клюн И.]. Памяти Розановой//Искусство. 1919. №1.
Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996.
Розанова О. «Лефанта чиол...»/Вступ.статья, публикация писем и коммент. В. Терёхиной; сост. «Хроники жизни и творчества» А. Сарабьянов и В.Терёхина. М., 2002.
Эфрос А. Во след уходящим//Москва. 1919. №3.

И. Е. Лоцилов (Новосибирск)

АНТОН СОРОКИН: СКАНДАЛ В ПРОВИНЦИИ

The article is devoted to the figure of Omsk author Anton Semenovich Sorokin (1884 – 1928), who was formed on the crossroads of modernism, avant-garde and the Soviet aesthetics of the 1920-s, all heavily influenced by the ideas of N.N.Yevreinov.

«Антон Сорокин» – литературная легенда Омска начала XX века, быстро покинувшая узкие пределы писательского мира и сполна осуществившаяся в местном полуфольклорном бытовании, где устное предание мешается с зафиксированными в документах или мемуарах сюжетами: автор повести о «сибирском Дон-Кихоте» начинает с апелляции к детской памяти о рассказах собственной бабушки, Анны Александровны Лукьяновой: «Он был такой же городской достопримечательностью, как каланча, как Любинский проспект, как купленный городским головой у бельгийцев железный мост через Омку или горделивая память о том, что Достоевский прошёл через “мёртвый дом” именно здесь» [Косенко 1973: 98]. О «скандалах», устраиваемых писателем, ещё до революции говорил весь город.

М. Горький обращался к М. А. Никитину 15 октября 1929 года, вскоре после смерти знаменитого омского писателя-скандалиста: «Послушайте. Вы – сибиряк? Вам, сибирякам, следовало бы собрать всё, что написано об Антоне Сорокине, и собрание этих очерков издать. После того, как будет издана эта книга, можно приняться за издание работ самого Сорокина» [Горький 1955: 152–153].

Несмотря на высокий статус имени Горького, при советской власти завет «великого пролетарского писателя» был исполнен с большим опозданием и лишь отчасти. Лишь в 1967 году в Новосибирске вышла книга, где весьма избранным сочинениям Сорокина были предпосланы «очерки» и

воспоминания М. Никитина, Л. Мартынова, С. Маркова и Н. Анова. Есть и другие заслуживающие упоминания, но далекие от полноты издания [Сорокин 1974, 1984; Сорокин, Вяткин 1987]. Существует беллетризованная биография писателя [Косенко 1972, 1973], дважды изданная в начале 1970-х годов и оставшаяся практически незамеченной. Сведения об Антоне Сорокине содержатся также во многих воспоминаниях о «Белом Омске» [Урманов 1965, Дружинин 1965, Анов 1981]. О судьбе и составе опубликованного и неопубликованного наследия писателя также написано немало [Григорьева 2004, Шепелева 1994. См. также: Раппопорт 1967: 67–91, 1980: 56–74, Беленький 1967 (разные редакции этого текста использовались в качестве вступительных статей к книгам Сорокина), Петряев 1974, Петров 1980, Трушкин 1985: 165–190, Крусанов 2003: 364–368, 378–383].

Легко потерять счёт рассказам об эксцентрических выходках писателя, в начале первой мировой войны опубликовавшего в журнале «Огонёк» объявление о том, что «писатель Сорокин покончил с собой, выпрыгнув из аэроплана во время полёта над городом Гамбургом»; самолично выдвинувшего себя на Нобелевскую премию; разославшего одну из своих повестей главам всех монархий и республик (лишь вежливый император Сиама ответил, что среди его подданных нет ни одного, владеющего русским языком, и он сожалеет, что не может прочесть присланную книгу); при всех властях расклеивавшего на улицах Омска объявления и плакаты самого экзотического содержания («Лучше быть идиотом, чем Антоном Сорокиным!» [Сорокин 1967: 43–44]).

Антон Семёнович Сорокин (1884 – 1928) родился в Павлодаре в семье богатого купца-старовера. В «Автобиографии» писал: «Учился в Омской гимназии. Исключён из 6 класса с волчьим билетом за принос в класс мышей для пугания нервных учителей и главное – за незнание молитвы “Отче наш”» [цит. по: Басов 1928: 216].

Писать начал в 1900 году, однако фактически первым сочинением, получившим некоторый резонанс, стала «стилизованная монодрама-примитив» «Золото», которая привлекла внимание В. Ф. Комиссаржевской и Вс. Мейерхольда. После переработки достаточно «рыхлой» пьесы в 9-и картинах в трехактную «монодраму», она была издана [Сорокин 1911] и принята к постановке, однако не то из-за запрета, исходящего от цензуры (или

полиции, как объяснял впоследствии сам писатель), не то из-за ухода из театра Мейерхольда, не то из-за смерти Комиссаржевской – она не осуществилась. Тем не менее, пьеса выдержала еще два издания в Москве; автор иногда заявлял, что их было восемь.

Комиссаржевская дала начинающему драматургу важный совет, приводимый в предисловии, написанном Г. В. Шварцем и озаглавленном «Монодрама»: «Прочитайте статьи Евреинова о монодраме. Вы написали именно такую монодраму: Евреинов остался бы ею доволен» [Сорокин 1911: 13]. Никитин писал, что Евреинов ставил пьесу, и она «имела успех» [Сорокин 1967: 33], но это, скорее всего, одно из мистифицирующих биографию заявлений Сорокина позднейшего времени [Косенко 1973: 105].

Тем не менее, начиная этого момента, в деятельности Сорокина очень отчетливо ощущается присутствие духа и буквы «театральной проповеди» Н. Н. Евреинова, оригинального философа и блестящего апологета «инстинкта театральности», «крикливого шута Ее величества жизни», автора «интеллектуальных бестселлеров» 1910-х годов – «Театр для себя» и «Театр как таковой». В первую очередь через Евреинова, влияние которого на мысль Сорокина представляется более фундаментальным, чем отмечавшиеся прежде пересечения с Горьким и Леонидом Андреевым, писатель аккумулировал и опыт Ницше, растворенный в самом воздухе эпохи [Галоци-Комьяти 1989]. Этим влиянием легко объяснить позднейшее точное совпадение со стратегиями Давида Бурлюка, высоко оценившего личность и творчество писателя во время «большого сибирского турне». Проницательный М. Никитин даже знаменитое в Омске жилище Сорокина (ул. Лермонтовская, дом 18, ныне 28а [Девятьярова 1999, 2000, Панасенков 2006]) описывает (не называя источник) с помощью евреиновской метафоры «четвертой стены»: «Так Сорокин возводил четвёртую стену, – создавал обманчивое впечатление действительности в своих рассказах» [Сорокин 1967: 34–36].

Опыт Сорокина, как и, например, Л. Добычина – до переезда в Ленинград жителя «заштатных» Двинска и Брянска, – может послужить иллюстрацией к вопросу о том, каким причудливым образом «отозвалась» и трансформировалась театральная проповедь Евреинова в отдаленных уголках российской провинции [Лошилов 2008]. Евреинов – яркая фигура

столичной культурной жизни, близкая к самым верхам «интеллектуальной» элиты своей эпохи: неслучайно, видимо, жизненный путь «Человека Театра» нашел завершение в «культурной столице мира» – в Париже.

Вторым сочинением, определившим дальнейшее развитие писателя, стала аллегорическая повесть «Хохот Желтого Дьявола» [Сорокин 1974]. Повесть печаталась с 11 мая по 29 июня 1914 года в газете «Омский вестник», и после начала первой мировой войны ретроспективно была осмыслена автором как свидетельство «дара пророчества» и «шедевр», достойный Нобелевской премии.

Приблизительно в то же самое время драматургическое творчество Сорокина приводит к конфликту с семьей, которая пустила по городу слух о сумасшествии писателя в отместку за сочинение драмы «Корабли, утонувшие ночью», где якобы «разоблачались семейные тайны». «Скандал в благородном семействе» всколыхнул застарелые детские обиды – как отметил бы интерпретатор психоаналитического толка, замешанные на пищевом неврозе: «...мне не давали кусочка хлеба с мёдом, или обманным путем наняли за 20 коп. в месяц не есть сахара, и я вытерпел три месяца и с наглостью мне не отдали даже этих денег» [цит. по: Басов 1928: 218].

Отсюда, видимо, и «инфернализация» всего, что связано с семантическим полем золота-денег-капитала, впоследствии совпавшая с интересами новой, советской власти и ее пропаганды: «...весь мир, вся земля русская, такой же дом, такая же семья, как наша, Сорокинская» [там же]. В тех же терминах купли-продажи будет объяснять он свой союз с Советами в тексте «За какую цену я продался».

В итоговой книге «33 скандала Колчаку» Сорокин определяет свою задачу так: «дискредитировать власть Колчака». Складывается впечатление, однако, что его истинная задача – дискредитация власти как таковой, независимо от перемен в политической ситуации.

Интерес к *скандалу* и фигуре *скандалиста* носит чисто эстетический характер; здесь требуется тщательно продуманная «режиссура» и «страховка», обеспеченные «тылы» и пути для отступления, умение манипулировать представителями наиболее опасных для скандалиста инстанций: полиции, церкви, медицины (психиатрии). Начиная с рассылки правящим особам своей повести, Сорокин в пародийно-утрированном (до абсурда) виде

воспроизводит ситуацию Ницше и ощущает себя («писателя-сибиряка») «в центре европейской ситуации».

Удивительным образом, Омск и в самом деле становится на два года местом, где реально решалась дальнейшая судьба Евроазиатского континента. Подобно тому, как «мegalомания на одном полюсе не мешает Ницше на другом представлять в качестве бедного студента, который сам готовит себе чай» [Рыклин 1994: 35], «Антон Сорокин – солнце России» – «всего лишь хороший счетовод». Писатель и в самом деле с 1915 года работает счетоводом в управлении Омской железной дороги, а после «сокращения штата» в 1925 году – регистратором в пригородной больнице.

Фигура Колчака и ситуация 1918-1919 годов в Омске были для Сорокина идеальными – но не в смысле оплота борьбы с большевизмом, а в смысле осуществления своей философско-эстетической стратегии. Население города увеличилось во много раз, власть жестоко карает непокорных и окружает себя подлинно театральными (до комизма) атрибутами, венчает многочисленными титулами. В лице Колчака Сорокин нашёл просвещенного оппонента, втягивающегося (и втягиваемого) в «спектакль скандала» на общем фоне кровавого спектакля войны и революции.

Скандал у Сорокина – и поведенческий «жанр», театрализирующий жизнь, способный обратить в балаган любое серьезное начинание, и жанр глубоко литературный: краткий отчет о реальном событии, «помнящий» о повествовательной структуре басни, анекдота и притчи. «Скомканность» и краткость *скандалов* намеренны и искусны: здесь пригодился опыт создания «рассказов-схем», «рассказов-примитивов» о жизни казахов и других сибирских народов. Как показано в работе Е. В. Тырышкиной [1987], они связаны с эстетикой искусно конструируемого примитива эпохи модерна, как и, с другой стороны, с руссоистским противопоставлением «естественного человека» и «человека цивилизации».

Чрезвычайно важным (если не ключевым) представляется рассказ о гипнотизёре, ставящий в своеобразные скобки всё, о чем рассказывается в дальнейшем. Нам не удалось разыскать сведений о прототипе, но можно сказать почти с полной уверенностью, что он был на самом деле: все фамилии в «Скандалах» подлинны. На фоне рассказа об «инспирации» Онаре чрезвычайно активная фигура скандалиста Антона Сорокина представляет-

ся агентом иррациональных сил, её деятельность – и писательская, и художественная, и «жизненная», и политическая – есть результат «внушения», относится к области *сна* и *сновидения*. Эта фигура появляется на пороге книге в качестве готового на всё «сухого остатка» собственной литературной деятельности и литературы вообще.

Отдадим должное и Колчаку, не только терпевшему выходки эксцентричного провинциального литератора, но и не побоявшемуся перед лицом неотвратимой гибели (и дальнейшего трагического для всей страны развития событий...) переступить порог дома юродствующего мудреца и писателя, целуя ручку его супруге... Делая шаг навстречу Сорокину, Колчак, оставаясь его *антагонистом* в жизни и *оппонентом* в политике, поневоле становится *партнером* писателя в трагической клоунаде истории и жизни – его и своей.

Художественная практика Сорокина принадлежит в основном эпохе модерна (в стадии эклектики), однако в области «искусства жизни» он – несомненный авангардист. Некоторые стороны творческой активности писателя удивительным образом предвосхищают возникшие много позже направления авангардистского искусства XX века: мэйл-арт («искусство почтовой коммуникации»), рэди-мэйд (искусство присвоения чужих текстов), тщательное документирование и архивирование деятельности художника, искусство акции, перформанса, «серийное» искусство и др.

...В последние годы жизни Король Писателей был тяжело болен туберкулезом. Попытка лечения в Крыму кончилась трагически: 24 марта 1928 года Антон Сорокин, первый и последний раз оказавшийся в Москве, скончался в одной из столичных больниц. Благодаря заботам Вс. Вяч. Иванова, высоко ценившего Короля и Учителя, Сорокин был похоронен на Ваганьковском кладбище.

Литература

Анов Н. Интервенция в Омске // Анов Н. Трилогия. Кн. 2: Выборгская сторона. Интервенция в Омске: Романы. Алма-Ата, 1981.

Басов М. Антон Сорокин (1884 – 1928) // Сибирские огни. 1928. № 4.

Беленький Е. И. Антон Сорокин // Беленький Е. И. Писатели моей земли. Новосибирск, 1967.

Галоци-Комьяти К. «Рыцарь театральности»: Влияние Ницше на эстетическое кредо Н. Н. Евреинова // *Studia Slavica Hung.* 35/3–4. 1989.

Горький М. Собрание сочинений: в 30 томах. Т. 30: Письма, телеграммы, надписи. М., 1955.

Григорьева О. Наследство «Короля Писателей»: Об омском периоде жизни Антона Сорокина // *Звезда Прииртышья.* 2004, 22 июля.

Девятьярова И. Г. Дом писателя Антона Сорокина. Омск, 1999.

Дружинин Г. Ф. В начале века // *Простор.* 1965. № 4.

Косенко П. Свеча Дон-Кихота: Повесть об Антоне Сорокине // *Простор.* 1972. № 11.

Косенко П. Свеча Дон-Кихота: Повесть об Антоне Сорокине // Косенко П. Свеча Дон-Кихота. Повести-биографии и литературные портреты. Алма-Ата, 1973.

Крусанов А. В. Русский авангард 1907 – 1932. Исторический обзор: в 3-х томах. Т. 2. Кн. 2: Футуристическая революция (1917 – 1921). М., 2003.

Лошилов И. Е. Тридцать три скандала и шестнадцать истерик: Леонид Добычин и Антон Сорокин // *Добычинский сборник–6. Daugavpils: Saule,* 2008.

Панасенков В. Дом чудака и фантазёра // *Стройгазета.* Омск: Издательская группа «ДиМарк», 14-20 августа, № 32 (329).

Петров И. Ф. Загадки «короля шестой державы» // Петров И. Ф. По родному краю: Очерки. Омск, 1980.

Петряев Е. Антон Сорокин на Урале // *Литературное наследство Сибири.* Т. 3. Новосибирск, 1974.

Раппопорт Е. Г. Рукопись считалась утерянной: Гипотезы и заметки о поисках и находках. Иркутск, 1967.

Раппопорт Е. Г. Поэзия поиска. Иркутск, 1980.

Рыклин М. О «туринской эйфории» // Рыклин М., Альчук А. Рама: Перформансы. М., 1994.

Сорокин А. С. Золото: Стилизованная монодрама-примитив в 3-х актах. Со вступительной статьей Григория Шварца. Киев, 1911.

Сорокин А. С. Напевы ветра: Избранные сочинения / Предисл. Е. И. Беленького. Примечания Е. Раппопорта и Н. Яновского. Новосибирск, 1967.

Сорокин А. С. Хохот Желтого дьявола // Литературное наследство Сибири. Т. 3. Новосибирск, 1974.

Сорокин А. С. Запах Родины / Составитель Е. Беленький. Омск, 1984.

Вяткин Г. А. Возвращение. Иркутск, 1987.

Трушкин В. П. Пути и судьбы. Иркутск, 1985.

Тырышкина Е. В. Примитив А. Сорокина и его место в литературном процессе 20-х гг. // Материалы XXV всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Филология. Новосибирск, 1987.

Урманов К. Наша юность: Страницы воспоминаний // Сибирские огни. 1965. № 2.

Шепелева В. Фонд короля VI державы // Иртыш. Вып. 1. Омск, 1994.

С.Е. Бирюков (Галле, Германия)

**АВАНГАРДИСТ ИЗ КАТАВ-ИВАНОВСКА
(О ГЕОРГИИ СПЕШНЕВЕ)**

The article looks into some aspects of the work of G.V. Speshnev (1912-1987) – avant-garde author who wrote enormous lengths of texts, cycled as ‘Codes’. His ‘anti-poetics’ and ‘anti-aesthetics’ theories are the continuation of the Russian avant-garde quest, as represented primarily by Khlebnikov, and also parallel Western neo-avant-garde (OULIPO in France).

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

Известно, что, начиная с 30-х годов и вплоть до начала 60-х, появление в печати новых авангардистов было невозможно. В 60-е годы их публичное появление становится возможным очень ограниченно и лишь на краткое время. И только со второй половины 80-х годов почти все дожившие до этого времени авторы получают хотя бы относительную возможность выхода за пределы узкого круга.

Открытия последних 20 лет показывают, что авангардное движение в России не прекращалось, хотя слово «движение» в данном случае получает только одно значение, снимается второе значение – «движение» в значении объединенных усилий.

Особенное внимание необходимо обратить на авторов 900-х-1910-х и 20-х годов рождения, ибо среди них могут оказаться люди: а) не успевшие войти в литературу со своим поколением и уже не имевшие такой возмож-

ности позже (1900 годы рождения), б) не имевшие шансов на выход в открытое пространство с экспериментальными текстами (1910-е-20-е годы рождения, то есть те, кому в 30-е или 40-е годы было 20).

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

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 80-е годы были опубликованы ранние произведения Николая Глазкова. В 90-е были напечатаны стихи Евгения Кропивницкого и Яна Сатуновского. В 80-е-90-е – палиндромические произведения Н. Ладыгина. В 90-е же увидели свет стихи Савелия Гринберга.

Но все эти авторы были известны в литературных кругах. Лишь один из них – Николай Ладыгин - жил вне столиц – в городе Тамбове, но он имел литературную среду в своем городе, а также довольно тесно общался с московскими писателями и прежде всего с Глазковым.

Случай Георгия Валериановича Спешнева уникален.

Для начала представим некоторые биографические данные Г. В. Спешнева (1912-1987), а также его заметки о первом десятилетии творчества, извлеченные из разных источников¹.

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

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

Работал сметчиком, руководителем сметно-договорной группы, старшим экономистом, начальником планового отдела, старшим инженером. В

¹ Имя Г.В.Спешнева я впервые услышал в 1993 году от Рудольфа Валентиновича Дуганова, который в начале 1994 года познакомил меня с бумагами писателя, только что привезенными с Урала. Тогда же я сделал выписки. Однако первую заметку о Г.Спешневе мне удалось опубликовать лишь в 2001 году в альманахе "Черновик" (№16, с.229-230), там же был напечатан небольшой фрагмент из творений Спешнева (с.9-10). Впоследствии знакомство с архивом продолжилось уже по родственной линии. Приношу благодарность внуку писателя – Всеволоду Приймаку.

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 г. по 10 января 1932 г. работал ответственным исполнителем сектора информации и спецкора по Новороссийску (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 разделен параллельно на две части, в верхней части в голубом поле изображены три золотые шестиугольные звезды и посредине оных серебряная луна, рогами в правую сторону обращенная. В нижнем поле серебряный олень, бегущий в правую сторону, щит увенчан дворянским шлемом и короною с тремя на оной страусовыми перьями. Намет 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 г. 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 г. 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 соображениями (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 еще 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, составляющим одно целое, но состоящим 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 понят, 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. Еще 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 г. 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 важных составляющих 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 – пи-

сательство, осознанное как призвание, причем 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, то есть 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 10-х-20-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 шел 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 имен, ибо уверен, что сам все понял в искусстве слова и сам все для себя нужное изобрел. Между тем очевидна его опора на многих и разных писателей, которые существуют на этих страницах хотя бы отзвуком, оглядкой, какой-нибудь оспоренной идеологической тезой (назовем, к примеру, Джойса и Пруста, Пастернака и Солженицына)» [Арензон 1999:106].

Возьмем для примера небольшой фрагмент из записной книжки:

«Новое по-новому. Свободное сочетание слов и др. речевых построений без соблюдения 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»¹.

Вполне возможно, что Спешнев мог читать этот текст в одном из сборников литературных манифестов, которые выходили в 20-е годы, однако он мог прийти к этим выводам и вполне самостоятельно. В данном случае привлекает внимание сходство устремлений, что подтверждает наш тезис о незавершенности 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 Антиэстетика². 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».

¹ Цит. по: Литературные манифесты от символизма до наших дней. Сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. М., 2000. С. 261, 263.

² Все цитаты, связанные с антиэстетикой Спешнева, приводятся по указанной в примечании публикации в альманахе «Черновик».

В Антипоэзии Спешнева действуют Антиметафоры – «уподобления по противоположности», возникает Антиметр – «ритмичное нарушение метра», Антирифма – протипоставления звуков, «звуковой контраст»¹. Построение антистиха антифабульно – не развитие-движение во времени, а остановка в пространстве.

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 еще в 50-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 «музыкой 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 непоследовательны, образы – беспредметны. Это живая стихия речи. Ее опора – жесткий тематический каркас. Ее сущность антикрасота – иносказание красоты.

В антипоэзии отрицание – основной, но не единственный прием. И только прием, а не сущность.

Антипоэзия использует отрицательную сторону языка. Язык как средство разобщения. Ибо язык – граница и различие. Языки различны. Язык – тайна.

¹ О возможности такого рода рифмы писали в свое время эгофутуристы. Ср.: Иван Игнатьев «О новой рифме» и Василиск Гнедов «Глас о согласе и злогласе». См.: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост. В.Н. Терёхина, А.П. Зименков. М., 1999. С.138-140.

Отрицание – обновленный 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 звездного, то Спешнев признает язык средством разобщения и призывает использовать отрицательную сторону языка. Знарок нескольких европейских языков, он был точен в своих определениях. Граница проходит по языку, а не по территории. Если множество языков внутри одного языкового ареала еще можно как-то свести, то языки противопоставленных ареалов настолько разнонаправленны, что каждый даже познанный язык все равно остается беспредметным по отношению к родному.

Нарушение логики и изобразительности, о котором говорит Спешнев, это выход в жесткую беспредметность, за которой угадываются очертания еще 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 определенный прием. Как в случае обращения к зауми:

Зараза зауми

Заумир

Заразум

Зарассудок

Заумиг

Заумора

Заумновь

Заумимо¹

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, то есть стать прямым. Предел косвенного смысла – заумь. Это не бессмысленное безумие с утерей образа. Это новая связь воссоединенных косвенного и прямого смыслов»².

По мысли Спешнева, слово – это тело, то есть сущность, но он подчеркивает наличие множественности языков в одном языке – «Каждый человек – родоначальник и племени и языка»³ 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.

¹ Цитируется по публикации Е.А. Арензона [Арензон 1999:108].

² Там же. С.132.

³ Там же. С.118.

Поразительно, но задолго до появления компьютерных возможностей Спешнев создает настоящий гипертекст, о создании которого сейчас всё еще 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 Севой¹, и начинает 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 изреченной есть множество изнанок и они выворачиваются бесконечно, и к тому же этот танец изнанок – множества внутренних сущностей, ты организуешь сам – сам задаешь 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»). 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 задается новая степень или новая форма коммуникации. В идеале образное представление должно реализоваться. Подобно тому, как это происходит в одном из фрагментов

¹ См.<http://speshnev.hotmail.ru/>

спешневского гипертекста. Этот фрагмент называется «Кольцевание следов»:

«Мое 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.»

Литература

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

Е.В. Борода (Тамбов)

ТАМБОВ, АКАДЕМИЯ ЗАУМИ. ДЕНЬ СЕГОДНЯШНИЙ

An essay in history and evaluation of Tambov-based Academy of Nonsense, headed by Sergey Biryukov – poet, translator, scholar, and teacher.

«Поэт сбывается, свершается не только в сотрудничестве со словом, но и в борьбе с ним» [Бирюков 2000: 3]. Этими словами можно обозначить общее направление деятельности такого явления, как Академия Зауми, а также студия АЗ в Тамбове.

Традиция нуждается в преодолении даже в том случае, если к ней возвращаются. Чтобы это было возвращением победителя. Мы, вечные Иаковы, постоянно боремся, теряя и обретая заново, с самым естественным и самым непостижимым для нас – Словом.

Литературное объединение именно с таким названием появилось в 1981 году при Тамбовском областном Доме работников просвещения. Основателями «Слова» были Сергей Бирюков, Александр Федулов и Вадим Степанов. Перед ними стояла масса культурных задач, одной из которых было создание определенной среды, пробуждающей интерес к литературе. Это стало самым общим и главным.

«Наши выступления в Тамбове еще в советское время всегда проходили на грани скандала. Публика, не имевшая опыта общения с необычными формами стихов, иногда реагировала отрицательно. В результате, уже во время «перестройки» нашу группу записали в число «опасных неформальных групп»... На публике мы отрабатывали новые приемы чтения авангардной поэзии. Мы втягивали зрительный зал в полемику и заставляли задуматься о множественности граней поэзии», – признается Сергей Бирюков [Бирюков 2003].

Деятельность «Слова» отмечена множеством газетных и журнальных статей и публикаций, обширным рядом мероприятий, из которых стоит упомянуть серию акций 1985 года, посвященных 100-летию Велимира Хлебникова, а также цикл вечеров «Из истории русского поэтического авангарда» (1989 г.).

В 1990 году «мир стал суровее, но и прекраснее» [Степанов 1993]. Преодолевая инфляцию слова во всех его смыслах, студия изменила название. Так появилась студия АЗ. Аббревиатура Академии Зауми, это был в то же время крик самовыражения с оттенком индивидуализма – АЗ есмь и глас мой слышен. В масштабном смысле АЗ – это союз тех, кто выходит если не ЗА пределы традиционной поэзии, то ЗА преграды, которыми искусственно пытаются ограничить творчество. В более локальном представлении это свободное сообщество тех, кто постигает АЗы поэзии и не останавливается на этом.

«Название – Академия Зауми – было оксюмороном (подобно «горячему снегу»), ведь заумное, алогичное, аграмматическое искусство по своей природе антиакадемично. Но это другая Академия – не застывшая, рутинная организация, способная фиксировать лишь уже отжившее, а особая динамическая институция, развивающая незавершенные проекты исторического авангарда и выдвигающие новые. Сама Академия Зауми стала таким новым проектом. С одной стороны, она объединила в себе все направления исторического авангарда, с другой – она объединила современных неоавангардистов, независимо от места их проживания, – рассказывает Сергей Бирюков. – Мы взяли за основу три важнейших принципа авангардизма, которые можно обозначить тремя Э: эксперимент, экстравертность, экспансия» [Бирюков 2003].

Одновременно с возникновением АЗ была учреждена международная Отметина отца русского футуризма Давида Бурлюка.

Стоит упомянуть старшее поколение АЗа. Это Вадим Степанов, Александр Федулов, Алексей Неледин, которые ярко проявили себя в развитии нестандартных форм стиха – анаграммы, палиндрома, визуальных текстов. Владимир Мальков с его авангардной прозой и стихом, рассчитанным на исполнение. Конечно же, сам Сергей Бирюков, универ-

сальный автор и исполнитель, экспериментатор и исследователь авангардной поэзии.

АЗ был активен. С большей или меньшей регулярностью мы публиковались в периодической печати, в литературном приложении к университетской газете под названием «Пигмалион», журнале «Футурум-Арт» (Москва, 2001). Проводились литературные вечера и культурные акции, из которых можно вспомнить хотя бы «Вечер скалистой поэзии (1997 г.) или вечер, посвященный творчеству поэта-палиндромиста Н.И. Ладыгина (1998 г.). Все это время студия собиралась в стенах Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина, где работал ее руководитель и получали образование (в основном филологическое) многие студийцы.

Студия буквально «прорвала провинциальную блокаду», существующую в отношении нетрадиционной поэзии. Она контактировала со всем российским, а впоследствии и мировым авангардом. Помимо уже упомянутых можно назвать таких поэтов и ученых – исследователей российского авангарда, как Г.Н. Айги, Е.В. Витковский, М.Л. Гаспаров, В.П. Григорьев, Р.В. Дуганов, А.А. Илюшин, С.И. Кормилов, С.В. Кудрявцев, Г.В. Мелентьев, Ю.Б. Орлицкий, В.Г. Перельмутер, Г.В. Сапгир, С.В. Сигов, В.И. Эрль, Дж. Янечек.

Тамбовская авангардная жизнь оказывала заметное влияние на поэтическую ситуацию в России в целом. То же можно сказать и о науке. Именно здесь была защищена первая диссертация по языку палиндрома (автор – А. Бубнов).

А конференции-фестивали в Тамбове, на которые приезжали такие авторы, как Ры Никонова, Александр Очеретянский, Герман Лукомников (Бонифаций), японец Акифуми Такеда, американский исследователь авангарда Джеральд Янечек, крупнейший хлебниковед В.П. Григорьев!

Фактически на базе студийных занятий сложилась уникальная книга С.Е. Бирюкова «Зевгма», которая представляет собой своеобразный курс лекций с примерами.

Настала пора упомянуть о роли Сергея Бирюкова как руководителя. Надо сказать, что подавляющее большинство студийцев, уже состоявшихся в качестве самостоятельных авторов, вспоминают, что Бирюков, в общем-

то, мало чему учил в привычном понимании этого слова. Однако каждый из нас покидал очередное заседание студии с чувством обогащения и, что еще важнее, мощного творческого заряда. Что же делало Сергея Бирюкова подлинным учителем?

Во-первых, цельность. Преподавание стало для него одним из способов выражения собственного творческого кредо, цельного и неделимого. В одной из своих статей Бирюков выражает свое отношение к преподаванию как к созданию текста. В совокупности с поэтической реализацией оно создает некий гипертекст. Бирюков действительно вносил элементы авангардизма в педагогику и в университетскую художественную жизнь в целом.

Во-вторых, личный пример. Бирюков не учил. Он рассказывал и показывал, как можно преодолеть сопротивление художественного материала, противопоставить косности и догматизму официальной литературы динамику живого творческого процесса. Способ, который является, пожалуй, самым эффективным в упомянутой сфере деятельности. Все, о чем он говорил, пользовалось безусловным доверием, потому что в первую очередь было опробовано на себе.

Интересным явлением стало образование внутри студии радикального объединения «Общество Зрелища». Оно было создано в 1997 году студентами филологического факультета О. Шепелевым (ныне прозаик, поэт, кандидат филологических наук Алексей Шепелев) и О. Фроловым (Александр Фролов, музыкант-акционист, поэт, прозаик). Выбор псевдонимов, кстати, мотивирован тем, что, в соответствии с эстетикой и концепцией «Общества...», буква О в данном контексте звучит «дебильней», чем А.

«Дебилизм» становится основным принципом творчества ОЗ (в соответствии с рекомендацией участников произносится как «о-зе» или «ноль-три»). Творец, человек искусства в их представлении – дебил, олигофрен. По-другому это называется отгрибизм (от выражения «от гриба» – по аналогии с русскими идиомами «от балды», «по барабану»). Иными словами, основная концепция ОЗ состоит в полной немотивированности творчества. Соответствующие принципы: асоциальность или даже антисоциальность, антикатарсис (чтобы зрителю стало стыдно за то, что представлено на сцене), ирония и художественная деконструкция.

В сущности, деятельность ОЗ спровоцирована протестом против массовой пошлости и так называемой «попсы». Переплюнуть попсу в дебильности, вызывающей тривиальности и профанации художественных принципов – вот что становится целью и средством «Общества Зрелища».

Во многом деятельность «Общества...» основана на создании и использовании собственного диалекта. Он бытует за счет спонтанно уловленных и заново осмысленных средств языка из внешнего мира: потока речи на улице, в телевидении, художественных произведений. В результате возникает собственная терминология. Так, вышеназванный принцип антикатарсиса в устах теоретиков и практиков «Общества...» обозначается профанацией, бахвальством, «ибупрофенством», а упомянутый процесс создания диалекта называется «тереблением».

В 1999 году, после отъезда Сергея Бирюкова в Германию, для студии наступил новый этап. Пришли новые люди, значительно расширился состав, чему в большой степени способствовало то, что крышу университета над головами студийцев сменила крыша Тамбовской областной библиотеки им. А.С. Пушкина.

В начале этого периода мы активно пробовали действовать в рамках самиздата, в результате чего появилось несколько сборников отдельных авторов и газета «Алеф» (№ 0, декабрь 2000 г., номер нулевой и единственный). А с 2000 года стали появляться «КНИГуры», «КНИГири», «КНИГини», «СберКНИГИ» и другие изящные претенденты на пространства книжных полок. При поддержке персональной архитектурной мастерской Сергея Чибисова стала существовать Библиотека Академии Зауми. Рукописи, конечно, не горят, но, оставаясь нетленными, могут молчать годами. «Библиотека...» – это попытка обнародовать то, что было создано за определенный период нашего существования.

На время отсутствия Сергея Бирюкова студией руководит поэт Екатерина Лебедева. В настоящее время АЗ регулярно представляет своеобразные творческие отчеты, которые проводятся в форме коллективных выступлений. Ежегодно отмечается День Поэзии (21 марта), который уже традиционно представляет собой творческую акцию у памятника Державину.

Задачи студии диктовались временем. Существовал период, когда поэты АЗа пытались противопоставить свое творчество официальной

антипоэзии. Это было актуально и действенно. Потом основной целью стало «накопление экологически чистых поэтических текстов, отражающих нынешний век» [Бирюков 1996: 2]. Сегодня, скорее всего, важно сохранить экологическую чистоту накопленного.

Литература

Бирюков С.Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Бирюков С.Е. Неоавангард в России. Ретроспектива и перспектива // «Perspektive» – Graz-Berlin-Budapest, sept. 2003. № 45 – 46.

Бирюков С.Е. Обретение через преодоление // Ветви. Литературно-публицистический альманах. Тамбов, 2000.

Бирюков С.Е. Предисловие // Кредо. Научно-популярный и литературно-художественный журнал. Тамбов, 1996. № 2 – 3.

Степанов В.Л. Восхождение к истине // Пигмалион. Литературное приложение к газете «Народный учитель». Тамбов. 1993. № 2.

V. ЭХО АВАНГАРДНОГО ВЗРЫВА

Anna Majmieskułow (Анна Маймескулова)
(Bydgoszcz, Polska / Быдгощ, Польша)

СКВОЗЬ РАЗВЕВАЮЩИЕСЯ ЗАНАВЕСКИ ЛЕТНИХ СУМЕРЕК

(К АНАЛИТИЧЕСКОМУ ПРОЕКТУ „ЭКЛОГИ 5-й (ЛЕТНЕЙ)”
ИОСИФА БРОДСКОГО)

Brodsky's poetry of the 1980-s, of which „The Fifth (Summer) Eclogue” is a sample, is avantgarde in creating the limitless semantic opportunities by radicalizing the classical poetic devices. The Classical rhetorical potential opens the way to re-process the repertoire of Russian historical avant-garde on the new stylistic foundation, from pastiche to simulacra of the cultural-literary paradigm.

4-частная «Эклога 5-я (летняя)» (1981), интересующая исследователей с точки зрения заданной заглавием жанровой перспективы (традиция Вергилия) (см. [Шерр 2002]), нас интересует с точки зрения игровой семантики и стилизаторской, ориентированной на пастиш, риторической структуры неоавангардного текста.

Предлагаемый анализ ввиду весьма объемного текста «Эклоги летней» сосредоточен лишь на последней – 4-й части текста, но проводится с учетом ее текстовой целостности.¹

¹Анализ части 1-й см. в [Majmieskułow 2007], а 3-й в [Majmieskułow 2006].

IV

Развевающиеся занавески летних
сумерек! крынками полный ледник,
сталин или хрущев последних
тонущих в треске цикад известий,
варенье, сделанное из местной
брусники. Обмазанные известкой

щиколотки яблоневого аллеи
чем темнее становится, тем белее;
а дальше высятся бармалеи
настоящих деревьев в сгущенной синьке
вечера. Кухни, зады, косынки,
слюдяная форточка керосинки

с адским пламенем. Ужины на верандах!
Картошка во всех ее вариантах.
Лук и редиска невероятных
размеров, укроп, огурцы из кадки,
помидоры, и все это – прямо с грядки,
и, наконец, наигравшись в прятки,

пыльные емкости! Копоть лампы.
Пляска теней на стене. Таланты
и поклонники этого действия. Латы
самогара и рафинад, от соли
отличаемый с помощью мухи. Соло
удода в малиннике. Или – ссоры

лягушек в канаве у сеновала.
И в латах кипящего самогара –
ужимки вытянутого овала,
шорох газеты, курлы отрыжек;

из гостиной доносится четкий "чижик";
и мысль Симонида насчет лодыжек
избавляет на миг каленый
взгляд от обоев и ответвлений
боярышника: вид коленей
всегда недостаточен. Тем дороже
тело, что ткань, его скрыв, похоже
помогает скользить по коже,

лишенной узоров, присущих ткани,
вверх. Тем временем чай в стакане,
остывая, туманит грани,
и пламя в лампе уже померкло.
А после под одеялом мелко
дрожит, тускло мерцая, стрелка

нового компаса, определяя
Север не хуже, чем удалая
мысль прокурора. Обрывки лая,
пазы в разохшемся табурете,
сонное кукареку в подклети,
крик паровоза. Потом и эти

звуки смолкают. И глухо – глуше,
чем это воспринимают уши –
листва, бесчисленная, как души
живших до нас на земле, лопочет
нечто на диалекте почек,
как языками, чей рваный почерк

– кляксы, клинопись лунных пятен –
ни тебе, ни стене невнятен.
И долго среди бугров и вмятин
матраса вертишься, расплетая,

где иероглиф, где запятая;
и снаружи шумит густая,

еще не желтая, мощь Китая.
[Бродский 1997: 224-225]

«ЛЕТО!»

В результате высокой предикативности лирического текста, где заглавие и текст нередко выступают как поэтические аналоги темы (субъекта-подлежащего) и ремы (предиката-сказуемого), наблюдаются разные типы свернутой предикации (см. [Ковтунова 1986]). В части 3-й «Эклоги летней» в позиции темы стоит слово «Лето!» как эквивалент заглавия, а в позиции ремы – признаковая парадигма, составленная номинативно-атрибутивными перечислительными рядами: «Лето! Пора рубах навывпуск», «Лето! Пора зубрежки / к экзаменам, формул, орла и решки» и т. д.¹

Часть 4-я являет собой развитие данной синтаксической структуры, ритм которой то более прозаизован за счет анжамбмана и многосложных слов, то более четко ритмизован – за счет тройственной смежной рифмовки в шестистрочных строфах: усиливая звуковое воздействие стиха, рифма акцентирует его метрическую – акцентно-тоническую организацию. Расшатывающая горизонтальные, синтагматические связи, тройная рифма укрепляет вертикальные, парадигматические, что часто результирует эффектом игровой семантизации.

Иницилирующая экспликацию «лета» 4-й части тройная анжамбманная рифма «летних – ледник – последних» предидирует «лето» недискретным, континуально-иконическим образом, сочетающим контрастные, с оттенком дисгармонии признаки. Их иронически-аллюзивная экспликация содержится во фразе, эквивалентизирующей «сталинско-хрущевские известия»: «А после под одеялом мелко / дрожит, тускло мерцая, стрелка // нового компаса, определяя / Север не хуже, чем удалая / мысль прокурора». В подтексте русского концепта *Север* как географического направления всегда, тем более в контексте Бродского, просвечивает смысл политической опальности.

¹О признаково-предикативной функции членов поэтических однородных рядов см. [Ковтунова 1986: 154-155].

И хотя политические коннотации Севера, как и любые коннотации, неизбежно, как отмечает Нина Арутюнова [Арутюнова 1998: 369], «стандартизируются, входя в картину мира того или другого народа», это «не делает их принадлежностью языковой семантики». Однако и «ледник», и «последние», как рифма к слову «летних», переводит культурологические коннотации русского Севера на семантический уровень поэтически-авторереферентного Севера Бродского.

ТРЕПЕТ, ДРОЖЬ, ВЕЯНЬЕ: «МЕНЯЮЩИЙСЯ КАЖДЫЙ МИГ РИСУНОК»

«Развевающиеся занавески летних / сумерек!», инициирующие предикативную парадигму «лета» 4-й части, можно прочитывать и как метафору («занавески сумерек»), и как метонимию окна или ветра (в «летние сумерки»). Если метафора – это прежде всего сдвиг в значении, а метонимия – сдвиг в референции¹, то в случае поэтического текста следовало бы говорить об авторереференции. Следовательно, идентифицирующая функция поэтической метонимии связана с категорией повтора в художественном тексте, когда знак отсылает не к реальному миру, а к знаку, получая статус знака знака или метазнака (ср. [Faruno 1991; Фарино 2004]). Так, метонимический ветер «развевающихся занавесок» отсылает к перифрастическому (с опорой на два библейских, ветхозаветный и новозаветный, претекста – см. [Majmieskułow 2007]) «ветреному сеятелю» буколической лужайки 1-й части. «Ветер» – *spiritus movens*, «движущий дух» и режиссер жизненно-природного театра, представленного синекдохой «сцены»:

*Жизнь – сумма мелких движений. Сумрак
В ножнах осоки, трепет пастушьих сумок,
Меняющийся каждый миг рисунок
Конского щавеля, дрожь люцерны,
Чебреца, тимофеевки – драгоценны
Для понимания законов сцены,*

Не имеющей центра. И злак, и плевел
В полдень отбрасывают на север

¹О различных функциях метафоры и метонимии см. [Арутюнова 1998: 370].

Общую тень, ибо их посеял
Тот же *ветреный сеятель...*

Но как (генитивная) метафора – «развевающиеся занавески сумерек» ориентированы на позицию предиката, обогащая семантику *рискованного жизнетворчества* и *художественной креативности* «ветра», «сумеречной», «теневого» семантикой, возможно, ассоциируемой и с мраком театрального зала во время представления. В таком интерпретационном контексте «развевающиеся занавески летних сумерек» – эквивалент театрального занавеса, открывающего дачное и самое зыбкое по своей природе «действие»: «Копоть лампы. / Пляска теней на стене. Таланты и поклонники этого действия». Театральную же метафорику Бродского можно читать как постмодернистскую вариацию на тему барочной метафоры жизни-театра¹.

ЩИКОЛОТКИ, ЛОДЫЖКИ, КОЛЕНИ

Синонимические («яблоневого») «щиколотки» и (Симонидовы) «лодыжки», предизирующие эротическую ситуацию дачных «летних сумерек», эксплицитно ставят два пассажа в соотношение дистантного параллелизма: «Обмазанные известкой // щиколотки яблоневого аллеи / чем темнее становится, тем белее» и «и мысль Симонида насчет лодыжек / избавляет на миг каленый /взгляд от обоев и ответвлений / боярышника: вид коленей / всегда недостаточен. Тем дороже / тело, что ткань, его скрыв, похоже / помогает скользить по коже, // лишенной узоров, присущих ткани, / вверх. Тем временем чай в стакане». Скрытые эротические коннотации «яблоневого аллеи» в сгущающиеся сумерки выявляются именно за счет параллелизма с явными эротическими смыслами, актуализуемыми и рассуждением на тему соотношений «тела» и «ткани», и направлением «скольжения по коже»: «вверх», и упоминанием имени Симонида (Аморгского), греческого лирика VII века, известного, в частности, сатирическими «Ямбами о женщинах».

Эротическая предикация наличествует также в свернутом виде в рифме «каленный (взгляд) – «ответвлений – вид коленей». Также «чай в ста-

¹ О строении постмодернистского текста как аналога мира без центра и отвечающей этому положению отстраненной позиции автора, который перестает центрировать текст, на материале творчества Бродского см. [Pärli 2004].

кане» актуализует в данном контексте литературные эротические коннотации¹.

Синтаксическое оформление фразы «Тем дороже / тело, что ткань, его скрыв, похоже / помогает скользить по коже, // лишенной узоров, присущих ткани, / вверх» позволяет видеть в ней амплификацию, стилизующую данное рассуждение под риторику древнегреческих софистов с их искусством аргументирования, в частности, касающимся релятивизма истины. «Амплификация (лат. *amplificatio* – увеличение, распространение) – в риторике: усиление довода путем (а) «нагромождения» равнозначных выражений, (б) «укрепления» их гиперболами, градацией и пр., (в) аналогий и контрастов, (г) рассуждений и умозаключений. <...> В переносном смысле – всякое многословие, излишество названных средств» [Литературная энциклопедия 2001: 30]².

По аналогичному принципу строится также рассуждение, скрывающее игровой эротический подтекст, – «щиколотки яблоневого аллеи / чем темнее становится, тем белее» и пассаж с «мухой», где муха – оператор реляционной амплификации.

«И РАФИНАД ОТ СОЛИ ОТЛИЧАЕМЫЙ С ПОМОЩЬЮ МУХИ»

Муха – героиня трех частей «Эклоги летней», причем в части 1-й в (со)отношениях «мухи» и «лопуха» также кроется семантика *релятивизма*: «Муха сползает с пыльного эполета / лопуха, разжалованного в рядовые». Генитивная метафора «эполет лопуха» - результат возможного визуального уподобления растения особой форме погона – «эполету», расшитому погону с кругом на наружной стороне, на котором размещались знаки различия. На эполетах штаб-офицеров и генералов имелась бахрома. Если включить в данную метафору и «муху», сидящую на «лопухе-эполете» наподобие знака различия военного, то ее «сползание» иконизирует его «разжалованность». Однако конструкция данной мизансцены не лишена двусмысленности: акт покидания «мухой» «разжалованного лопуха» может

¹ Об эротических коннотациях чаепития в русской литературе см. [Фарино 1992: с. 143-148].

² Об аргументационных техниках амплификации, введенных в риторику софистами, см. [Korolko 1990: 74-77] и [Ziomek 2000: 115].

восприниматься либо как результат, либо как причина, актуализующая также фон языковой метафоры «лопуха» как ‘простоватого, несообразительного человека’.

КЛЯКСЫ, КЛИНОПИСЬ, ИЕРОГЛИФ, ЗАПЯТАЯ

В части 2-й также с «мухой» связана тема речи, звучащей, но и графической, письменной: «жужжанье мухи, / увязшей в липучке, – не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / „ж”. Подобие алфавита, тело есть знак размноженья вида / за горизонт». Так в «Эклоге летней» оживляется «мушинная» литературная традиция, соединяющая муху, мысль и слово в единый комплекс, в частности, представленная Апухтиным, Анненским, Пастернаком, Хлебниковым [Бройтман 2007: 445-457; Majmieskułow 1992; Hansen-Löve 1999]¹.

Если в части 1-й звучит речь луговых растений («Вслушайся, как шуршат метелки // петушка-или-курочки! что *лепечет* / ромашки отрывистый чет и нечет! / как *болтают*, точно на грани бреда [...] Леда / нежной мяты»), то в финальной, 4-й части «Эклоги» – «листва, бесчисленная, как души / живших до нас на земле, *лопочет* / нечто на *диалекте* почек, / как *языками*, чей рваный *почерк* // – кляксы, клинопись лунных пятен – / ни тебе, ни стене невятен». Характеристики древесной речи включают в себя семантику древности, совмещенной с энигматичностью, загадочностью, многозначно кодируемой «китайщиной»: «И долго среди бугров и вмятин / матраца вертишься, расплетая, / где иероглиф, где запятая; / и снаружи шумит густая, // еще не желтая, мощь Китая». Онтология же этой «речи» – светотеневая, отраженная, аналогично доминантному принципу инверсивной – по модели ленты Мёбиуса, поэтики Иосифа Бродского.

Литература

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1998.

Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1997. Т. 3.

¹ О речевых характеристиках луговых персонажей „Эклоги” и связанных с ними риторических приемах см. главу „Sermocinatio» в [Majmieskułow 2007].

Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007.

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2001.

Фарино Е. Клейкие листочки, уха, чай, варенье и спирты (Пушкин – Достоевский – Пастернак) // Традиции и новаторство в русской классической литературе. СПб., 1992.

Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

Шерр Б. «Эклога 4-я (зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. М., 2002.

Faryno J. Wstęp do literaturoznawstwa. Wydanie II poszerzone i zmienione. Warszawa, 1991.

Hansen-Löve Aage A. Мухи русские, литературные // „Studia Litteraria Polono-Slavica” 4: Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора. Redakcja naukowa tomu Roman Bobryk i Jerzy Faryno. Warszawa, 1999.

Korolko M. Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny. Warszawa 1990.

Majmieskułow A. „Мухи мучкапской чайной” Бориса Пастернака // „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”, „Studia Filologiczne”: Filologia Rosyjska 14. Zeszyt 35, Bydgoszcz, 1992.

Majmieskułow A. О водоемы лета! (К игровой семантике «Эклоги 5-й (летней)» Бродского) // Художественный текст как динамическая система / Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19-22 мая 2005 г. М., 2006.

Majmieskułow A. Locus amoenus в поэзии Бродского (К семиозису топоса) // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 7, seria: Slavica Wratislaviensia CXLIII, tom. 1, red. M. Bukwałt, T. Klimowicz, M. Maciołek, A. Matusiak, S. Wójtowicz. Wrocław, 2007.

Pärli Ü. О постмодернизме, «лестнице авангарда» и Бродском // Dzieło literackie jako dzieło literackie – Литературное произведение как ли-

тературное произведение. Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz, 2004.

Ziomek J. Retoryka opisowa. Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000.

Faryno J. Введение в литературоведение. Wstęp do literaturoznawstwa. Wydanie II poszerzone i zmienione. Warszawa, 1991.

Hansen-Löve Aage A. Мухи русские, литературные // „Studia Litteraria Polono-Slavica” 4: Utopia czystości i góry śmieci – Утопия чистоты и горы мусора. Redakcja naukowa tomu Roman Bobryk i Jerzy Faryno. Warszawa, 1999.

Korolko M. Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny. Warszawa 1990.

Majmieskułow A. „Мухи мучкапской чайной” Бориса Пастернака // „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy”, „Studia Filologiczne”: Filologia Rosyjska 14. Zeszyt 35, Bydgoszcz, 1992.

Majmieskułow A. О водоемы лета! (К игровой семантике «Эклоги 5-й (летней)» Бродского) // Художественный текст как динамическая систем / Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В. П. Григорьева / Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19-22 мая 2005 г. М., 2006.

Majmieskułow A. Locus amoenus в поэзии Бродского (К семиозису топоса) // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 7, seria: Slavica Wratislaviensia CXLIII, tom. 1, red. M. Bukwałt, T. Klimowicz, M. Maciołek, A. Matusiak, S. Wójtowicz. Wrocław, 2007.

Pärli Ü. О постмодернизме, «лестнице авангарда» и Бродском // Dzieło literackie jako dzieło literackie – Литературное произведение как литературное произведение. Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz, 2004.

Ziomek J. Retoryka opisowa. Wrocław – Warszawa – Kraków, 2000.

Е.А. Иванова (Саратов)

ФУТУРИЗМ И АКТУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

The article establishes the connections between Futurism and today's poetry on the levels of tropes and figures, language experiment, general poetic principles.

Актуальная поэзия, по свидетельству участников и аналитиков современного литературного процесса, является одновременно и традиционной, и инновационной. В ее основе «совокупность *традиций*, объединенных важнейшим признаком – потребностью в обновлении языка поэзии, потребностью в *инновации* высказывания» (выделено мною – Е.И.) [Кукулин 2001: 436]. Главным образом, под традицией понимается опыт неподцензурной поэзии XX века. Проводя линию преемственности вплоть до авангардистских течений 20–х годов XX века, И. Кукулин оставляет проблему отношений футуризма и актуальной поэзии за рамками своего исследования.

Связь современной актуальной поэзии и футуризма не является объектом специальной рефлексии представителей этого направления. Думается, можно назвать, по крайней мере, две причины, обусловившие такое положение вещей. Во-первых, налицо попытка напрямую подключиться к политически значимой традиции неподцензурного авангарда, обладающего весомым символическим капиталом – опытом системного нонконформизма. Футуризм, при всей «инакости» эстетической системы и очень непростых судьбах отдельных его представителей, таким историческим опытом не обладал. Вторая причина – попытка отмежеваться от ближайшего литературного родственника, которая легко описывается в терминах борьбы поколений Ю. Тынянова и теории «страха влияния» Г. Блума. Для критиков и оппонентов актуальной поэзии связь между этим направлением и футуризмом

очевидна: «... стиховые эксперименты «Вавилона» вторичны по отношению к футуристам. <...> Грубо скроенные выкрики, стремление к эпатажу, вызывающая неблагозвучность, обилие окказионализмов, тоже отсылают читателя к кубофутуристам» [Зусева 2004: 71].

Эстетику футуризма и актуальной поэзии, прежде всего, роднит установка на инновационность. Инновационность – основная эстетическая категория современной актуальной поэзии, поэтому литературный процесс мыслится как «поле символического обмена и конкурентной борьбы за инновацию» [Бондаренко 2003: 61], а традиция в пространстве новой литературы, «если она только будет востребована, должна быть изобретена, стартовать с нуля» [Вишневецкий 2003: 175].

Фактически, под инновационностью в поэзии сегодня понимают совокупность литературных приемов, которые впервые были актуализированы в футуризме: незаконченность, фрагментарность текста (П. Андрукович, Я. Токарева, А. Сен– Сеньков), игра на грани проза / поэзия (Д. Кузьмин, Л. Горалик, К. Медведев), всевозможные варианты маргинальности, в том числе и лексической (Шиш Брянский, В. Калинин, Я. Могутин, А. Анашевич), интерес к примитиву и инфантильному творчеству (Д. Давыдов). Важно подчеркнуть, что указанные совпадения приемов носят системный характер.

Критерий новизны играет важную роль в стратификации современного литературного пространства. Очень жестко делит современных литераторов на «актуальных» и «неактуальных» М. Бондаренко: «Профессиональная актуальная литература — элитарная, ориентированная на саморефлексию, эксперимент и инновационность <...> — противопоставлена неактуальной профессиональной литературе, ориентированной на сознательное (или неосознанное) воспроизведение канона, некогда бывшего актуальным, а теперь вошедшего в архив» [Бондаренко 2003: 66].

Возникает закономерный, но, в сущности, риторический вопрос: какой критерий позволяет исследователю подразделять различные каноны многообразной литературной традиции на актуальные и устаревшие? Очевидно, что ответить на него можно, только перешагнув рамки научного дискурса.

Идеологическим стержнем авангардного искусства является представление о коренном антропологическом сломе: другой по природе человек должен творить другое по природе искусство. Перенимая у футуристов тезис о самоценности инноваций в творчестве, актуальная поэзия перенимает и смежные идеи. Одна из них – идея о безусловной ценности литературного опыта молодого поколения.

Новый человек – это, прежде всего, человек молодой, поэтому литературное объединение «Вавилон» провозгласило основным критерием объединения текстов год рождения их автора. Для футуристов молодой человек как автор текста ценен тем, что он транслирует неоромантический взгляд на мир; для современных авангардистов молодость – бренд, во многом политический, ведь «поколение девяностых» – первое несоветское поколение.

Идею новизны и молодости как безусловных ценностей новой литературы закономерно сопровождает установка на современность. Концепт «современность» сегодня активно разрабатывается в теоретическом аспекте [Орлицкий 2003].

Не имея возможности здесь углубляться в эту тему, отметим, что футуристы, как и представители актуальной поэзии, изображают современность через ряд знаковых деталей, так или иначе касающихся техногенных новшеств. Для футуристов это небоскребы, электричество, автомобили; для новых авангардистов – все, что связано с компьютерной техникой и виртуальностью. Источником инноваций становится чисто механические эксперименты с компьютерным набором: нажать «Caps Lock», переключить клавиатуру на английский язык, применить неправильную кодировку и т.д. Экспериментаторская работа с графикой стиха также восходит к опытам футуристов.

Важный момент, сближающий футуризм и актуальную поэзию в области литературных приемов, – усложнение текста путем введения в него семантически непрозрачных областей: «зоны непрозрачного смысла» в терминологии Д. Кузьмина. Вслед за футуристами современные авангардисты идут на сознательное нарушение коммуникативной связи между автором и читателем: «Общая функция зон непрозрачного смысла, отсылающих к приватному пространству автора, — верификация эмоциональной и психологи-

ческой подлинности текста одновременно с указанием на невозможность для читателя полностью проникнуть во внутренний мир лирического субъекта, поскольку индивидуальный опыт последнего может быть выражен и воспринят, но не может быть прожит другим заново» [Кузьмин 2001: 475].

Главная проблема новой поэзии «может быть сформулирована следующим образом: *зная, что ничего нового и своего сказать уже невозможно, — как говорить новое и свое?*» (выделено автором – Е.И.) [Кузьмин 2002: 94]. И постановка вопроса, и предложенный путь решения проблемы демонстрируют родство с эстетикой футуризма: «...если устарела, омертвела вся система, то никакие подвижки внутри нее уже не существенны, остается ставить опыты над системой, выйдя за ее пределы» [Кузьмин 2002: 94]. Для подтверждения своего тезиса Д. Кузьмин обращается к опыту Д. Воденникова, который, «отказавшись от всего взятого взаймы у рухнувшего <...> поэтического космоса, <...> остается при жалких, банальных, сугубо немногочисленных словах и эмоциях — эти слова никакие и ничьи» [Кузьмин 2002: 95].

Авторы актуальных текстов сознательно ограничивают свой поэтический опыт рамками опыта обыденного, сугубо частного, поэтому отсекается все, что имеет отношение к сверхиндивидуальному опыту, проникающему в творчество через классическую форму, которая, по определению С. Аверинцева, гармонизирует представление человека о мире, «задает свою меру всеобщего, его контекст, — и тем выводит из тупика частного» [Аверинцев 2001: 204].

Прием не безразличен к смыслу. Намеренное упрощение поэтики (парадоксальным образом усложняющее текст) формирует образ стандартизированного человека. Яркий пример такого рода поэтического мышления — тексты Дины Гатиной: «Кто бы знал, как мне надоело думать // Про 300\$ и загранпаспорт. // Меж тем, все мои думы не имеют // Никакого отношения к тому, // Где реально можно взять // 300\$ и загранпаспорт. // И моей сестре Алле // Нужно всё это же // И в таком же количестве — // Я уверена, что она сейчас тоже // Об этом думает» [Девять измерений 2004: 327].

Стандартные слова не могут выразить ничего, кроме стандартного содержания, поэтому, несмотря на декларированную уникальность художественного высказывания, возникает повторяемость приемов, однообразие

поэтик, отмеченные многими критиками – оппонентами актуальной поэзии. Для такого рода текстов свойственна избыточная информативность, но его смысл все равно остается закрытым для читателя, который должен поверить на слово, что речь идет о чем-то подлинном, но не становится соучастником переживания. Так построены тексты К. Медведева: «(...вполне возможно, например, //что если бы я был музыкантом и играл // современную индустриальную музыку, //и у меня бы был ребёнок, то я любил бы // клёкот водопроводной трубы // больше собственного ребёнка) //а может я бы ненавидел его // больше собственного ребёнка // иногда мне кажется // что я ненавижу // всю эту новую реальность // всё это новое поколение // этих детей перестройки // я ненавижу их за то // что они все одинаковые // как маленькие обезьяны» [Девять измерений 2004: 215].

Подобные тексты обладают нулевым смыслом, и, как и футуристической зауми, им можно приписать смысл какой угодно глубины. Приписывание такого рода всегда подразумевается, но никогда не происходит на самом деле, по крайней мере, в момент непосредственного восприятия.

Между футуризмом и актуальной поэзией есть и существенные различия. Футуристы говорят на языке, освобожденном от груза цивилизации, их язык – юн, они – в начале пути; авторы актуальных текстов ощущают себя не в начале, а в конце культурного цикла, разрушение смысла слова и фразы для них – не способ обновления, а следствие вырождения языка, может быть, поэтому в текстах актуальной поэзии практически нет словотворческих экспериментов. Их тексты не заумны, а «испорчены», разумеется, под испорченностью здесь следует подразумевать особый прием. Вот пишет Полина Андрукович:

ты так стремительно выглядишь
или это уже было между нами
между нами между нами
между нами московское ничто
это ничто *исказило твой вопрос* (выделено мною – Е.И.)
<...>
зачем я здесь нет
зачем я здесь о нём
<...>

диалеки нет
 диалектически не зная и
 и всё же я здесь о нём

[Девять измерений 2004: 284].

Как известно, футуристический «язык» принципиально монолингвистичен, так как форма слова – звучание и графика – и является содержанием футуристического сообщения. Форма же переводу не подлежит. Но сами элементы, из которых складывается новый «язык», всегда берутся из русского языка. Языковая утопия В. Хлебникова подразумевает создание единого языка, что упраздняет необходимость перевода. Тексты приверженцев актуальной поэзии ориентированы на западную, главным образом, англоязычную традицию. По мнению С. Львовского, «современная русская поэзия находится только в процессе выработки того языка или, точнее, совокупности языков, на которых лучшая часть западной поэзии изъясняется уже много лет» [Львовский 2003: 342]. Новый поэтический язык часто изначально ориентирован на перевод, поэтому «актуальный» верлибр порой напоминает подстрочник.

Один из самых распространенных способов «порчи» поэтического послания новой поэзии – широкое употребление нецензурной лексики. Тексты, вырастающие из неподцензурной андеграундной литературы, в новых условиях могут сохранить антицензурный пафос, только став нецензурными. Нецензурная лексика в поэтических текстах не несет ни смысловой, ни эмоционально-экспрессивной нагрузки. Появление этих слов не вызвано никакой логической необходимостью и несет только одно, футуристическое «послание» – желание шокировать читателя. Нужно отметить, что это, пожалуй, единственный случай, когда современные поэты оказались намного радикальнее своих предшественников.

Языковое творчество авторов актуальных текстов в большинстве своем опирается на мысль о деградации русского языка, озвученную М. Эпштейном [Эпштейн 2006], и концептуалистский тезис о вырождении самого способа поэтического самовыражения. Однако, отрицая поэзию как факт культуры, новые авангардисты, как и футуристы, пытаются присвоить себе ее символический капитал. При этом предшествующая оппозиционная традиция является важной частью рецептивной программы актуального искус-

ства, так как поэтика авангарда есть «...продукт непрерывных изменений, обновлений, переходов и других способов «динамизации формы», в поле зрения реципиента постоянно должны находиться две поэтические системы: «старая» (вернее, собирательный образ всех предшествующих этому моменту эстетических парадигм) и «новая», создаваемая здесь и сейчас» [Иванюшина 2003: 117].

Футуристические и актуальные тексты объединяет контекстуальная несамодостаточность – естественное следствие их семантической неопределенности, поэтому возрастает роль интерпретаторского прочтения.

В идеале сотворцом поэта должен стать читатель, но на практике роль соавтора берет на себя не читатель, а критик, точнее, куратор литературного проекта. Сходство метаописательных структур, характерных для футуризма и актуальной поэзии, отметили многие критики и исследователи отечественного авангарда. С точки зрения А. Алехина, «... весь смысл <...> порождаемых «актуальным» литературоведением теоретических построений заключается в том, чтобы создать такую систему координат, в которой взятый в качестве объекта произвольный текст, или корпус текстов, предстал бы — значимым, даже — значительным» [Алехин 2004: 18].

Для актуальной поэзии не характерны манифесты в чистом виде, столь свойственные эстетике футуризма, однако многие критические и литературоведческие статьи, написанные в русле так называемого «актуального литературоведения» [Бондаренко 2003: 64], могут быть прочитаны как манифесты. Показательна в этом плане программная статья Д. Кузьмина «Постконцептуализм» с характерным подзаголовком «Как бы наброски к монографии»: «Тот круг проблем, с которым работают поэты–постконцептуалисты, и тот арсенал средств, который они при этом используют, дает, как представляется, основания говорить о **постконцептуалистском каноне** (выделено автором – Е.И.) в русской поэзии рубежа XX– XXI веков» [Кузьмин 2001: 475].

Актуальная поэзия столь же традиционна, как и противопоставленная ей поэзия «неактуальная», но это другая традиция – традиция футуризма. В рамках этого канона традиционными являются декларативные заявления о коренном сломе литературного видения, тотальном разрыве с прошлым, эпатаж, установка на сложность текста, ведущая роль автометаописаний.

Не являясь новаторской в точном смысле слова, актуальная поэзия дает некий вариант рецепции идей авангарда 10 -х годов прошлого столетия, в очередной раз пытаясь создать «искусство, другое по природе» [Белая 1992: 115].

Литература

- Аверинцев С. Ритм как теодицея // Новый Мир. 2001. №2.
- Алехин А. Суп из топора // Арион. 2004. №1.
- Белая Г. Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. № 3.
- Бондаренко М. Текущий литературный процесс как объект литературоведения. (Статья первая) // Новое литературное обозрение. 2003. №62.
- Вишневецкий И. Изобретение традиции, или Грамматика новой русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2003. №62.
- Девять измерений. Антология новейшей русской поэзии. М., 2004.
- Зусева В. Памяти «Вавилона» // Арион. 2004. №2.
- Иванюшина И. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003.
- Кузьмин Д. После концептуализма // Арион. 2002. №1.
- Кузьмин Д. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. №50.
- Кукулин И. Прорыв к невозможной связи // Новое литературное обозрение. 2001. № 50.
- Львовский С. Путешествие из Иллинойса в Лос–Анджелес: промежуточная посадка в Москве (О стихотворениях Витаутаса Плиуры) // Новое литературное обозрение. 2003. №62.
- Орлицкий Ю. Где начинается и где заканчивается современная русская поэзия? // Новое литературное обозрение. 2003. №62.
- Эпштейн М. Русский язык в свете творческой филологии разыскания // Знамя. 2006. №1.

Е. В. Степанов (Москва)

СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ: ТЕНДЕНЦИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

The author suggests that the main characteristic of Russian poetry today is the exceptionally high quality of regional, provincial poetry, which is not incorporated in the mainstream poetry of the capitals.

1. Организация литературно-поэтического процесса

Нынешнее время переживает расцвет русской поэзии, причем в самых разных городах — в Саратове и Тамбове, Киеве и Днепрпетровске, Харькове и Перми, Нью-Йорке и Хельсинки, Екатеринбурге и Берлине, Воронеже и Новосибирске, Липецке и Владивостоке...

Осознать в полной мере это можно будет, на мой взгляд, только спустя годы.

К сожалению, в настоящий момент не разработаны *критерии* оценки современного поэтического текста — они откровенно субъективны (в том числе, вероятно, и у автора этой статьи). Более того — аналитические материалы о современной поэзии в толстых журналах появляются крайне редко. Немногочисленные статьи Евгении Вежлян, Владимира Губайловского, Евгения Сидорова, Анны Кузнецовой, Леонида Костюкова и некоторых других исследователей не меняют ситуацию кардинальным образом. Обстоятельный анализ современного поэтического пространства переместился в лучшем случае в область научных и справочно-библиографических монографий (Сергей Бирюков, Наталия Фатеева, Юрий Орлицкий, Сергей Чупринин, Игорь Шайтанов) и предисловий к крупным антологиям и сбор-

никам (Вадим Перельмутер, Дмитрий Кузьмин, Илья Кукулин, Данила Давыдов), а в худшем — в литературно-журнальную рг-публицистику.

В настоящий момент мы со всей очевидностью наблюдаем локальные референтные сообщества, которые пропагандируют определенные литературные группы. В литературном цехе подавляющее большинство критиков — поэты, причем, поэты, одаренные, имеющие ярко выраженные пристрастия и зачастую недюжинные организаторские способности, т.е. это люди, *формирующие* общественное мнение, формирующие его в связи с собственными представлениями о поэзии (что естественно) и в связи с собственной версификационной практикой (что тоже естественно). Однако говорить в таком случае об объективности исследователя, на мой взгляд, не всегда правомочно.

Критиков, регулярно и систематически пишущих о поэзии и не пишущих (не публикующих) стихи, можно перечислить на пальцах. Лев Аннинский, Роман Арбитман, Николай Богомолов, Сергей Казначеев, Павел Крючков, Владислав Кулаков, Алла Марченко, Андрей Немзер, Владимир Новиков, Наталья Иванова, Анна Сафронова, Елена Трофимова, Сергей Чупринин. Кто еще?

В основном же поэты, будем объективны, взяли критическое ремесло в свои натруженные руки. Назовем (в алфавитном порядке) наиболее заметных и талантливых — Михаил Айзенберг, Алексей Алехин, Сергей Арутюнов, Андрей Василевский, Евгения Вежлян, Людмила Вязмитинова, Дмитрий Бак, Мария Бондаренко, Александр Бараш, Анна Глазова, Ирина Горюнова, Татьяна Грауз, Фаина Гринберг, Татьяна Бонч-Осмоловская, Сергей Бирюков, Владимир Губайловский, Данила Давыдов, Сергей Завьялов, Мария Галина, Елена Кацюба, Константин Кедров, Андрей Коровин, Леонид Костюков, Кирилл Ковальджи, Геннадий Красников, Анна Кузнецова, Илья Кукулин, Дмитрий Кузьмин, Виктор Куллэ, Максим Лаврентьев, Станислав Львовский, Евгений Лесин, Арсен Мирзаев, Юрий Орлицкий, Алексей Парщиков, Вадим Перельмутер, Кира Сапгир, Ольга Седакова, Евгения Свитнева (Доброва), Евгений В. Харитонов, Бахыт Кенжеев, Юрий Кублановский, Юрий Милорава, Арсен Мирзаев, Дарья Суховой, Дмитрий Тонконогов, Илья Фаликов, Наталья Фатеева, Сергей Цеплаков, Андрей Щербак-

Жуков, Аркадий Штыпель (он даже о самом себе статью опубликовал!), список можно продолжать и продолжать.

Плохо ли, что талантливые поэты пишут критические рецензии и статьи? Конечно, не плохо. Речь о другом. О том, что литературное сообщество и читающая аудитория нуждаются в беспристрастных критиках-филологах, стоящих над схваткой, абстрагирующихся от литературной ситуации, личных симпатий/антипатий, собственных (даже самых искренних!) представлений о поэзии, нуждаются в неангажированных литературтрегерах и, может быть, прежде всего, в прозорливых издателях.

В так называемую «застойную» эпоху, как показало время, такие издатели были.

В неподцензурной литературе тогда работали уникально (именно так!) одаренные люди, соединяющие в себе недюжинный поэтический талант и выдающиеся организаторские (а также технические) способности — Константин К. Кузьминский, Владимир Эрль, Борис Тайгин и некоторые другие.

Именно эти подвижники (отнюдь не только редакторы официальных изданий, чье значение, впрочем, тоже велико, так как во времена «застоя» в цензурированной литературе печатались и Борис Слуцкий, и Ксения Некрасова, и Владимир Соколов, и другие подлинные поэты) в полной мере оценили дарования своих собратьев по перу и фактически расставили приоритеты в русской поэзии на десятилетия вперед. Например, Константин К. Кузьминский составил при участии Григория Ковалева не только легендарную Антологию «У Голубой Лагуны», но и напечатал машинописным образом (вместе с Борисом Тайгиным) первые книги таких разноплановых поэтов, как Иосиф Бродский, Михаил Еремин, Дмитрий Бобышев, Николай Рубцов, Станислав Красовицкий, Евгений Рейн, Генрих Сапгир, Игорь Холлин. Борис Тайгин за сорок лет в своем подпольном издательстве «Бэ — Та» выпустил более 150 поэтических книг, в том числе сборники Геннадия Алексеева, Беллы Ахмадулиной, Владимира Корнилова, Виктора Сосноры и многих-многих других. Владимир Эрль под маркой издательства «Поль-

за» издал с 1965 по 1970 год 70 книг, а в издательстве «Палата мер и весов» — 30 сборников ¹.

Поэты, пропагандируемые самиздатовскими издателями, стали впоследствии гордостью отечественной культуры.

Издатели проявили себя и как *эксперты*.

Кто окажется истинным экспертом нынешней литературной эпохи?

Кто окажется наиболее прозорливым критиком и литературтрегером?

Ответы на эти вопросы даст время.

При всех очевидных различиях, нынешняя и «застойная» эпохи (с точки зрения организации литературно-поэтического процесса) имеет много общего.

Сейчас, как и в прежнее время, в литературе существуют свои номенклатурные издания (и авторы) и свой самиздат. К номенклатуре, которая живет по своим законам, я бы отнес издания, входящие в сообщество «Журнальный зал», издания, получающие государственные дотации (они по-прежнему существуют), а к самиздату — своекоштные журналы, издающиеся нерегулярно близкими по духу литераторами («Журнал поэтов», «Акт. Литературный самиздат», «Словолов», «Орфей», «Василиск», Интернет-издания «TextOnly», «Другое полушарие»).

Где печатаются более яркие и современные стихи? В «Новом мире», входящем, разумеется, в «Журнальный зал», или в питерском журнале «Акт. Самиздат», который издают тиражом 126 экземпляров ветераны неподцензурной литературы, поэты Тамара Буковская и Валерий Мишин? Мною было произведено доморощенное социологическое исследование среди своих знакомых литераторов. Мнения разделились — 50 на 50.

А если бы «Акт» входил в «ЖЗ»?!

Перемены, произошедшие в стране и связанные с кардинальной сменной общественно-экономической формации, затронули поэтическое сообщество, как это ни парадоксально, лишь в *малой* мере. Главное (а по сути, и единственное) различие между литературным процессом эпохи «застоя» и

¹ Подробнее об этом см. в кн. : Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. Литературная энциклопедия / Под общей редакцией Д. Северюхина. Авторы-составители: В. Долинин, Б. Иванов, Б. Останин, Д. Северюхин. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

нынешним временем является наличие Интернета. Интернета как инструмента *сохранения* и тиражирования рукописи. То есть изменилось *техническое* средство сохранения рукописи, но отнюдь не отношение к ней. По сути — из догутенберговской эпохи мы сразу перепрыгнули в постгутенберговскую. Из сам/там-издата — в Сеть.

Однако Интернет Интернету рознь. Одно дело — иметь собственную (мало посещаемую, фактически самиздатовскую!) WEB-страничку, другое — стать участником большого портала.

Тенденции глобализации коснулись и литературного процесса, который активно перемещается во всемирную паутину. В частности, огромное влияние на литературную погоду в настоящий момент оказывает Интернет-портал «Журнальный зал». В этом медиагиганте объединены многие толстые журналы, печатающие (в том числе) и стихи — «Арион», «Новый мир», «Крещатик», «Октябрь», «Дружба народов», «Сибирские огни», «НЛО», «Иностранная литература», «Дети Ра», «Волга-XXI век», «Зеркало» и другие.

«ЖЗ» — масштабное электронное хранилище отечественной литературы, репрезентативно представляющее тенденции русской изящной словесности, в том числе и в поэзии. Включив в свои ряды, например, такие частные издания, как «Крещатик» и «Дети Ра», «ЖЗ» открыл дополнительные возможности для легитимизации целого ряда непризнанных «толстожурнальным» мейнстримом поэтов. «ЖЗ» сократил очереди на публикации, фактически оздоровив литературный процесс — теперь поэтам не надо ждать годами новой публикации, ведь число изданий, входящих в престижный портал, увеличилось.

«ЖЗ» мог бы стать, на мой взгляд, и более успешным — грандиозным! — проектом, если бы пошел и на дальнейшее расширение своих сплоченных рядов. К сожалению, до сих пор в «ЖЗ» не входят *лучшие*, на мой взгляд, журналы поэзии (пусть и не толстые) — уже упоминающийся мною «Акт. Литературный самиздат» (редакторы Тамара Буковская и Валерий Мишин) и выходящий двадцать (!) лет «Журнал поэтов» (редакторы Константин Кедров и Елена Кацюба). Не приглашены в «ЖЗ» и такие, безусловно, значимые издания, как «Москва», «Юность», «TextOnly», «Воз-

дух», «Литературная учеба» «Словолов», «Орфей», «Василиск», «Меценат и мир», «Российский колокол» и многие другие.

Журналов, ориентированных исключительно на поэзию, в «ЖЗ» только *три* — «Арион», «Интерпоэзия» и «Дети Ра». Это на всю страну, на весь русскоязычный мир! Конечно же, этого недостаточно.

Другой крупный литературный медиапортал «Новая литературная карта» также заслуживает пристального внимания. Попытка структурировать литературное пространство по географическому признаку, безусловно, важна и полезна, но в этом деле нужна колоссальная осведомленность (иначе данные безнадежно устаревают) и благородная и квалифицированная исследовательская беспристрастность, чего у создателей «Новой литературной карты», на мой субъективный и, наверное, не беспристрастный взгляд, нет. У них — явная политика двойных стандартов. В результате замалчиваемы оказываются далеко не худшие, по моим представлениям, издания — Интернет-журналы поэзии «Другое полушарие», журналы «Орфей», «Футурум АРТ», альманах «День поэзии» и многие-многие другие. Об этом я подробнее писал в «Детях Ра», № 8, 2008.

Словом, говорить об объективности современного литературно-поэтического процесса пока преждевременно, как было бессмысленно оценивать подлинные достижения в литературе во время «застоя», когда одни из лучших поэтов эпохи, например, Георгий Оболдуев и Леонид Губанов, напечатали по *одному* взрослому стихотворению. А Валентин Ярыгин — ни одного.

Однако бесспорно, что в настоящий момент идет интенсивное создание эмпирической базы — поэты разных направлений и стилей печатаются в журналах, антологиях, Интернет-изданиях и т.д. Нынешнее время — это время собирать «камни», сохранять то, что есть, обратить в короткой аннотации внимание на то, что опубликовано. Подготовить «почву» для будущих исследователей.

Не случайно самые популярные рубрики в журналах «Новый мир» и «Знамя» — это «Библиографические листки» (ведущие Андрей Василевский и Павел Крючков) и «Ни дня без книги» (Анна Кузнецова)¹.

¹ См. об этом социологическое исследование журнала «Дети Ра» (№ 6. 2008).

Важнейшие культурологические проекты современности — составление библиографической описи поэтических книг «Стихи Миллениума» (Евгений В. Харитоновъ), рубрика «Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах» (Данила Давыдов на страницах журнала «Воздух»), сохранение на Интернет-ресурсе www.vavilon.ru поэтических книг в полном объеме.

Сложно говорить об объективности выбора Д. Давыдова и Д. Кузьмина — у них свой взгляд на поэзию, который они годами отстаивают и который мне представляется далеко не всегда верным. Однако важно, что они сохраняют многое из того, что есть. Метод Е. В. Харитонова менее оценочен — он фиксирует *все* без исключения поэтические сборники, вышедшие после 2000-го года. Видимо, отдавая себе отчет в том, что истинное понимание происходящего сейчас в поэзии придет, как мы уже говорили, значительно позднее.

2. Творческие аспекты: «традиционалисты» и «авангардисты»

Важнейшая особенность нынешнего времени — невероятно высокий уровень поэзии российских регионов и не выведенной в мейнстрим поэзии столичных городов.

В настоящее время в нашей стране работают десятки первоклассных поэтов, пишущих силлабо-тонические стихи, и, к сожалению, обделенных вниманием критикой и литературоведением, да и просто нечасто встречающихся в исконной «толстожурнальной» печати. Назову только несколько имен — Юрий Асланьян (Пермь), Николай Буторин (Санкт-Петербург), Александр Бугров (Кострома), Андрей Власов (Великие Луки), Владислав Дрожащих (Пермь), Игорь Галеев (Москва), Янис Грантс (Пермь), Всеволод Емелин (Москва), Сергей Зубарев (Липецк), Сергей Ивкин (Екатеринбург), Евгений Лесин (Москва), Слава Лен (Москва), Борис Марковский (Германия), Антон Нечаев (Красноярск), Анна Павловская (Минск-Москва), Геннадий Прашкевич (Новосибирск), Валерий Прокошин (Обнинск, Калужская область), Игорь Панин (Москва), Евгений Реутов (Москва), Александр Федулов (Тамбов-Москва), Феликс Чечик (Израиль), Владимир Ярцев (Новосибирск).

Любопытный факт: *ни одно* из этих имен не попало в поле зрения опытного критика Евгения Сидорова, опубликовавшего интересную и обстоятельную статью «Поэзия как диагноз»¹ в «Знамени». Это не говорит о том, что список Сидорова не *правильный*, а всего лишь о том — что списков на сегодняшний день много. Современная поэзия работает избыточно, что позволяет говорить о кризисе «перепроизводства».

Перечисленные мной поэты при должном внимании к ним могли бы войти в первый ряд отечественной изящной словесности. Однако роли мэйнстримовских («номенклатурных») авторов на сегодня распределены и на слуху другие имена, которые, надо заметить, легко заменимы, что, возможно, и произойдет в ближайшие годы.

Названные мной поэты работают, как мы уже говорили, в классической силлабо-тонической манере, хотя и не теряют интереса к определенным формальным экспериментам.

Опираясь на лучшие российские (советские) стихотворные традиции середины и конца прошлого века (Борис Слуцкий, Александр Межиров, Аркадий Кутилов, Александр Ханьжов, Олег Григорьев), они ужесточили черты современной просодии, в их стихах появились максимально густая плотность, усиленная аллитерационными возможностями, максимум просторечной, бытовой и даже обсценной лексики. Это поэзия жесткая, нелицеприятная, зачастую граничащая с физиологическим очерком. Лексический ряд изобилует такими словами, как тоска, смерть, гроб и т.д., что в советских литературных журналах встречалось гораздо реже.

Изменилась жизнь — изменились стихи. Поэты, как зеркала (штамп тут неизбежен), отражают то, что есть.

Анна Павловская описывает жизнь современного московского гастарбайтера²:

Мне муторно от страха,
 Тупая боль в глазах.
 Луна — как черепаха
 В холодных небесах.
 И темнота, и крыши,

¹ Сидоров Е. Поэзия как диагноз//Знамя. 2007. № 12.

² См.:Интерпоэзия. 2007. № 3.

Как плахи... Страшный Суд.
Опять придут бесстыже
И паспорт заберут.
И скажут, забирая:
«На все тебе три дня»...
Москва моя родная,
За что ты так меня?!

Феликс Чечик не скрывает тотального минорного настроения¹:

То ли снег, то ли пух тополиный.
Мягко стелет, да холодно спать.
Приползу на карачках с повинной.
Нет прощения. Мне ли не знать.

Снег растаял со скоростью пуха.
Отчего же не стало теплей?
Затянулась моя невезуха,
затянулась на шее твоей.

Игорь Галеев оплакивает сгоревшие «за спиною мосты»²:

зачем-то играем мы оба,
горят за спиною мосты
и хлопают крышкой гроба,
но мне улыбаешься ты.

играем с тобою мы оба,
и в страстном забвении ты,
моя дорогая зазноба,
моей тошнотворной мечты.

безбожно фальшивим мы оба —
на фоне пришедшей зимы,
на сцене большого сугроба,
под тусклым презреньем Луны.

¹ См.:Интерпоэзия. 2007. № 2.

² См.:Футурум АРТ. 2007. № 1-2.

Интересна рифменная система вышеупомянутых авторов — она, как правило, строга, перекрестна (abab), стихотворные метры (размеры) в произведениях выдержаны, рашные вольности допускаются крайне редко. Иначе и не может быть при *таком* взгляде на жизнь (такой жизни). Трагическое ощущение мироздания — основной лейтмотив этих поэтов, зачастую прячущихся за маской иронии, гротеска и брутального сарказма. Они постоянно напоминают себе и нам, читателям, о бренности и даже абсурдности бытия, о том, как быстро и безжалостно замыкается «ближний круг». Их речь — прямая, без экивоков, синтаксически простая, что граничит их манеру с добротной прозой.

Одно из самых суггестивных произведений последних лет — поэма Валерия Прокошина «Выпускной-77»¹, написанная свободным стихом. В поэме без лишних красот и версификационных изысков рассказывается о судьбах учеников простой советской школы. Кто-то из них спился и стал бомжом, кто-то погиб в Афганистане, кто-то — в автокатастрофе, кто-то покончил жизнь самоубийством и т.д. Показана реальная жизнь, не приукрашенная лозунгами и гуттаперчевым ТВ.

Вовка Осадчий — один в один похожий на Юрия Антонова
за которым табунами бегали девочки из параллельных классов
спился и умер пару лет назад

Зина Шведова — спилась и умерла в 38

Тимоха Ганин — спился и умер

Олечка Зайченко — спилась и умерла

Саша Никитин — спился и умер

Современные поэты искусственно поделены на так называемых традиционалистов и авангардистов. Это разделение происходит, прежде всего, из-за неких идеологических табу и путаницы в терминологии. В настоящее время к авангардистам ошибочно относят авторов, работающих в так называемой комбинаторной манере (визуальная поэзия, палиндромия, анаграмматическое письмо, брахиколон, однострох и т.д.). Между тем, перечисленным жанрам не десятки, а *сотни* лет².

¹ См.: Дети Ра. 2007. № 5-6.

² См. об этом, например, исследования С. Бирюкова [Бирюков 2003] и Т. Бонч-Осмоловской [Бонч-Осмоловская, e-text].

Палиндромы писали классики русской поэзии Гаврила Державин, Валерий Брюсов, Велимир Хлебников, Илья Сельвинский, Семен Кирсанов, в жанре визуальной поэзии творили Симеон Полоцкий, Александр Сумароков, Гаврила Державин, Алексей Апухтин, Валерий Брюсов, Василий Каменский и многие другие. Мастерами анаграммы были Владимир Маяковский и Давид Бурлюк.

Нынешние поэты, наследующие перечисленным классикам, развивают давние *традиции* отечественной изящной словесности. Это тоже поэты-традиционалисты. Все дело только в том, что традиции в великой русской поэзии разные — их просто надо знать.

Можно назвать таких талантливых авторов, работающих в комбинаторной манере, как Айвенго, Лайла Арсанова, Павел Байков, Максим Бородин (Украина), Лоренс Блинов, Николай Грицанчук, Борис Гринберг, Павел Байков, Сергей Бирюков (Германия), Георгий Жердев, Анна Золотарева, Арт. Иванов, Арсен Мирзаев, Елена Кацюба, Константин Кедров, Валерий Кислов, Елена Круглова, Михаил Кузьмин, Михаил Нержин (США), Ры Никонова (Германия), Евгений В. Харитоновъ, Ольга Зикрата (Великобритания), Сергей Сигей (Германия), Дарья Суховей, Валерий Шерстяной (Германия), Ильдар Харисов (Германия), Ия Эско и другие.

Это поэты, препарирующие слово, ищущие и находящие тайные коды и смыслы в созвучиях, работающие с графикой стиха. Подлинных поэтов, работающих в данной традиции, конечно, не много. Важно уметь отличить мастеровитого ремесленника от художника. Мало написать палиндромное стихотворение, которое одинаково читается слева направо и справа, налево, важно, чтобы стихотворение (даже моностих) имели смысл, образ, музыку.

Предшественники нам оставили превосходные образцы.

«Я иду с мечем судия», — писал Гавриил Державин в XVIII веке.

«Дорого небо, да надобен огород», — выдохнул погибший в 2004 году Дмитрий Авалиани.

«Я и ты балет тела бытия», — виртуозно шаманит словом Елена Кацюба, показывая образное, метафоричное мышление в жестких рамках классического перевертня. Замечательное стихотворение? Замечательное. Можно ли назвать его авангардным? Конечно, нет. Это удачная попытка развить давние (в том числе фольклорные) традиции.

Авангард — это высокая *поэзия* в рамках *нового* версификационного приема.

Есть ли сейчас новые приемы?

Все больше и больше современных авторов пишут свободные стихи, которые постепенно стали появляться на страницах толстых журналов. «Новый мир», например, печатает верлибры Наталии Азаровой, Ивана Ахметьева, Андрея Василевского, Юрия Косаговского, покойного Геннадия Айги (кстати говоря, силлабо-тонические стихи Айги в переводах Давида Самойлов и Бориса Иренина «Новый мир» печатал еще в 1962 году), «Знамя» публикует Виктора Санчука и Евгения Сабурова. Выходят объемные антологии верлибра¹, проходят фестивали свободного стиха и т.д. Однако верлибр верлибру рознь. Современный верлибр претерпевает, на мой взгляд, существенный кризис — чаще всего он низведен до уровня плохой короткой прозы, разбитой непонятно почему на строки. Энергичный, спрессованный верлибр, усиленный элементами остранения, встречаем у редких поэтов — Сергея Бирюкова, Лоренса Блинова, Георгия Генниса, Татьяны Грауз, Николая Грицанчука, Ирины Добрушиной, Ульяны Заворотинской, Павла Золкина, Елены Кацюба, Константина Кедрова, Сергея Кромина, Михаила Кузьмина, Юрия Милоравы, Александра Моцара, Ильи Оганджанова, Елены Сазиной и некоторых других.

Хороший верлибр — это не плохая проза. Это то, что прозой пересказать затруднительно.

Стихи, например, Татьяны Грауз прозой не перескажешь:

из стольких волшебных букетов дерево смерти
у окраины сельского кладбища
дерево матери дышит псалмами
я только смотрю
как меж ветвей солнце встречается с гибелью сновидений
кора точно память
отшелушивается как глина с ладоней
истончается кожа
и прикасается
к синеве литургии

¹ Антология русского верлибра/сост. Карен Джангиров. М.:Прометей, 1991.

к тайне творения

тайне завета последних прохладных ветвей¹.

Если разобрать с филологической точки зрения этот верлибр, то мы увидим, какими разнообразными тропами пользуется автор. Тут и метафора (дерево матери дышит псалмами) и сравнения (кора точно память; как глина с ладоней), и главное: особое — поэтическое! — мироощущение.

Очень характерно для современного литературного процесса творчество Георгия Генниса, выпустившего недавно книгу «Утро нового дня: Стихотворения 2002-2007 годов»² в библиотечке журнала «Воздух». Автор трезво оценивает свое творчество, например, цикл «Кроткер и сумерк» он справедливо называет рассказами. Это действительно рассказы, хотя они и разбиты на короткие строки.

Кроткер ежедневно размышлял о предстоящей смерти

Он просыпался и думал

КАК и КОГДА умрет

Долго ли будет мучиться...

(КРОТКЕР, СУМЕРК И КЛЕТЬ)

Как видим, грань между рассказом и верлибром в данном случае условна, размыта, идет сознательная прозаизация текста, прозиметрия заявляет о своих правах.

Однако нередко вполне прозаический текст Генниса утяжелен поэтическими фигурами, и тогда рассказ, построенный по принципу остранения, приобретает спрятанные в нем отчетливые черты поэтического дискурса.

У Геннадия Шпрота лопнула голова

(Извержение)

Геннадий Шпрот влюбился в новую люстру

(Люстра Люся)

На свалке они набрали на поэта —

лежал среди расползающейся вселенной хлама

¹ См.: Крещатик. 2005. № 2.

² Геннис Г. Утро нового дня: Стихотворения 2002-2007 годов. М., АРГО-РИСК; Книжное обозрение; Книжный проект журнала «Воздух», вып. 24. 2007.

пылко и шумно смердел
разлагался стихами
(Поэт).

Остранение, используемое автором в качестве развернутой метафоры, делает рассказы Георгия Генниса поэзией.

Как правило же, мы наблюдаем усредненный свободный (прозаизированный) стих, который к поэзии, конечно, отношения не имеет. Например, в 752-страничной «Антологии русского верлибра» (составитель Карен Джангиров) опубликовано 360 авторов. Но все ли из них поэты? И на этот вопрос тоже ответит время. Только время.

Литература

Бирюков С. РОКУ УКОР. Поэтические начала. М., 2003.

Бонч-Осмоловская Т. Комбинаторное искусство. Статьи.
<http://www.ashtray.ru/main/texts/experlit/expind.htm>

Н.М. Азарова (Москва)

СОNET КАК ОТРИЦАТЕЛЬНАЯ ФОРМА В АВАНГАРДНОЙ ПОЭЗИИ XX–XXI ВЕКА

The sonnet in Russian avant-garde poetry of the late XX century (L. Aronzon, G. Sapgir, V. Krivulin, K. Kedrov) is taken in conjunction with the meaning of ‘sonnet’ in Russian poetic mentality. The article shows the priority of negativity in sonnet – in its text, graphics and title. The inbuilt negation in the sonnet form is connected with its other negative constants, such as *sky, snow, sleep*.

Русская поэзия второй половины XX века воспринимала «сонет» как одну из наиболее кодифицированных форм, тем не менее сохраняющую некоторую актуальность, в какой-то степени форму-символ владения навыком кодифицированной поэзии. Подобное восприятие диктовало следующий шаг: это форма, от которой необходимо отталкиваться, форма, удобная для отступления, в том числе иронического отступления (*сонет* как ироническая форма развивался, например, Т. Кибировым: «Чтоб как-то структурировать любовь, // избрал я форму строгую сонета» [Поэты 2002: 209]).

Однако, говоря о сонете как отрицательной форме в поэзии авангарда, необходимо иметь в виду, что авангард трактует не только и не столько форму сонета, сколько отталкивается от самого слова *сонет*, а восприятие слова как содержащего отрицание *нет* уже, в свою очередь, навязывает отступление от формы и приоритет отрицательности как таковой: «однако мне и мил, и дорог // и твой привет, и твой сонет – // хоть ты меня покинешь скоро, // но тем не менее и нет» [Аронзон 2006 : 2,162].

Функционирование слова *сонет* определяется особенностями более широкого явления, характерного для мышления авторов поэтических и фи-

лософских текстов XX–XXI века – феномена, который необходимо определить как «встроенное отрицание».

Встроенное отрицание – это тип «отрицательной константы» как выявления отрицательной семантики (или устойчивых отрицательных коннотаций) в слове, не имеющем отрицательного лексического словарного значения, или в неотрицательной словоформе. Наличие встроенного отрицания определяется формальным присутствием в слове (словоформе) сегмента, омонимичного отрицательному форманту *не* (или в отдельных случаях формантам *ни* или *нет*), и устойчивым (регулярным, частотным, преимущественным) попаданием данного слова или словоформы в отрицательное семантическое поле. Это семантическое поле может быть контактным (ближайший контекст) или определяться семантической структурой целого текста (характерно для лирического стихотворения). Для выявления встроенного отрицания должны наличествовать оба признака (формальный сегмент и наличие семантического поля), тем не менее, в отдельных случаях некоторые отрицательные семантические константы (например, семантика апофатического отрицания слова *свет*) можно уподобить встроенному отрицанию на основании регулярности второго признака (отрицательного семантического поля). Однако этот признак не является достаточно релевантным, чтобы выявить в лексеме *свет* встроенное отрицание, правильней здесь говорить о наличии отрицательной семантической константы. Так, например, явную семантику отрицания содержит слово *сон*, вернее, словоформа *сне*. Следующие строчки можно прочитать как «есть здоровое *да* в нездоровом *не*»: «скажет: чувак погулял и всё // ты же скажешь: ан нет вот не всё // есть здоровый смысл в нездоровом сне» [Давыдов 2006 : 82], что напрямую концептуализируется К. Кедровым в формуле *не-сне*, подчеркнуто восходящей к философским текстам: «отныне // я в тесном не-сне живу» [Кедров 2002 : 96].

Принцип сочетания анаграммы и отрицания очень важен: ряд анаграмм имеют уже устойчивый культурологический характер – это регулярные анаграммы, или анаграмматические константы. Типичной регулярной анаграммой является *Ницше* (*Nietsche*); фамилия содержит отрицательный формант *ни* (*nie*), возможно, это способствовало тому, что именно Ницше

стал олицетворением нигилизма в философии и культуре, в том числе и русской.

К таким устойчивым закодированным отрицаниям по анаграмматическому принципу в русском языке можно отнести встроенное отрицание в лексемах *небо* и *снег*. Встроенное отрицание в слове *небо* – регулярная культурологическая анаграмма, реализующаяся во множественных контекстах: «Смотрите, смотрите – нет места земле // От края небес до оврага» [Пастернак 1985: 55]; «Несчастно как-то в Петербурге. // Посмотришь в небо – где оно?» [Аронзон 2006 :1,198]; «Потому с вопросом, где бы? // я хожу, хожу по небу, // но уж много, много лет // в Петербурге неба нет» [Аронзон 2006 :1,154]; «когда в окне светлеют не // дома не окна не в окне – // бо видит небо перемену» [Сапгир 1999 :1, 179]. У Г. Айги встроенное отрицание в *небо* трактуется как положительное отрицание: «а // наконец приближаюсь там нет никого никогда не бывало // лишь серебро // давнего чувства – свободным теплом надо лбом и плечами // о // это легкое // поле – сиянием в небо» [Айги 2006 : 181].

Современная поэзия имеет тенденцию связывать слова со встроенным отрицанием. В следующем примере все четыре члена отрицательного ряда *небо-нет-свет-снег* связаны как рифмой, позицией конца строчки, так и семантически: «Но из всех отверстий земли и *неба* // Прибывает то, что есть, и то, чего *нету*, // Прибывают гости на свадьбу безымянного *света* // Безымянного света и безымянного *снега*» [Гронас 2007: 58].

Встроенное отрицание должно быть регулярным в текстах различных авторов, однако ряд встроенных отрицаний, например *мне* (как в известнейшем стихотворении «Мне жалко что я не зверь...» А. Введенского, где *мне* наделяется отрицательной семантикой), появляется и в философских, и в поэтических текстах, в то время как некоторые встроенные отрицания характерны только для поэтических текстов, например *снег*, благодаря специфике самой лексемы и ее малой частотности в философских текстах. Все встроенные отрицания отражают семантическую потенцию общеупотребительного языка. Встроенное отрицание в слове *сонет* составляет скорее исключение, так как отрицательная семантика здесь носит частично терминологический характер и актуальна только для поэтических текстов.

Некоторые русские глагольные формы потенциально содержат отрицание (*станет* как *ста-нет*). Однако такое отрицание нельзя считать встроенным, так как в сознании говорящего оно не настолько актуализировано, как лексико-грамматический изоморфизм *не – снег, не – мне*.

Для авангарда и поставангарда становится актуальным встраивание *не* и *нет* в слово на правах равенства части и целого, равенства форманта и слова.

Заложенное в жанре *сонет* отрицание – это не отрицание жанра, а вхождение отрицания в определение границ и семантики жанра: именно регулярное соответствие *сонет – нет*, эксплицированное или нет, определило развитие этого жанра в последней трети XX – начале XXI века.

Классическим примером здесь является «Пустой сонет» Л. Аронзона. Стихотворение заявляет о том, что именно сонет является наиболее адекватной формой для выражения семантики наполненного отрицания. И. Кукуй справедливо отмечает, что «сонет – одна из наиболее отрефлектированных Аронзоном форм [добавим – и не только Аронзоном, а вообще поэзией второй половины XX века], воспринимаемая им как творчество того, чего нет в природе – и, в силу этого, одновременно и обладающее высшей ценностью, и не заслуживающее особого внимания» [Кукуй 2004]. Далее исследователь, сопоставляя «Пустой сонет» Аронзона и «Пустой сонет» А. Волохонского, приходит к выводу, что поэтические программы и их реализация настолько различны у двух поэтов, что говорить о прямой преемственности невозможно. Однако безусловная общность появляется, если, сопоставляя строчки из сонета Волохонского «Вот не сонет» и характерные аронзонские строчки «И право, где же в ней сонет? // Увы, его в природе нет» [Аронзон 2006 :1, 130], исходить именно из семантики встроенного отрицания, которую развивает жанр сонета в конце XX века. В этом случае лежащее на поверхности отрицание «природности», то есть признание определенной искусственности формы, встраивается в более широкое онтологическое отрицание, предопределенное отрицательной семантической структурой формы. Это положительное отрицание находит свою кульминацию в термине «небытие» («И право, где же в ней сонет? // Увы, его в природе нет. // В ней есть леса, но нету древа: // оно – в садах небытия»). Далее, необходимо отметить почти неизбежное в данном контексте нагнетания отрица-

тельной напряженности появление *неба* («Природа, что она? подстрочник // с языков неба? и Орфей // не сочинитель, не Орфей» [там же]); *небо* здесь реализует уже определенное русским поэтическим сознанием встроенное отрицание: *небо – не быть – небытие*. Недаром в написанном одновременно стихотворении этот ряд эксплицитно развернут, хотя и не в сонете: «На небе молодые небеса, // и небом полон пруд, и куст склонился к небу, // как счастливо опять спуститься в сад, // доселе никогда в котором не был. // Напротив звёзд, лицом к небытию, // обняв себя, я медленно стою...» [Аронзон 2006 :1, 131].

В «Забытом сонете» положительная отрицательность *небытия* определяется как *добытие*: «Ещё шесть строк, ещё которых нет, // я из добытия перетащу в сонет». Создается понятие *небытие-добытие*, в котором бытуют формы положительного отрицания. Именно из этих форм конструируется сонет Аронзона. Подобные формы находят выражение и в частотной синтаксической конструкции «*помен, которого нет*» (онтологическое имя, которого нет), например, «ещё шесть строк, ещё которых нет» или «и всё – в печали, нет уже которой» [Аронзон 2006 :1, 162, 157]. Это присутствие отрицания в утверждении и обратного дает возможность декларировать возможность сонета не в форме сонета: в следующем примере конструкция «*музыка, нет которой*» способствует появлению сочетания «*сонет несочинённый*»:

Тело ходит без опоры,
всюду голая Юнона,
и музыка, нет которой,
и сонет несочинённый!

[Там же, 158]

Встроенное отрицание (*сонет – нет*) предопределяет развитие таких культурных топосов, как *пустота, молчание, темы ничто* и т.д.:

Молчание теперь обрамлено,
оно – ячейка невода в сонете

[Там же, 173]

В «Пустом сонете» Аронзона апофатика подчеркивается графикой: сонет расположен в виде прямоугольника, определяющего апофатические границы (апофатическое очерчивание пространства: «вам так внушить, вам

так внушить, не потревожив ваш вид травы ночной, ваш вид её ручья, чтоб та печаль, чтоб та трава нам стала ложем...»), а его центром является пустота – наиболее удачная реализация семантики «нет» в сонете [Там же, 182-183].

Апофатика Аронзона (в какой-то степени уже у Д. Хармса – «Ноль и ноль») возможно, действительно связана с концепцией нуля: ноль понимается как сжатие, высвобождение некоего пространства в Боге, в пределах которого создается мир. Заполнение *ничто* – это не творчество «из пустоты» (как потом у Г. Сапгира), а это заполнение неизначально пустого пространства. Апофатика как своеобразное создание неотрицательного пространства внутри отрицательного поля: то есть границы полагаются отрицанием.

Апофатическое отрицание – это некое втягивающее пространство. В авангардной поэзии идет активный поиск грамматических средств для адекватного выражения этого «вбирания отрицания» – это не строгое ограничение по краям: «и нету сил мне оборвать мычанье. // Но мы способны смастерить сонет» [Аронзон 2006 :1, 147].

Подзаголовком к стихотворению Сапгира «Нечто – ничто», название которого прямо отсылает к традициям философских трактатов обэриутов, является «метафизический сонет», то есть семантика сложного отрицания опять же поддерживается отрицательной семантикой жанра: «метафизический» – это некое положительное утверждение, *сонет* – отрицательное: «НЕЧТО – НИЧТО // метафизический сонет» [Сапгир 1999 : 2, 45].

Более игровым вариантом аронзоновского «пустого» сонета является «СОНЕТ С ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВОЙ» В. Кривулина, в котором, как и у Аронзона, сама структура и графика подчеркивает «нет» в «сонете», то есть сонет построен по схеме: 3+3+4+4, и последний катрен звучит как: «и конечно мы без имени без рода // неизвестно я или не-я // это видит из толпы у входа // из безвидности из недобытия» [Кривулин 2001: 49], где типично постмодернистская декларация, расшатывающая определенность: *я* или *не-я* (ср. сапгировские «и есть и нет / и тьма и свет» [Сапгир 1999 :1, 163]) – приводит к созданию термина *недобытие*. Слово *недобытие* в последней строчке сонета, а учитывая обратную перспективу, в первой строчке сонета, явно продолжает аронзоновский ряд *сонет* – *небытие*, но транс-

формирует положительное и скользящее отрицание в более простую семантику неопределенности.

Характерны заглавия сонетов. У Сапгира, Кривулина, Кедрова *нет* в заглавиях сонетов обыгрывается многократно: «СОНЕТ О ТОМ ЧЕГО НЕТ» [Сапгир 1999: 2, 31], «СОНЕТ – НЕТ» [Кедров 2002: 19]. Заглавие стихотворения Г.-Д. Зингер делает следующий шаг: избегает редупликации форманта *нет*, а прямо декларирует *сонет* как отрицательную форму, вводя более выразительный формант *не*: «НЕ СОНЕТ».

Заглавие сонета Сапгира построено на наложении двух приемов – косвенного двойного отрицания, *во сне* содержащее формант *не*, и *сонет*, содержащий *нет*: «СОНЕТ ВО СНЕ» [Сапгир 1999: 2, 38].

Отрицательность в сонете может становиться и сюжетообразующим фактором, как в стихотворении Аронзона, начинающемся характерной конструкцией «Погода – дождь. Взираю на свечу, // которой нет...», и определять появление драматических элементов, в том числе диалога, который варьирует тему *нет*, приобретающую таким образом тотальное звучание: «Не знаю состоянья, // в котором оказаться я хочу, // но и скончаться нет во мне желанья. // Сплошное «нет». Как будто бы к врачу // пришёл я показать своё страданье // и вместо аааааа я неееееет ему мычу, // и нету сил мне оборвать мычанье. // Но мы способны смастерить сонет» [Аронзон 2006: 1, 147].

Сонет как отрицательная форма предопределяет не только густоту отрицания в тексте, но и концептуализацию отрицания. «Не сонет» Зингер построен на характерном превращении *всё* в *нет*, то есть на придании понятию *всё* отрицательной семантики; стихотворение заканчивается оригинальной транспозицией слова *нет* (являющегося одновременно частью слова *сонет* и символизирующего *сонет* как отрицательное целое), которое субстантивируется в женском роде (*взлетающую НЕТ*):

всё отброшено в дождь – за тюль и далее – в лужи.

не могу смотреть на это подолгу:

на комнату с дождём и книжной полкой,

не заслоняющие взлетающую НЕТ

[Зингер 2005: 34].

В стихотворении Зингер соблюдение формы сонета или даже отхода от нее становится излишним: сонет как отрицательная форма становится символом поэтического пути присутствия в мире. Справедливости ради нужно сказать, что этот путь, путь сонета (необязательно в форме *сонета*) был увиден уже Аронзоном:

На разных языках: поздно!
Млечный путь – сонет.
Я знаю людей:
вечер.
Волны.
Нарцисс и Эхо.
Я не знаю
[Аронзон 2006: 1, 224]

Литература

- Айги Г. Поля-Двойники. М., 2006.
Аронзон Л. Собрание произведений: в 2 т. СПб., 2006.
Гронас М. Песок по пустыне // Воздух. 2007. №4.
Давыдов Д. Сегодня, нет, вчера: Четвертая книга стихов. М., 2006.
Зингер Г.-Д. Четыре Це: Книга стихов. М., 2005.
Кедров К. Ангелическая поэтика. М., 2002.
Поэты-концептуалисты. Избранное. М., 2002.
Кривулин В. Стихи юбилейного года. М., 2001.
Кукуй И. Два «Пустых сонета»: анализ стихотворений Леонида Аронзона и Анри Волохонского // Поэтический язык рубежа XX-XXI веков и современные литературные стратегии. М., 2004.
Пастернак Б. Избранное. М., 1985. Т.1.
Сапгир Г. Стихи и поэмы: в четырех томах. М., 1999. Т.1,2.

VI. АВАНГАРДНЫЙ ПРОЕКТ

И.В. Сорокин (Москва)

«МУЗЕЙНЫЙ АРТ»: ОБОСНОВАНИЕ ТЕРМИНА

Reflection on today's relations between museum mission and work, on the one hand, and forms of living art on the other hand, introducing the notion of museum «арт» as a philosophy of new image-making, arising from interpenetration of museum and artistic goals.

Переходили ли вы Рубикон? Если «да», то наверняка заметили, как невзрачна эта малая речка с заболоченными берегами, поросшими камышом. Подобных речек на земле несчётное количество. И не будь у неё столь звонкого имени в мировой истории, вряд ли Вы отметили бы её своим вниманием.

Так что же важнее: речка, именно «fiume Rubicone», или тот мощный образ, которым это слово нагружено – Рубикон: жребий брошен, бесповоротное решение принято, граница нарушена, Римский Сенат побледнел?

А так ли уж велика в плане физической географии река Иордан? То же и с горами: Арарат, Синай, Голгофа... То же и с другими географическими объектами – долинами, озёрами, островами и мысами.

Музейный предмет

Учебники по музейному делу в один голос заявляют: в основе любого музея лежит «музейный предмет».

Во всех правоустановочных музейных документах понятие «музейный предмет» является базовым. В Федеральном законе «О музейном фонде Российской Федерации и музеях Российской Федерации» сказано предельно коротко и ясно:

«Целями создания музеев в Российской Федерации являются:
хранение музейных предметов и музейных коллекций;
выявление и собирание музейных предметов и музейных коллекций;
изучение музейных предметов и музейных коллекций;
публикация музейных предметов и музейных коллекций и осуществление просветительной и образовательной деятельности.

Создание музеев в Российской Федерации для иных целей не допускается» (Глава V, статья 27).

Что есть предмет?

Но что же делать, когда герой музейного повествования достоин памяти, образы его творчества живут в сознании людей и тревожат воображение, но музейный предмет (будь то произведение художника, рукопись писателя либо какие-то знаковые предметы, сопровождавшие жизнь) отсутствует? Либо сохранившиеся по прихотливой воле случая предметы не отвечают высокой задаче предъявления зрителю героя (что, кстати, возможно, ещё хуже полного отсутствия!), не соответствуют Замыслу и Пафосу?

Пустая банка

Впервые я со всей отчётливостью понял, что проблема определения музейного предмета действительно существует, узнав о споре, возникшем в астраханской картинной галерее имени Кустодиева в 2001 году. Спор возник, расколов коллектив на сторонников/противников, между директором и хранителем вокруг маленькой банки варенья, пришедшей к ним по почте из

Саратова. Банка эта являлась результатом художественного проекта «След сада», осуществлённого художником Евгением Стрелковым на базе дома-музея Павла Кузнецова, – это была одна из тех 44 баночек варенья, отправленных по почте в музей, в чьих собраниях находятся работы мастера.

Директор предлагал поставить её на хранение, как произведение искусства, хранитель же отказывался, мотивируя тем, что не может отвечать за сохранность продукта питания вечно (к чему стремится всякий хранитель и к чему обязывают его служебные инструкции) и предлагал выпить чаю с этим вареньем – как, собственно, и рекомендовалось на контр-этикетке: «это варенье варилось для Вас в доме Павла Кузнецова из яблок, собранных в саратовских садах. Рекомендуются к чаю».

Пусть продукт этот был художественно оформлен – с оригинальной, выполненной шелкографией, этикеткой, с печатью на крышке, с документацией акции, вложенной в специально сделанную и отпечатанную коробку, – в глазах хранителя он виделся только лишь банкой варенья.

Более проникновенный директор видел в ней уникальную музейную историю, разыгранную с небывалым артистизмом, больше того – художественное произведение! Но, может быть, самое главное – ощущал тепло домашнего очага. Понимал, что, лишившись содержимого, она станет всего лишь пустой банкой...

Так кто же был прав в этом споре? Безусловно, оба!

Сила образа

Иконоборчество возникло не на пустом месте – и главный вопрос, который ставит это движение: есть ли икона и Бог одно? Сторонники икон отвечают на этот вопрос так: икона не есть Бог, но только Образ его, и чудо в том, что Бог может творить чудеса всего лишь силой своего слабого отражения, своим только Образом, и это доказательство тому, что Господь безмерен. Тогда как противники икон видят в этих досках лишь препятствие для общения с Богом напрямую и называют икону прелестью. И один из главных аргументов в их пользу, что любая намалёванная нетрезвым иконописцем кривая доска может послужить тогда предметом поклонения, любая

растиражированная бумажка и фотография. «Бог дышит, где хочет», - отвечают сторонники икон. И спору их нет конца.

Храм и музей

О том, *что* есть музей – склад или храм? – споры так же бесконечны, как споры иконников с иконоборцами. И конец им также не положен.

Лично мне близко одно наблюдение Павла Муратова в его «Образах Италии»: «Посетитель, рассматривающий здесь античные рельефы, может услышать иногда падение созревшей груши или стук в окно колеблемого ветром лапчато-лиственного фигового дерева. У старых кипарисов посреди двора играет фонтан, плющ обвивает жертвенных белых быков. Установленные тут во множестве обломки и саркофаги залиты солнцем, делающим их травертин голубым и прозрачным, их мрамор тёплым и живым. За прекрасное бытие этих скромных вещей можно отдать совершенство бережно хранимого в глухой комнате шедевра. Лепестки осыпавшейся розы, которые удержались в складках платья женщины, изваянной неизвестно кем и когда, украшают её больше, чем все суждения ценителей и споры учёных. В этих лепестках, в этих скользящих по мрамору тенях листьев и ветвей и снующих среди обломков ящерицах есть как бы связь античного мира с нашим миром, которая одна даёт сердцу узнать его и поверить в его жизнь».

Так, может, действительно, не столько ценен сам предмет, сколько важен тот образ, который возникает с его помощью!

Что есть варенье?

Кроме той истории о споре астраханских музейщиков, держа эту баночку в руках, можно, оказалось, рассказать много самых разных историй – о саратовских садах, о местных сортах яблонь, о чёрном дереве и мальте багаевском, о семье художника, о детстве художника, «проведённом в цветущих садах над Волгой», о его деде-садоводе, благодаря которому внуки научились ценить красоту природы, о творчестве Павла Кузнецова, для которого тема цветения стала одной из главных, его светлых красках, о свойствах цветовой палитры саратовской живописной традиции, о её «девичьих

тонах». Наконец, о истории восстановления дома, о подвиге дарения наследников (ведь во многом благодаря их щедрости оказалось в списке музейной рассылки так много адресов), о трудностях почтовых отправок, о тех 44 музеях, где хранятся произведения – от Архангельска до Алма-Аты и от Владивостока до Мальмё.

В общем, целую экскурсию по пустому пока ещё родительскому дому.

А попутно и лекцию о непривычных форматах современного искусства, contemporary art, с помощью которого – лэнд-арт, мейл-арт, паблик-арт – смогла в конце концов появиться эта самая баночка варенья...

И, самое главное, в конце всего – просто выпить чаю. С вареньем.

Рембрандт и Ван Гог

Ярким примером строгого следования правилам музейного дела могут служить два прямо противоположных подхода в создании мемориальных музеев двух величайших голландских художников.

История создания музеев во многом отражает судьбу и самих художников (героев музейного повествования): Рембрандт Ван Рейн был практичным и склонным к собирательству многочисленных реликвий, необходимых ему как для работы над историческими сюжетами, так и для удовлетворения страсти к коллекционированию – одной из главных комнат в музее является кабинет редкостей – музей в музее, нагромождённый из палеонтологических окаменелостей, чучел животных, коллекции оружия и доспехов, гербариев и прочих экзотов. Кабинеты редкостей, прообразы будущих музеев, тогда только входили в моду. Кроме того, Рембрандт, будучи сыном своего времени, с азартом занимался коммерцией – он торговал не только своими работами, но и работами других художников. Известно, что разорившийся на операции с большой партией луковиц тюльпанов художник остался без крова и всё его имущество пошло с молотка. И дом-музей Рембрандта был воссоздан спустя ... лет на основе составленных тогда подробных списков имущества.

Винсент Ван Гог, никогда, по сути, не имевший своего дома, жил на средства своего брата Тео – при жизни была продана только одна живопис-

ная работа художника. Его приютом был то родительский дом, то съёмные квартиры, а в конце жизни он по собственной воле обитал в доме для умалишённых в Овере.

Время почти не сохранило личных предметов, но – что гораздо важнее – предметы и не составляли для него большой ценности. Художник полностью был во власти творчества. И потому, разумеется, для устроителей музея было важно выстроить именно путь творческого развития художника.

Музей Ван Гога целенаправленно составлен из его произведений всех периодов...

Дом Рембрандта воссоздан без единого подлинного предмета – музей типологии, музей быта голландского художника 16 века.

Музей Ван Гога – памятник жертвенного поклонения творчеству.

Могло ли случиться наоборот: скажем, не сохранились бы описи имущества Рембрандта, и судить о его жизни мы могли бы лишь по его работам? Но при этом сохранился бы полный сундук вещей Ван Гога и ни одного его произведения? Наверное, «да». Но тогда это была бы совсем другая история искусств.

Поленово

Вот пример, которому позавидовали бы и создатели музея Рембрандта, и проектировщики музея Ван Гога в Амстердаме.

В русской глубинке есть образец непрерывного существования – почти полуторавекового бытования музея-усадьбы художника Василия Дмитриевича Поленова.

Место усадьбе выбрано самим художником, приобретено на его собственные средства, по его собственному проекту построены дом и все усадебные постройки, по его замыслу и при его участии разбит парк, Поленов в этом доме жил долгое время, к нему туда приезжали работать многие известные художники, он сам заложил традиции, которые до сих пор свято соблюдаются. В довершение всего, по его проекту была построена церковь и на небольшом кладбище при ней нашёл покой сам В.Д. Поленов, члены его семьи и их потомки. Больше того – усадьба ещё при жизни художника

получила статус музейного объекта, и руководили этим музеем в течение целого века наследники художника – сын, а затем внук.

Пример музея-усадьбы «Поленово» уникален, и такому стечению обстоятельств можно только позавидовать. И, разумеется, споры о музейном предмете среди счастливого стрёкота кузнечиков и радостного детского смеха неуместны.

Дом Павла Кузнецова

Но вот обратный пример.

Дом художника Павла Варфоломеевича Кузнецова в Саратове достался Радищевскому музею в полуразрушенном состоянии. И он – родительский, художник уехал из него в ранней молодости и только изредка – с годами всё реже и реже – навещал. В доме жил его младший брат со своей семьёй.

Только коллекция – дар наследников – самое крупное в мире монографическое собрание работ – 340 живописных произведений П.В. Кузнецова и 110 его супруги Е.М. Бебутовой – позволяет вести речь о музее. Но работы поздние, московского периода – к дому не имеют никакого отношения. Создание картинной галереи – дело будущего. Возможно – далёкого. И как восполнить пробел? Самые главные работы уже распределены по коллекциям. Делать копии? Но ведь это не рыцарские доспехи и панцирь черепахи, как в случае с Рембрандтом.

Если в случае с Ван Гогом – дело государственной важности, то здесь перераспределение коллекций ради создания полноценного «музея Творчества» вряд ли возможно. Третьяковская галерея не передаст в Саратов «Голубой фонтан», а Русский музей не расстанется со знаменитым восточным циклом.

Зоруга

Творческое состояние, описанное в античности термином зоруга (*греч.*) – жар, мерцающий и таящийся в углях, сплав, из которого можно снова раздуть огонь – знакомо практически всем. Каждый творческий чело-

век помнит это ощущение всепронизанности на рабочем столе, когда, кажется, открой на любой странице подвернувшуюся книгу – и там будет отгадка, переверни – и найдёшь подтверждение мыслям. И каждая замета значима, и каждый выдох – огонь, и мысли приходят сами, одна за одной. «И руки тянутся к перу, перо к бумаге...»

В русском языке этому действию, творческому акту, созвучны два романтических термина, очень точно с физической точки зрения – вдох и горение – отражающие процесс: «вдохновение» и «озарение». Стоит только дунуть и – огонь.

И каждый знает это холодное странное чувство невольного отлучения, когда, вернувшись спустя какое-то время, не можешь найти почти никаких подтверждений своей прежней страсти: раскрытые книги молчат, закладки никчёмны, а все пометы, подчёркивания, все NB с восклицательными знаками на полях уже всё позабыли. Это похоже на слежавшийся пепел в простывшем давно очаге.

И здесь действительно уже ничего невозможно поделать. Разве что разводить и поддерживать – новый огонь.

Музейный пепел

Увы, любой музейщик, работающий в музее мемориальном, вынужден иметь дело именно с пеплом, с тем, что отгорело навсегда. И нет уже на свете того героя музейного повествования, кто занялся бы сам разведением огня. Уже не вернётся в Ясную Поляну, чтобы сесть в своём белёном полуподвале за маленький рабочий стол, перемарать страницу за страницей граф Толстой. Уже не вспрыгнет на стул, чтоб записать строку, всё перепутав на столе, и не повалится в кресла с книжкой Пушкин в своём последнем кабинете, разгороженном книжными шкафами.

И все эти предметы на писательских столах – на этой странице была раскрыта эта книга, такими перьями писали, таким ножом разрезывали листы, таким сургучом запечатывали письма и т.п. – могут лишь добавить трагизма к рассказу экскурсовода, вызвать горечь невозполнимой утраты, навести на размышления о жизни, смерти, о жизни и смерти...

Но у всех ли музеев такие задачи, такое предназначение? Все ли музеи должны говорить о конце?

Ботинки Маяковского

Тот, кто пришёл в музей Маяковского (в Москве, на Лубянке) впервые, вряд ли обратит на них внимание. С первого раза любого посетителя поражает масштабность (экспозиция сделана внутри многоэтажного здания) и необычность самого пространства (оставлена только лестница – марш за маршем – ведущая в квартиру, обитая огромным пандусом вместо соседских квартир). Это потрясающая, очень точная находка. На уровне концепта данная экспозиция бесспорна: вавилонская башня Третьего Интернационала и выстрел, как высшая точка трагического конца, после которой, спускаясь в прожитое прошлое, подобно дантовым кругам ада, смотришь на творческий путь большого поэта в его стране. Но – только на уровне концепта. Стоит взглядеться, и – как черти – отовсюду лезут досадные недоразумения, излишние педали и пыльные витрины – музейные инсталляции, мусорные кучи ассамбляжей, нагромождения смыслов, невнятица посылов и разноголосица языков. Как будто авторы решили сказать сразу всё, что знали, будто это последняя возможность высказаться. Но хуже всего – смогли это сделать лишь теми средствами, которые были под рукой.

Не будем говорить сразу обо всём – рассмотрим только один, безусловно подлинный, экспонат: стоптанные ботинки. Они лежат в витрине, в той части экспозиции, где идёт рассказ про поездку в Америку. Я готов в них поверить, как исследователь жизни и творчества – в то, что это именно те ботинки, в которых поэт вернулся из Штатов, рад предположить, что именно в них он выступал в Политехническом, гулял с Полонской и сочинил поэму «Хорошо!» Я готов понять того хранителя, который испытывает трепет при касании к этим старым стоптанным штиблетам. Я проникнут уважением к тому, как он честно выполняет свою работу: тщательно описывает и замеряет все трещинки, царапины и залысины.

Не верю!

Но, увольте, я никогда не поверю, что Маяковский – франт, горлан, главарь – мог любить именно эти ботинки, лежащие сейчас в витрине. Они – случайно сохранившиеся (подаренные кому-то и доношенные? завалявшиеся в чулане? вытащенные из мусорки почитателем таланта?) – лгут о Маяковском. Он, одетый с иголочки, в новом автомобиле, не мог быть обут в эти стоптанные штиблеты. Я уверен, он любил другие: новые, яркие, со скрипом, на толстой подошве! Такие, которые отстукивали ритм широких шагов, пружинили, несли – и вторили звонким строкам!

Лично я, как посетитель музея, в «ботинки Маяковского» не верю.

И требую
убрать их
из
экспозиции!

Семьдесят тысяч предметов

Именно столько заявлено единиц хранения в буклете государственного музея-заповедника М.А. Шолохова в станице Вёшенской. Это действительно один из самых успешных на сегодняшний день российских музеев: у него обширные фонды, богатые земли, и он может много себе позволить.

Музей состоит из целого ряда мемориально-исторических комплексов, экспозиций и, самое главное, обладает колоссальным потенциалом «живой памяти». Но при всём этом в мемориальном доме себя чувствуешь не то чтобы неуютно, или неловко, оттого что вторгся в чужую жизнь («вот кровать, на которой спала Мария Петровна, вот кровать, на которой спал Михаил Александрович»), а ещё хуже. Чувствуешь глянец и неправду. Понимаешь, что тебя, мягко сказать, обманули. Это выставка чего угодно: сувениров, посуды, оружия... Демонстрация того, как богато жили в этом доме – заметьте – не того «как жил писатель», а того «как богато жили»... Причём – где-то на исходе брежневской эпохи. А ведь Шолохов прожил

долгую непростую жизнь – для того, чтоб это почувствовать, не нужно идти за три тысячи вёрст до небес – откройте переписку! И сразу предстанет потрясающе интересная личность – личность высокая, даже трагическая. В доме же всё очень похоже на передовицы советских газет: жизнь, сложная и интересная – сама по себе, а её идеологическое изложение – само по себе. Некоторые вещи вообще непостижимы: почему, например, во дворе были снесены хозпостройки, бывшие при Шолохове (подлинные!) – вместо них посеяли газон со стриженными кустами (подобье регулярного французского мини-парка, который даже в голову не мог прийти Шолохову на этой вольной земле). Единственный экспонат, который меня тронул по-настоящему - знаете какой? - недокурная сигарета «галуаз», последняя. Вот она - правда. 1:70000 – допустим ли масштаб?

Пропась между правдой места – донской земли, людей, на ней живущих - и неправдой экспозиции – одноплановой, плоской и практически безобразной (от «без образов») – потрясающе огромна. Потенциал велик – не одному поколению музейщиков будет над чем работать. Возможностей – безбрежно. Но факт остаётся фактом: музей Шолохова сейчас – это только огромная выставка мёртвых предметов.

Большая академия в Лагадо

Татьяна Калугина, исследователь феномена художественных музеев, рассуждая о *вещи* как предмете культуры, посчитала, что именно образ свифтовских учёных с мешками за плечами, полными предметов, наиболее соответствует традиционному музейному способу высказывания. И является, несмотря на то, что автор «Путешествия Гулливера» вряд ли имел в виду именно образ хранителя и изучателя музейных предметов, «очень верной и изящной метафорой музея». У язвительного Свифта один из профессоров Большой Академии в Лагадо предлагал радикально унифицировать язык общения: «...проект требовал полного упразднения всех слов; автор этого проекта ссылался главным образом на его пользу для здоровья и сбережение времени. Ведь очевидно, что каждое произносимое нами слово сопряжено с некоторым изнашиванием легких и, следовательно, приводит к сокращению нашей жизни. А так как слова суть только названия вещей,

то автор проекта высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний. <...> ...многие весьма ученые и мудрые люди пользуются этим новым способом выражения своих мыслей при помощи вещей. Единственным его неудобством является то обстоятельство, что, в случае необходимости вести пространный разговор на разнообразные темы, собеседникам приходится таскать на плечах большие узлы с вещами, если средства не позволяют нанять для этого одного или двух дюжих парней. Мне часто случалось видеть двух таких мудрецов, изнемогавших под тяжестью ноши, подобно нашим торговцам вразнос. При встрече на улице они снимали с плеч мешки, открывали их и, достав оттуда необходимые вещи, вели таким образом беседу в продолжение часа; затем складывали свою утварь, помогали друг другу взваливать груз на плечи, прощались и расходились. Впрочем, для коротких и несложных разговоров можно носить все необходимое в кармане или под мышкой, а разговор, происходящий в домашней обстановке, не вызывает никаких затруднений. Поэтому комнаты, где собираются лица, применяющие этот метод, наполнены всевозможными предметами, пригодными служить материалом для таких искусственных разговоров».

Только след

Так что же явилось музейным предметом в «Следе сада»?

Пепел? Пыльца? Вкус яблочного варенья? Трогательная несуетность?

Или, может быть, те истории, произошедшие с баночкой яблочного варенья в каждом из музеев и отразившие происходящее где-то далеко – за горами, за долами... Подобно тому яблочку из русской сказки, катившемуся по блюдечку с золотой каёмочкой. Проект этот дал срез нашей сегодняшней жизни. Разве не так – здесь устроили фестиваль современного искусства, здесь вызвали минёров, здесь растрогались, а здесь получили лишь липкие осколки?

Разве не проглядывает сквозь пелену времени тот самый символизм, которым был пронизан весь творческий путь художника?

Двойное преобразование

Художник, наделённый даром собирать мир воедино, способен сказать всему миру о целом – о соединении частей – со-части. Именно эту «формулу счастья» вычислил в творчестве П.В. Кузнецова Д.В. Сарабьянов: «Перед глазами художника проходили разные страны, разворачивались различные ландшафты, раскрывалась жизнь разных народов. Художник сливал все свои впечатления вместе, в своём воображении, преображал натуру, обобщал её, мысленно создавая из разнообразных впечатлений целостный мир, в представлениях художника построенный на естественных изначальных законах бытия. Одновременно он совершал на холсте второе преобразование натуры, воплощая свои идеалы в формулах пластического совершенства, композиционной и цветовой гармонии, в иконографических канонах, им самим выработанных и как бы приложенных к своему собственному творчеству.

Кузнецовский принцип «двойного преобразования» изгонял элементы случайности не только из подбора предметов, но и из системы их живописно-пластического толкования».

Музейный арт

С одной стороны, кажется, что его, этот термин, невозможно придумать, поскольку он из разряда тех, которые должны бы существовать всегда – *музейный арт*. С другой стороны, не найдя его среди других терминов в арсенале музейного проектирования – искусство экспозиции, построение, драматургия, сюжетосложение – приходится констатировать: необходимо обоснование термина.

Опыт целого ряда музейных проектов, осуществлённых за последние десять лет на базе дома-музея Павла Кузнецова в Саратове, привел к обоснованию «*музейного арта*», явления, возникающего исключительно на почве взаимопроникновения музейных и художественных задач. Ясность музейного высказывания достигается здесь с помощью художников, способных творить новые смыслы при помощи актуальных практик современного искусства. Именно художников, а не дизайнеров или декораторов, склонных

лишь иллюстрировать или аранжировать музейные «тексты». Именно здесь, на поле «музейного арта», на сопряжении двух — музейщик и художник — полюсов, и способно родиться новое художественное произведение.

Новый подход состоит в том, что экспозиционное решение является не только итогом работы научного коллектива и не столько работой специалиста по музейному дизайну (организации среды), но в первую очередь — именно созданием *нового художественного произведения*. Главный критерий нового метода: невозможность создания произведения автономно. Художник вне музейной истории, вне музейного поля не сможет создать ничего подобного тому, что он создаёт на музейном материале, как и наоборот — музей без художественного претворения образа выдаст всего лишь обычное (пусть даже очень качественное) дизайнерское экспозиционное решение. «Музейный арт» возникает только на почве взаимопроникновения музейных и художественных задач!

Именно художник способен здесь стать переводчиком — сказать самые сложные вещи просто: языком образов. Он, в сотворчестве с музейщиком, способен наделить мёртвый предмет функцией, которая, говоря языком математики, даёт возможность совершать процесс — по-другому — вдыхает жизнь, одушевляет и позволяет творить новые смыслы.

А.И Лазарев (Москва)

АРХИТЕКТУРА КАК МЕТОД ТОЛКОВАНИЯ ТЕКСТА

The interpretation of a text with architectural methods is made possible by transformation of verbal text into the visual one, using the language of architecture, and resulting in the 3D model of “ideal home” of the poem and its author.

«Связать поэзию и архитектуру вообще не ново. Метафора «архитектоника стиха» хорошо распространена, но мало кому приходила мысль о прямой, а не метафорической связи архитектуры и поэзии. Настало время буквальной реализации метафор, их вещно-воплощение, или воплощение-в-вещном... Текст стихотворения воспринимается как закодированный проект дома. Задача художника-архитектора – создать такой дом, который не приблизительно, а буквально трактует все особенности стихотворного текста: от конфигурации – через фоносемантику – до акцентов и ключевых слов» [Азарова 2007: 168].

Метод толкования текста средствами архитектуры состоит в возможности перевода текста стиха на образный и сопереживательно-наглядный язык архитектуры. Архитектурный план возникает *из* и буквально *на* тексте стиха как результат подробнейшего линейно-графического анализа как текста, так и особенностей печатной графики стиха. Наложение плана на стих позволяет «расшифровать» его, толковать текст под иным углом восприятия. Выявленные в плане границы помещений как дешифровальной перфокартой выделяют фрагменты слов или вновь возникшие словосочетания. Из мозаики новых словесных образов возникает «картина», которая проявляет иной слой текста стиха.

В процессе трехмерного моделирования этот иной, не явленный до того «слой» обретает архитектурную «плоть».

Средствами и возможностями архитектуры можно выявить и описать те особенности стиха и даже личности поэта – автора, которые трудно увидеть и описать иначе.

Созданная на основе плана трехмерная модель дома в электронном виде позволяет наглядно увидеть с уровня человека внешнюю архитектуру стиха. И даже усиленное возможностями архитектуры впечатление-послание от печатной графики и изменения ритма стиха.

«Прочтение» стиха возможно в процессе интерактивного прохождения по дому, буквально по строчкам стиха. «Вещно-воплощение» метафор реализуется в конкретике архитектурных объемов, в характере взаимодействия внутреннего и внешнего пространства дома. Архитектурные приемы для воплощения метафоры ясны и лаконичны. Одно из главных условий проекта – использовать только необходимый и достаточный минимум средств архитектурной выразительности. Ясность архитектуры помогает лучше воспринять идею-послание, заложенную в ней.

Для архитектуры проект на основе стихотворения, на первый взгляд – пространственно-алогичный, открывает новые архитектурно-пространственные гармонии, которые не могли бы возникнуть при чисто архитектурном, в основе логично-рациональном, проектировании.

«Это попытка построения «идеального» дома для автора, и именно идеальность, а не совершенство архитектуры должна возникнуть из стиха и заложенной в стихе картины мира» [Азарова 2007: 168].

Надо принять, что стих, если он состоялся, если он «живой», «идеален», идеален в том смысле, что и текст, и его визуальная подача таковы и не могут быть иными. «Идеальность» стиха может быть основой для создания «идеальных» геометрических прогрессий-модулей для построения «идеального» дома для автора.

Но и не только. Заложенная в ткань стиха «идеальность-послание» может быть явлена через активно-выразительный архитектурный образ. Традиционно идеологии пропагандируют себя через архитектуру.

Метод и инструменты создания проекта дома на основе стиха можно описать на примере одного из первых проектов из серии «ДОМ ДЛЯ СТИХА» – дома по стиху Б. Констриктора [Констриктор 2006, 92] – поэта и художника из С.Петербурга:

ментальность

облака

балет

все

потому

что

Бог

поэт

живи в творящемся стихе

кайфуй вися на волоске

о-о-о-й-е!



(текст стиха Б. Констриктора)

(план дома по стиху
Б. Констриктора)

Идея создания дома для стиха предполагает соотнесение размера стиха с человеком. Необходимо пропорционально увеличить стих до соразмерного человеку размера. Для этого выбрана единица измерения: высота прописной буквы = 1 м., расстояние между строк пропорционально сохраняется, что в данном случае дает модуль-шаг равным 1,4 м. Остальные размеры геометрически выстраиваются из самого печатного текста. Создание проекта ведется в удобном масштабе 1 : 100.

Проект выстраивается не на математических пропорциях и не на пропорциях человеческого тела, а на геометрических пропорциях печатного текста.

Система геометрических пропорций выявляется из конкретного стиха. Эта пропорциональная прогрессия не повторяется, в каждом конкретном стихе она иная. Компьютерное моделирование позволяет произвести необходимые геометрические расчеты с максимальной точностью.

Определение внешних границ-стен дома происходит на начальной стадии проектирования. Стены буквально охватывают графический силуэт стиха. Внутренние связи строк, «напряжения» ключевого слова стиха корректируют внешний периметр дома, скругляют или немного расширяют гра-

ницы стен. Как костюм, дом «подгоняется» под стих. Стихотворение будет жить в этом доме и ему должно быть удобно.

В тексте стиха определяется ключевое слово, наиболее значимое, «весомое». Определяются буквы, которые входят в это слово и наиболее часто употребляются в стихе. Геометрическое «звучание» этих букв будет влиять на восприятие внешних и внутренних объемов дома-тела стиха.

Ключевое слово данного стиха – это слово «Бог». Геометрические составляющие букв этого слова – «Б» и «О» – это круг, полукруг и два перпендикуляра, которые, при совмещении образуют крест и становятся основой планировочного решения и архитектурных элементов дома. «Буквально-архитектура-букв – геометрические элементы, составляющие каллиграфию стиха, переносятся в планировку. Дом буквально звучит» [Азарова 2007: 168].

Чем более значимо, «весомо» ключевое слово стиха, тем больше графической и геометрической информации, необходимой для создания проекта оно привносит. И тем адекватнее должна ответить архитектура ключевому слову – «ключевым» архитектурным элементом дома, определяющим характерность его внешнего вида и внутреннего пространства.

Ключевое слово дает основу поиска дополнительной геометрической составляющей проекта – угла. Исследуя геометрически пропорциональные отношения слова «Бог» в печатном виде и в конкретно используемом шрифте и соединив крайне противоположные точки слова диагональю, получаем угол-луч в 21 градус. Направление углов-лучей из крайних осевых точек стиха к центру и из центра и обратно дают точки пересечения, определяя тем самым границы стен и ширину внутренних проемов, которые перспективно расширяются, следуя траектории луча.

Слово «ПОТОМУ» в стихе разделяет его на две части и является переходно-поворотным, во всех отношениях, средним. Оно позволяет определить высоту жилой зоны направлением углов из крайних точек этого слова. Иными словами, соединив «небесный» угол-луч с границами среднего слова стиха поэта, получаем высоту потолка его дома.

Геометрические и пропорциональные составляющие слова «Бог» выстраивают пространственные и пропорциональные связи в архитектуре

дома и определяют план дома. Все, даже мелкие детали дома, выстроены в соответствии с этой пропорциональной прогрессией.

Каждое стихотворение требует разработки своего инструментария для анализа текста, но основной принцип выявления основы построения стиха, того, что дает стиху «жизнь», остается неизменным. Многогранность картины мира, заложенная в стихах разных поэтов, становится намного очевидней при «переводе» стихов в архитектуру. Увидеть, осознать и ощутить эту разность в архитектуре легче, чем при сравнительном анализе текстов.

Буква «О» в стихе «БОГ – ПОЭТ», как эхо-отзвук ключевого слова, многократно повторяется в тексте стиха. Поэтому количество круглых форм в архитектуре дома соответствует количеству букв «О» в стихе и равно 13.

«Буквально-звучание» дома построено на сочетании, контрасте и динамическом развитии жестко прямоугольных и круглых форм. Их пропорционально-количественные отношения соответствуют отношению количества тяготеющих к прямоугольной форме согласных и мягко округлых гласных.

Задача создания реального проекта требует определения положения дома относительно сторон света. Условно, но естественно принимается верх страницы за север. Продвижение солнца в течение дня учитывается и режиссируется проемами окон и их конфигурацией. Естественный свет участвует в «озвучивании» дома.

Выстроенность стихотворения по центру определила центрально-осевую, анфиладную планировку жилых помещений дома. Если графика выстроена по левому краю листа, то вход в дом находится у момента начала чтения. Противоречие между выстроенностью стиха по центру и «входом» с левого края верхней строчки разрешено устройством входного променада с выходом на правую восточную сторону.

Функционально помещения выстраиваются в соответствии с подсказками в тексте стиха. Совмещение текста с названиями зон дает новые возможности для осмысления их значения в контексте стиха. Повседневные бытовые зоны дома становятся пространственными строками дома-тела-стиха.

«МЕНТАЛЬНОСТЬ» – затененный променад с двумя выходами, «ОБЛАКА / БАЛЕТ» – холл, приемная с верхним светом – взгляд на облака – и спуск на технический этаж. «ВСЕ» – буферная зона, некий «шлюз» перед приватной зоной дома, в которую приглашаются близкие друзья. Зоны выстраиваются, подобно этапам знакомства-сближения с человеком. «ПОТОМУ» – компактная, функциональная кухня – столовая. «ЧТО / БОГ / ПОЭТ» – кабинет-библиотека – мастерская. Слово «Бог» «обведено» барабаном верхнего света, подобием солнечных часов.

В пространстве «идеального» дома библиотека-мастерская для двоих. Присутствие «второго», возможно второго «Я» поэта, явно ощутимо в доме, но не как постоянный фактор.

Характерность сочетаний букв «п», «о» и «т» в строках – «потому» и «что / Бог / поэт» ведет к соединению-перекличке этих зон проемами, окнами и конструктивными деталями, соответственно «п», «о» и «т» –образных форм.

Усиление пафосности стиха в строках «ЖИВИ В ТВОРЯЩЕМСЯ СТИХЕ / КАЙФУЙ ВИСЯ НА ВОЛОСКЕ» – это зоны «комнаты для жизни», открытой пространству ванной и спальни; передается подъемом этой зоны и активным включением окружающего пространства. В плане дома эта зона напоминает крылья аэроплана. Наклонные кронштейны упираются в склон и приподнимают жилую зону дома, передавая «вещно» ощущение метафоры «вися на волоске».

Восклицание «О – О – О – Й – Е !» – это открытая смотровая площадка, похожая на капитанский мостик, – «восторг» перед пространством и красотой мира.

Несмотря на концепцию «идеальности» дома и поиска почти небесных пропорций, проект подразумевает возможность его реального воплощения. Все объективно необходимые технические требования по конструкции дома, расположению сантехники, решению освещения, защиты дома от непогоды и перегрева выполняются в полном объеме. Данный дом получился достаточно узким, с большой площадью остекления, что потребовало наличия солнцезащитных козырьков и увеличения высоты фасадов для установки систем кондиционирования. Размеры дополнительных элементов дома рассчитываются по шкале геометрических пропорций, образованной

из геометрического анализа стиха. Их внешний вид соответствует стилистике дома.

Проект разрабатывается до стадии законченного «эскизного проекта». Остается выполнить рабочую документацию и можно строить.

«Буквально-реализация» метафор происходит не только во внешней архитектуре дома, но и в каждой строке-зоне «интерьера» стиха. Например, ритмическая составляющая строки «ментальность» передана сквозными проемами в бетонной стенке, прикрывающей, «защищающей» вход в дом с севера. Соответственно количеству, гласные переданы горизонтально-прямоугольными проемами, согласные вертикальными, «ь» – узкими щелями.

По центральной оси дом просматривается насквозь. Видны начало и конец «стиха». С одной стороны – «ментальность» – структурированное проемами небо севера, с другой – открытое сплошь пространство света – «Бог / поэт».

«ОБЛАКА / БАЛЕТ» – ощущение парящих округлых форм и движений передано блуждающим по стенам в течение дня светом из круглого конусообразного прозрачного купола и орнаментом из фрагментов букв на полу, которые напоминают схемы балетных па. Узкие щели окон в этом помещении непрозрачны, взгляд направляется вверх в купол, на облака и вперед, по перспективе проемов – проекции угла-луча слова Бог, в СВЕТ в конце дома.

Метафоричен и выбор строительных и отделочных материалов в доме. Он не случаен, а определен конструкцией, необходимой технологией, вытекающей из образовавшейся архитектуры дома. «Идеальность» дома предполагает использование новейших строительных технологий и материалов. В данном случае, это бетонные отливки, матовый стеклокирпич, медь, алюминий, стекло – на фасадах, и белый керамогранит, пробковое и ковровое напольное покрытие в интерьерах дома. Сочетание этих материалов может выглядеть и восприниматься не совсем гармонично и даже напряженно. Необходимость этого напряжения оправдана внутренним «напряжением» самого стиха.

Стоит обратить внимания на «выделенные» наложением на текст стиха плана дома слова, фрагменты слов или образованные в результате новые

словосочетания. Показательно, на какие слова попадает наиболее личная зона – спальня, особенно кровать.

Сравнение словесного местоположения спальни в домах для стиха у разных поэтов дает любопытные результаты.

У Б. Констриктора это возникшее словосочетание «Я-СТИХ». В плане дома по стиху Данилы Давыдова прямоугольник кровати выделяет слово «МЫ». Аналогично – в стихе-палиндроме Елены Кацюбы «Пейзаж» – слово «СОН». В доме по стиху Константина Кедрова «Чайный домик» кровать расположена на строках «И ВИ- / ТАЮТ».

В проекте дома для стиха создается не только психологический портрет автора, но и «идеального Я» поэта. Можно отметить, что сами поэты подтвердили сходство «портрета» и выразили желание и готовность, «в идеале», жить в таком доме.

Литература

Азарова Н.М. «Дом для стиха». Архитектурный проект на основе стихотворения // Черновик. 2007. № 22.

Констриктор Б., Асиновский О., Михайловская Т. Триада. М., 2006.

Е.М. Стрелков (Нижний Новгород)

**ВОКАЛ КЕФАЛИ¹:
СОВРЕМЕННОЕ МЕДИАПРОИЗВЕДЕНИЕ КАК ОММАЖ
РУССКОМУ АВАНГАРДУ**

The article sets out the idea of media installation belonging to intellectual, or “scholarly art”, that conceptually follows the natural philosophy writings and manifestoes of Russian avant-garde and post-avant-garde leaders, such as Velimir Khlebnikov, Leonid Lipavsky, Daniil Kharms.

1. ПРЕАМБУЛА

1.1. «Деловое предложение: записывай дни и часы чувств, как если бы они двигались как звезды... Именно углы, повороты, точки вершин. А я построю уравнение!» (Велимир Хлебников - Василию Каменскому).

1.2. «Человек плывёт на звуках, как лодка на море, чем сильнее становится волнение и больше качает, тем ему веселее. Он проделывает всё более сложные движения, он узнаёт существование моря» (Леонид Липавский. Разговоры).

1.3. «Известно, что некоторые звуки, как *ля* и *си*, поднимают мышечную способность, иногда в шестьдесят четыре раза, сгущая её на некоторый промежуток времени. В дни обострения труда, летней страды, постройки больших зданий эти звуки будут рассылаться Радио по всей стране, на много раз подымая её силу» (Велимир Хлебников, 1921).

¹ "Вокал кефали" - медийная инсталляция, относящаяся к жанру «учёного искусства» и концептуально опирающаяся на натурфилософские исследования и манифесты лидеров русского авангарда и поставангарда: Велимира Хлебникова, Леонида Липавского, Даниила Хармса. Концепция, графика: Евгений Стрелков. Программирование: Алексей Циберев. Флеш-анимация: Дмитрий Хазан

1.4. «Надо сочинить закон или таблицу, по которой числа росли бы необъяснимыми непериодическими интервалами» (Даниил Хармс).

1.5. «Сопоставить числа: начала слияния зрительных впечатлений и начала ощущения дрожи как звука: не в одном и том ли тут дело – во внутримгновенном глассандо» (Леонид Липавский. Определения).

1.6. «Мы можем обозначить числом каждое действие, каждый образ и, заставляя показываться число на стекле светильника, говорить таким образом... Особенно удобен язык чисел для радиотелеграмм. Числоречи. Ум освободится от бессмысленной растраты сил в повседневных речах...» (Велимир Хлебников).

1.7. «Земной шар можно понимать как струну, а сутки – как время одного колебания этой струны... Допустим, что молчание отвечает небытию звуков. Тогда звучание одной струны вызывает бытие звуков с равным или кратким числом колебаний. Бытие есть целое частных чисел колебаний. Поэтому земля может казаться зовом одной струны, а звёзды – ответом неба. И звёздный мир для другой звезды должен быть другим. Т.е. звёзды – постоянно призраки, созданные звучанием. Мы призраки призрака призраков...» (Велимир Хлебников. 1917)

1.8. Рыба не знает, что она движется, когда работает плавниками. Она думает, она загребает назад океан. Или – думает она – я меняю плавниками вид океана. Оркестранты считают, что они управляют игрой. Это неверно. Время проходит через их инструменты, через струны и пустоты труб, бронхи и пальцы. Время проходит жалобно и весело сквозь все сопротивления... Что же нас ждёт дальше?.. Мы превратимся в число, в подводных птиц, морские течения?..И всё это в конце концов объясняется той кривой сопротивления, которой нет на схеме. Кривой, которая правит всеми нашими ощущениями, делая их то больше, то меньше. Иначе сказать, она создаёт время. А если не время, то что же рождает отдельную мысль? Мы разлучены пространством и временем, навсегда, наглухо. Но безумное любопытство сжигает меня. Мы хотим быть всеми предметами и существами, температурой, волной, преобразованием... Неистощимая жажда увидеться не покидает меня.(Леонид Липавский. Трактат о воде).

1.9. «Время – только когда ломается ход (толчок при этом); отсчёт изломов, коленчатости – сочленений... Время – отклонение от достижимо-

сти. Время – когда посторонний взгляд. Время, бесконечная дробь. Время – угол возможности (могло бы быть и иначе...)... Время — несоответствие ритмов...Искусство – вызывание ритмических состояний» (Леонид Липавский. 1930-е).

2. СОДЕРЖАНИЕ

Кефаль приходит к ялтинскому берегу под Рождество. Чуть раньше или чуть позже – это зависит от ветров и течений. Когда идёт кефаль, вся набережная с раннего утра – цепочка из рыбаков. Вместе с ними спозаранку на берегу и художник – его привлекла эта *линия кефали* с пластикой занятых внимательным делом людей. И взгляд художника столь же внимателен – правда, ловит он не рыбу – но человек...

С одной стороны, череда фотографий рыбаков является графиком. Число рыбаков на берегу – это функция количества рыбы у берега, а кроме того: погоды и времени суток, праздников и выходных, обеденных перерывов и сетки теле вещания, гостей и болезней... – словом, самых разных факторов обыденной жизни.

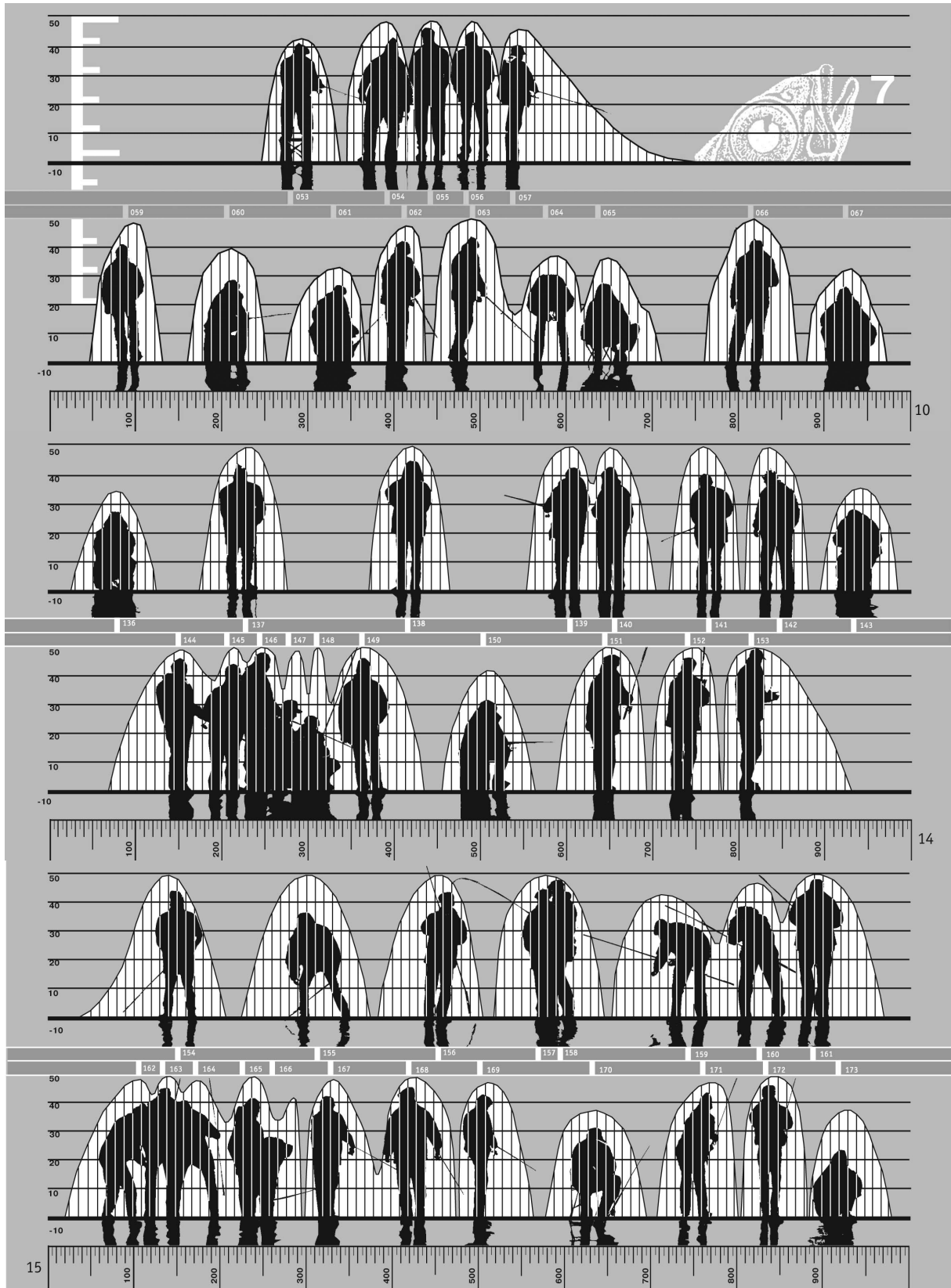
С другой стороны, линия рыбаков и наблюдателей (дополненная их отражениями в мокром асфальте) напоминает осциллограмму звукового сигнала. И если эта линия звучит – мы слышим *вокал кефали*. При этом сама рыба, как ей и положено, молчит – говорит же (допустим это) наше коллективное бессознательное...

Звук в проекте создаётся специально написанной программой. Предварительно над рыбаками на фотографиях появляются оболочки-коконы – они позволяют отразить в звуке динамику поз и напряжение жестов. При цифровой обработке фигуры рыбаков становятся «импульсами» с заполнением вертикальными штрихами. Программа превращает интервал между импульсами и длину штрихов в частоту и длительность звукового бита. В целом хаотичный, звукоряд включает в себя и короткие мелодичные участки. Причудливое *рыбацкое болеро* неизбежно порождает у зрителя-слушателя поток собственных ассоциаций, он словно подключается к эфирной переключке рыбаков...

Можно сказать, что *ВОКАЛ КЕФАЛИ* – это метафизический гидрофон, доносящий до зрителя сигналы недоступного глазу загадочного под-

водного мира, в которых зашифрованы позывные обозримого, но столь же недоступного сознанию мира обыденного человеческого существования.

3. ПРИЛОЖЕНИЯ



Сведения об авторах

Азарова Наталия Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Московского Педагогического Государственного университета. Член Московского Союза Литераторов, автор трех поэтических сборников.

Бирюков Сергей Евгеньевич – кандидат филологических наук, доктор культурологии, преподает в университете им. Мартина Лютера (Галле, Германия), в университете Н.Нестеровой (Москва). Поэт, основатель и президент Академии Зауми.

Большухин Леонид Юрьевич – ассистент кафедры русской литературы XX века филологического факультета Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

Борода Елена Викторовна – кандидат филологических наук, докторант кафедры истории русской литературы Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина.

Вартанов Сергей Яковлевич – кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Водонос Ефим Исаакович – искусствовед, художественный критик, зав. отделом русского искусства Саратовского государственного художественного музея им. А.Н.Радищева, заслуженный деятель искусств РФ.

Герчук Юрий Яковлевич – искусствовед, художественный критик, заслуженный деятель искусств РФ.

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, действительный член Российской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования.

Дорогина Елена Алексеевна – зав. сектором отечественного искусства XX начала XXI века Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева.

Дронова Татьяна Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Саратовского государственного университета

Елина Евгения Аркадьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры связей с общественностью Саратовского государственного социально-экономического университета.

Елина Елена Генриховна – доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета.

Зорин Артем Николаевич – кандидат филологических наук, докторант кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета.

Зюзин Алексей Валериевич – старший преподаватель кафедры истории русской литературы и фольклора Саратовского государственного университета, заместитель директора по научной работе Зональной научной библиотеки им. В. А. Артисевич Саратовского государственного университета.

Иванова Екатерина Алексеевна – кандидат филологических наук, ассистент кафедры русской литературы XX века Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета.

Иванюшина Ирина Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX века Саратовского государственного университета.

Кабанова Ирина Валерьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы и журналистики Саратовского государственного университета.

Казарина Татьяна Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета.

Кашанин Алексей Юрьевич – доцент кафедры архитектуры Саратовского Государственного технического университета, главный редактор журнала «Тектоника».

Кекова Светлана Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории культуры и искусства Саратовского государственного социально-экономического университета, поэт, автор девяти книг стихов, лауреат нескольких литературных премий.

Кобринский Александр Аркадьевич – доктор филологических наук, профессор кафедры новейшей русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена.

Лазарев Алексей Игоревич – художник, архитектор, дизайнер. Член Московского Союза Художников, участник международных выставок.

Лекманов Олег Андершанович – доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета и Российского государственного гуманитарного университета.

Лоцилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и теории литературы Института филологии, массовой информации и психологии Новосибирского государственного педагогического университета.

Majmieskułow Anna (Маймескулова Анна) – доктор филологических наук, профессор Университета Казимира Великого (Институт неофилологии и прикладной лингвистики, кафедра истории и теории русской литературы), Быдгощ, Польша - (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Instytut Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej, Katedra Historii i Teorii Literatury Rosyjskiej, Bydgoszcz, Polska).

Марьенко Анатолий Дмитриевич – доцент кафедры духовых и ударных инструментов Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, заслуженный артист России.

Попонова Юлия Римовна – аспирант кафедры русской литературы XX века Саратовского государственного университета.

Прокофьева Лариса Петровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка как иностранного Саратовского государственного медицинского университета.

Раева Александра Васильевна – кандидат филологических наук, ассистент кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского государственного университета.

Романенко Андрей Петрович – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории языка Педагогического института Саратовского государственного университета.

Савельева Елена Константиновна – ученый секретарь Саратовского государственного художественного музея имени Радищева.

Свердлов Михаил Игоревич – кандидат филологических наук, редактор журнала «Вопросы литературы».

Сорокин Игорь Владимирович – заведующий домом-музеем Павла Кузнецова (с 1989 по 2007 год), в настоящее время - аспирант кафедры истории и теории культуры РГГУ.

Степанов Евгений Викторович – кандидат филологических наук, издатель, главный редактор журналов «Дети РА», «Футурум АРТ» и «Зинзивер».

Стрелков Евгений Михайлович – художник, литератор, музейный проектировщик, дизайнер. Редактор литературного альманаха «Дирижабль».

Тарасова Ирина Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры начального языкового и литературного образования Педагогического института Саратовского государственного университета.

Терехина Вера Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Трубецкова Елена Геннадиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Саратовского госуниверситета.

Фандеев Олег Александрович – ассистент кафедры архитектуры Саратовского государственного технического университета.

Фещенко Владимир Валентинович – кандидат филологических наук, научный сотрудник Института языкознания РАН (Москва).

Хазан Владимир Ильич – доктор филологических наук. Преполагает историю и теорию литературы в Еврейском университете в Иерусалиме.

Червякова Лариса Валериевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века Саратовского государственного университета.

Шестакова Лариса Леонидовна – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики Института русского языка им. В.В.Виноградова РАН.

Шиндина Ольга Викторовна – старший преподаватель кафедры истории культуры и искусства Саратовского государственного социально-экономического университета.

Юрасова Надежда Геннадиевна – аспирант кафедры русской литературы XX века Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского.

Научное издание

**Литературно-художественный авангард
в социокультурном пространстве российской провинции:
история и современность**

сборник статей участников международной научной конференции
(Саратов 9-11 октября 2008 г.)

Под ред. проф. И.Ю. Иванюшиной

Дизайн обложки: К. Залесный

Подписано в печать 15.09.2008 г. Формат 60×84 1/16

Бумага офсетная. Печать трафаретная.

Объем 29 усл. печ. л. Тираж 100 экз. Заказ

Институт филологии и журналистики
Саратовского Государственного университета им. Н.Г. Чернышевского
Типография АВП «Саратовский источник» г. Саратов ул. Университетская, 42
тел. 52-05-93
Издательский центр «Наука»