

Авангард. Сумма технологий

© 1996, Бирюков С.Е.

В сущности, главный вопрос искусства во все времена – это вопрос артистической технологии. Авангард, «принципиально строящий на смещении и переплетении планов или на перераспределении элементов» ¹, предельно обостряет эту особенность искусства. То есть это вполне осознаваемая работа, хотя, разумеется, основанная на интуиции.

Крупнейшая фигура российского авангарда начала века – Велимир Хлебников. И не только по значительности его созданий, но потому, что именно он вполне осознанно занимался «перераспределением элементов» и выстраивал систему нового искусства. Эту работу нельзя исключить, оставив лишь результаты. Разумеется, интуитивизм Хлебникова играл огромную роль, но он нашел меру равновесия между священным безумием поэта и заумием (то есть сверхумием) «ученого», хотя это слово и не покрывает истинного значения того, что ему удалось сделать.

Хлебников, судя по его протесту по поводу изданных Д. Бурлюком «черновиков» и «фрагментов», признавал старые представления о «законченности», «отделанности» произведения. Вряд ли и Бурлюк находился на иных позициях, он просто спешил заявить о Хлебникове, которого справедливо считал гениальным. Между тем так называемая подготовительная работа, не только черновик или фрагмент, но и своды слов и операции по разложению слова становились уже значимым результатом. Футуристы объявили почерк средством художественной выразительности, возродили рукописные книги, за этим неизбежно должно было последовать признание самой рукописи – черновика с его зачеркиваниями, рисунками на полях и в тексте – уже произведением! Но не застывшим, а движущимся, меняющимся, ветвящимся. Признание это произошло на глубине творчества, поначалу без внешнего – артистического – закрепления. Это было именно уловленное движение, с одной стороны, чисто поэтическое – свободное самовыявление, с другой – математически расчисленное, когда одно доказательство вытекает из предшествующего и влечется к последующему и является лишь звеном в цепи. Рукописи Хлебникова можно сравнить с густо записанной доской в математическом классе. Это целые системы доказательств, выполненные поэтическим языком, который может быть и цифровым. О значении, которое Хлебников придавал числу, писал и он сам, и его исследователи. Но суть не только в самих числах, а в том методе, который Хлебников вводил в искусство поэзии, с одной стороны, и в искусство математики – с другой. К этому методу всеобщей трансформационности пришли только в эпоху системного изучения языков и компьютеров. Порождающая, или трансформационная, поэтика Хлебникова вела его к открытию все новых форм существования поэзии, которые он, словно Колумб (а сам поэт называл себя этим именем), как бы и не замечал. Так, он походя открыл визуальность, заметив вскользь, но очень характерно: «Ведь поэты рисуют...» По мнению Р. Дуганова, высказанному им на конференции по визуальной поэзии в музее Вадима Сидура (ноябрь 1995 г.), толчком к созданию знаменитых «железобетонных поэм» Василия Каменского послужили сегментированные рукописи Хлебникова. (В скобках замечу, что, когда Р. Дуганов продемонстрировал рукопись, Е. Брейдо определил ее как компьютерную программу.)

К 20-м годам пришло понимание того, что для знака поэзии годится все, а само поэтическое произведение может быть графической конструируемой «без названия». Это открытие принадлежит Алексею Николаевичу Чичерину, поэту и «конструктору книги», чья роль была плохо осознана при его жизни, сам он был начисто забыт и лишь сейчас начинает приоткрываться. Но к Чичерину мы вернемся. А сейчас еще о Хлебникове. Если верить воспоминаниям и легендам о сжигании рукописей, бросаемых по листочку в костер, о рукописях скомканных (этими комочками был якобы усеян пол в; комнате), то

Хлебников открывается как первый русский «перформансист». И в то же время эти действия оказываются все в той же системе порождающей поэтики, которая выходит за линию листа, а сама поэзия становится жестом. Лист исписывается, комкается и летит в пространство. Это неважно, что пространство оказывается всего лишь комнатой, в которую входит Бурлюк, поднимает комочек, расправляет и печатает текст. Адресат найден!

Или – исписанный лист, летящий в костер, как бы проходит очищение огнем. Письмо превращается в пепел и развеивается в пространстве. Такой степени деконструкции не найдешь в самой новейшей философской системе.

Один штрих на эту тему, который оставил сам Хлебников. В 1918 году в охваченной боями Астрахани он записывает по свежим следам: «Я выдумал новое освещение: я взял «Искушение святого Антония» Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при ее свете прочитывая другую; множество имен, множество богов мелькнуло в сознании, едва волнуя, задевая одни струны, оставляя в покое другие, и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий пепел. Сделав это, я понял, что я должен был так поступить. Я утопал в едком белом дыму, [носящемся] над жертвой. Имена, вероисповедания горели как сухой хворост... Я долго старался не замечать этой книги, но она, полная таинственного звука, скромно забралась на стол и, к моему ужасу, долго не сходила с него, спрятанная другими вещами. Только обратив ее в пепел и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг.

Я вспомнил про особые чары вещей, как некоторые вещи дороги и полны говора чего-то близкого нам и потом в свой срок сразу вянут и умирают и делаются пустыми.

Я решил, что они звучат незаметно для разума.

Это так: они полны таинственного звука, вызывающего ответные дрожания в нас самих» ².

Пройдет время, и операции с огнем и письмом станут вполне закономерным артистическим приемом, например, у Сергея Сигея, который в своем саду в городе Ейске будет сжигать собственные письма перед телекамерой.

И здесь настало время сказать о сложных взаимоотношениях глубинного и внешнего, открытия и закрепления. Еще Н. Берковский в 1945 году замечал, что Хлебников в эпоху масок и переодеваний действовал без маски, что творчество было его органическим состоянием, которое он не мог демонстрировать. Вспоминают, что у Хлебникова был высокий голос, которого он, видимо, стеснялся. Вспоминают о его неловких выходах на сцену. Тут могут быть разные толкования, среди которых – сверхпогружение во внутренний слух, во внутреннюю речь. Там он слышал и воспроизводил адекватно. Для внешнего воспроизведения был необходим артистизм, который требовал специальных занятий, в том числе голосом и пластикой. Нарушение координации между голосом и слухом – явление достаточно распространенное, существует много людей, обладающих прекрасным слухом, но не поющих. Такое «объяснение» кажется слишком простым, но оно одновременно сложное. Могло ли это волновать Хлебникова, чей облик «не от мира сего» рисуется всеми его видевшими и знавшими? Ступал ли он неуклюже от скованности, природной неловкости, или его физическое тело не отвечало его же творческим импульсам? Эти вопросы – для будущего. Пока мы можем сказать, что Хлебников был бесспорно «фундаменталистом» по преимуществу, его артистизм проявлялся в большей степени на письме и он своим письмом был не всегда доволен, переписывая и правя переписанное, чтобы прийти к законченности, результату. Можно назвать это изобразительным артистизмом, если сопоставить с тем, как художник линией, мазком достигает выразительности полотна.

Другое дело – Маяковский, Каменский, Крученых. Обладая голосами, они могли перевести стих из визуального ряда в акустический. Но при этом только Крученых подходил к выработке новой акустической системы, к поэзии как звуку. Сохранившиеся записи чтения трех поэтов: Маяковский (1920), Каменский (1959), Крученых (1951) – дают представление о голосоведении каждого. Во всех трех

случаях мы имеем возможность констатировать яркость и оригинальность в голосовом воспроизведении стиха, но только Крученых по-настоящему играет звуком, как бы доказывает артистически свой же постулат, что «поэт зависит от своего голоса и горла»³

Акустическое в поэзии – особая большая тема, здесь я ограничусь одним пояснением, которое поможет внести коррекцию в понимание технологии авангарда и самой сути той эволюции, которая происходила и происходит (революционизм – *revolutio*, то есть переворот, – лишь эпизод, с которым авангард на краткое время ассоциировался, просто совпал). Один из этапов эволюции связан с открытием в лингвистике фонемы, а в технике – звукозаписывающих и воспроизводящих аппаратов.

Понятие «фонемы» как простейшей единицы языка обосновал в конце прошлого века выдающийся лингвист И. А. Бодуэн де Куртенэ. И он же сделал предположение, что «фонемы представляют собой не отдельные ноты, а аккорды, составленные из нескольких элементов»⁴. Разработки лингвиста, вначале опосредованно, а затем и непосредственно, оказали влияние на поэтическую практику. Фонема была выделена, раскрепощена. Работа с этой мельчайшей единицей становилась как бы уже «делом техники». Вслед за «словом как таковым» последовала «буква как таковая», хотя «буква» и «звук» в научном понимании, разумеется, не соответствовали «фонеме». Но поэзия все-таки не совсем наука, или это наука с другими параметрами, которые в перспективе могут и пересекаться с «чисто научными». Бодуэн де Куртенэ этих пересечений не заметил, отказав футуристам в поддержке и внезапно вернув фонему назад в слово. Это произошло, когда он столкнулся с заумной поэзией и когда увидел, что раскрепостившиеся фонемы как бы вышли из научного подчинения и стали вступать в непредусмотренные сочетания. Такой вариант предполагал и он сам, образуя в учебных целях некие неизвестные языку «слова», но «слова» именно в кавычках, то есть, по его мнению, не имеющие права называться словами. Он оставлял за словом только традиционный смысл, уже заданный: фонемы, хотя и «аккорды», но находящиеся точно на своем месте и в свое время, а если они вступают в иные отношения друг с другом, то эта связь как бы противоестественная. Футуристы же понимали слово, букву, звук по-другому. Они индивидуализировали каждый элемент и наполняли его новой семантикой. Для Бодуэна и слово «будетляне», то есть неологизм, не было полноценным, для футуристов и обрывок слова был полноценным, значимым. Происходило вроде бы расподобление языка, возвращение его к хаосу. Но на самом деле это был выход к иному – невербальному – искусству. Поначалу этот выход казался крайне грубым. Однако постепенно грубость сглаживалась и приобретала черты благородного артистизма.

Между тем Бодуэн де Куртенэ был прав в том смысле, что эти новообразования не являлись словами в традиционном смысле, как стихи, написанные этими «словами», не являются в строгом смысле стихами. (Интересно, что разные авторы в эпоху авангарда занимались переназваниями – «поэзы» у Игоря Северянина, «заповесть» и «сверхповесть» у Хлебникова, «дра» у Зданевича, наконец, Крученых переименовал «книгу» в «гнигу».)

На раннем этапе авангард вышел на семантическую букву (=фонему) и на возможность звукового письма. На втором этапе, в 20-е годы, оказалось возможным осознать фонемное письмо как «фоническую музыку», к чему пришел Александр Туфанов, называвший будетлян «становлянами», а также предложить системы записи – так называемые фонограммы А. Н. Чичерина, тактовые сетки А. П. Квятковского. «Материалом моего искусства, – писал А. Туфанов, – служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически-живых элементов – кинем и акусм»⁵. То есть идет он прямо вслед за Бодуэном де Куртенэ, который и открыл дробление фонемы на более мелкие единицы: кинему (артикуляционный вход) и акузму (акустический выход). Из «простых звуковых комплексов» поэт-исследователь создавал «фоническую музыку». Один из примеров – фрагмент произведения, которое называется «TJU».

Из своих опытов Туфанов делал вывод: «Человечеству отныне открывается путь к созданию *особого птичьего пенья* при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений»

⁶. Практика Туфанова показывает, что он действовал в сфере звуковой, его «стихи» – это партитуры, они требуют особого чтения, ибо «птичье пенье» невозможно читать глазами.

Иным путем шел в те же годы московский конструктивист Алексей Николаевич Чичерин (фигура настолько неизвестная, что его часто путают с литературоведом Алексеем Владимировичем Чичериным). Он разработал индивидуальную систему звуков для записи своих фонетических опытов, которую называл «Аз» – «Букой» (именно так!). В 1926 году он выпустил теоретическую работу «Кан-Фун», в которой фиксировал собственные находки и намечал линии поиска: «Дальнейшее преобразование «Аз»-«Буки» должно идти путем ее раздробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, темпов, тонаций, интонаций и проч.; усложнения показателей «пауз» и их сочетаний; введения показателей разнохарактерных призывов; изобретения новых знаков для новых звучаний»⁷. Чичерин сделал резкий шаг в сторону поэтической сонористики. Здесь с ним мог соперничать разве что Илья Зданевич, который в своих знаменитых «дра» фактически изобрел систему одновременной записи, освоенной уже в магнитофонный период (запись с наложением, с параллельным и стереозвучанием).

Все эти факты еще не получили достаточного осмысления на отечественной почве, в то время как на Западе постоянно выходят все новые и новые работы о российском авангарде. В недавно вышедшей и на русском языке книге швейцарского исследователя Ж. -Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» представлен богатый материал, позволяющий проследить пути искусства более чем трети века. В частности, Жаккар устанавливает прямую зависимость Хармса от авангарда 10 – 20-х годов, связывает его поиски с тем, что делали в искусстве Хлебников, Крученых, Туфанов, Малевич, Матюшин. Он рассматривает конкретные приемы и показывает, как они реализуются в творчестве Хармса. Это работа Крученых над «фактурой слова», которую он понимал как «делание слова» – «конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов». Комментируя это крученыховское положение, Жаккар пишет: «Стих рассматривается как фонетическая сущность, образованная из составных частей, независимых от смысла, а фактура – не чем иным, как преобразованием этих составных частей <...> Здесь обнаруживается новая точка соприкосновения с Хармсом: воздействуя на внешние структуры языка, влиять на его внутреннюю структуру, а именно – на смысл»⁸. Это близко к истине, хотя внешние и внутренние структуры излишне противопоставлены, между тем как внутреннее содержится во внешнем гораздо глубже и плотнее, чем это можно себе представить, анализируя только смысл (даже самый непривычный).

Затем идут туфановские эксперименты со звуком, в которых он доходил до конкретики обозначения звуком жеста. Далее «расширенное смотрение» Матюшина и «прибавочный элемент» Малевича, преобразующий, деформирующий, то есть то, что позволяет видеть мир как изменчивую сущность.

Книга Жаккара в том числе помогает установить, что авангардное искусство уже в 20-е годы обретает двойной статус: с одной стороны, оно академизируется, с другой – продолжается линия на прорыв к новому. Академизация – необходимость действующих и вошедших в возраст мастеров, таких, как Малевич, Матюшин, Крученых, Терентьев, Маяковский, теоретически обосновать прорывы 10 – 20-х годов и подготовить новые. Этой тенденции способствовала и активная деятельность формалистов, особенно левого крыла ОПОЯЗа, и появление целых институтов по изучению нового искусства – Институт Живого Слова, ГИНХУК, ГАХН (деятельность этих образований остается до сих пор малоизученной, хотя даже точечные прикосновения к архивам и публикациям открывают значительную панораму).

Третье обоснование «академизации», или взросления, авангарда – это то, что его достижения так или иначе учитываются большинством художников молодого и старшего поколения. Не только молодые Хармс, Введенский и Заболоцкий усваивали открытия футуристов, но и выдающиеся деятели символизма Брюсов и Андрей Белый, и такой «отдельный» автор, как М. Кузмин, и такой «отдельный» акмеист, как Мандельштам. То есть идет нормальный художественный процесс, уже, впрочем,

осложненный социальными сдвигами и тесно увязанными с ними большевистскими репрессиями. Эти репрессии (очень разнообразно, но однонаправленно проявлявшиеся) выталкивают авангард в подполье и способствуют перерождению активного начала. Авангард мутирует. Активное начало, без которого нет творчества, загнанное внутрь человека, взрывает его самого. Для Маяковского это стало личным апокалипсисом. Его перерождение в литчиновника или хотя бы в «советского писателя» не удалось. С Малевичем – то же. Хармс и Введенский, подкрепляемые философскими «разговорами» со своими друзьями – Я. Друскиным и Л. Липавским, смогли аккумулировать «отрицательную» энергию в творчестве.

Что вовсе не означало их отхода от авангарда. Отойти от направления века было уже невозможно. К нему можно только прийти, как это случилось с Мандельштамом, и даже с упрямой Ахматовой (в ее «Поэме без героя»), и даже с Г. Ивановым, несмотря на весь его сарказм по отношению к авангарду.

Конец русского авангарда не мог наступить ни в 30-е годы, ни позже, хотя авангард был серьезно ранен и буквально истекал кровью, а не клюквенным соком. Стилевое направление, проникающее к мельчайшим единицам мироустройства, переворачивающее представление об этих единицах и находящее их новую дробность, не могло уйти со сцены. Оно принимало иные формы. Как только появлялась малейшая возможность, авангард возрождался. Другое дело, что происходило это во многом без учета предшествующего опыта. Можно было бы назвать одну причину – опыт закрыт. И это было бы верно, но не на все сто процентов. Есть и другие причины, по крайней мере – две, тесно увязанные. Уничтожение условий нормальной жизни искусства привело к вытеснению почти всего серебряного века, в котором уживались разновекторные направления. Авангард оказался прочно связан с именем Маяковского и некоторыми «революционными» текстами Хлебникова, Пастернака, Каменского, Асеева, Кирсанова и других авторов. Литературная эмиграция почти сплошь стояла в оппозиции к авангардизму и продолжала двигаться в «традиционалистском» русле. Закономерно, что Цветаева и Зданевич (Ильязд) оказались в тех условиях в изоляции (это сыграло не последнюю роль в возвращении Цветаевой в СССР и в фактическом переходе Зданевича во французский авангард). В России оставался целый ряд авторов, принадлежащих, условно говоря, к постсимволизму и принимающих регулярный стих как оппозицию политике властей. Ахматова, Пастернак, Бенедикт Лившиц, Мандельштам, Георгий Шенгели, более молодые – Мария Петровых, Семен Липкин, Арсений Тарковский, Аркадий Штейнберг... Имен – немало. Почти все они имели минимальные возможности выхода к читателю, их уделом стал поэтический перевод. Вполне естественно, что в 50 – 70-е годы именно эта линия начинает преобладать, хотя многие из названных имен остаются в полузабвении. Авангардистская линия в те годы выходит на поверхность лишь косвенно – в стихах Кирсанова, Мартынова, Слуцкого, Вознесенского. Послабления коснулись некоторой части зарубежной литературы, ставшей на Западе классикой, а у нас только открывшейся. Зарубежная поэзия надолго заменила собственные поиски. Авангардным считался верлибр, который переводили русские поэты, в том числе писавшие свободным стихом, но сами не печатавшиеся, – например, В. Бурич.

Между тем в русской поэзии вызревали новые тенденции, которые никто не хотел замечать, кроме разве что КГБ. Прежде всего это неопримитивистские устремления поэтов так называемой Лианозовской школы. Е. Кропивницкий, Я. Сатуновский, Вс. Некрасов, Г. Сапгир, И. Холин стали известны лишь к началу 90-х годов. В 50 – 60-е годы они создали направление, в котором соединялась «голая» барачная правда, острота прямой речи и попытки возрождения заумного языка. Эта школа описана как самими ее представителями, так и В. Кулаковым и Ю. Орлицким. В. Кулаков, в частности, противопоставляет этих поэтов авангарду и делает вывод о появлении совершенно нового направления, близкого к конкретпоэзии. Конкретпоэзию он определяет так: «Это целая эстетическая система, в какой-то степени альтернативная даже своему непосредственному предшественнику – классическому авангарду. В полной мере унаследовав критический, аналитический дух авангарда начала века, конкретизм отказался от его чисто модернистской преобразовательной, демиургической идеологии, воплотив в поэзии новое, постмодернистское ощущение языка?»⁹ Можно согласиться с этим, если понимать под авангардом только жизнестроительные устремления и вычитать из него артистизм и остроту восприятия мира. Но как раз эти качества, как мы уже видели, наличествовали у

классических авангардистов и у лианозовцев, причем последние знали кое-что из прежнего, и это не могло не оказывать, пусть и не осознанного до конца, влияния на лианозовцев.

50 – 60-е годы безусловно стали переломными в возрождении авангардной линии. «Группа Черткова» в Москве просто занималась поисковой работой, выискивая забытые всеми книги, публикации и рукописи 10 – 20-х годов (особенно усердно работал в этом направлении Леонид Чертков – талантливый поэт и литературовед, довольно скоро попавший в «оттепельный» лагерь). Судя по воспоминаниям одного из участников группы – известного переводчика и только сейчас открывшегося поэта и прозаика Андрея Сергеева, они стремились найти оборванную нить и продолжить ее. Это могло происходить самым неожиданным образом, как, например, с Валентином Хромовым, который смог блестяще актуализировать палиндромию, классические примеры которой дал Хлебников¹⁰. (В скобках отметим, что примерно в те же годы к палиндрому обращаются тамбовский поэт и художник Николай Ладыгин и московский литератор-правозащитник Владимир Гершуни, творчество которых стало известно также лишь в 80 – 90-е годы.)

В 60-е годы в Ленинграде начинают открывать обэриутов, и на фоне этих открытий, но и независимо от обэриутства, формируются группы и кружки авангардного направления. Прежде всего здесь следует назвать Владимира Эрля, основавшего с друзьями группу «хеленуктов», а также Константина Кузьминского. И в этом случае показательно, что поэты, вышедшие самостоятельно на стиль, отличный от постсимволистской традиции, ищут предшественников и находят их. Примерно таким же путем поиска шли Владимир Казаков и Геннадий Айги¹¹. Каждый из них в результате вышел на свою систему, но сцепление их с классическим авангардом оказалось достаточно сильно именно в самой технологии творчества.

Владимир Казаков, в частности, прямо и открыто следовал традиции футуристов и обэриутов (имея в виду и существенные различия между этими ветвями авангарда). Он подчеркивал огромное значение в его жизни встречи с Алексеем Крученых. Понимая всю неуместность своего эксперимента по возрождению большого авангардного стиля, он юморил и ерничал, оставаясь при этом пафосно-серьезным. Некоторые произведения Казакова можно принять за эпатажные, но в отличие от футуристов и обэриутов он не имел возможности кого-либо эпатировать, просто потому, что его не печатали в Советском Союзе. Читателями Казакова были ближайшие друзья, которым его стиль был внятен, а затем западные слависты, знающие толк в авангардном искусстве. На самом деле творчество Владимира Казакова – это своего рода попытка синтеза разнородных авангардных технологий, причем на иной основе. Казаков как бы даже пародирует авангардный стиль. Игорь Левшин написал: «Он и есть не столько заумник, сколько заостроумник»¹². Но «заостроумниками» были по-своему и Крученых, и Хармс. Левшин прав, грань между остроумием и умом тонка, но она столь же тонка между заумием и заостроумием. Дело в том, что пародирование – это вообще неизбежное составляющее всякого движения в искусстве, это (сознательный ли, подсознательный ли) искус – превзойти. Поэтому, когда в казаковском «Обеде в Эскуриале» донна Анастасья говорит: «По-моему, великая русская литература кончилась в 1940 году», – то Дон Жуан ей тут же отвечает: «А по-моему, она только начинается». Дело не в том, чтобы начать с нуля, а в том, что ноль – это метафизическая область, вбирающая в себя все. Чем больше этого всего, тем больше ВСЕГО.

Казаков движется как бы в нескольких направлениях – стихи, проза, драматургия. Но в результате эти направления пересекаются.

сказал себе, но не ответил, держа за

ставень облака, откуда с клятвой рвал

ся ветер и сумрак резала река.

чем проще тем отважнее страница, вда

ли как коршун заплеталась птица, и

герб держал отточенных зверей, и бе
лый цвет чем тверже тем белей
в них время в лапах от когтей и стонов,
когда чугунный клюв пробивший темноту,
оно сверкнет собой, огнем ночей не
тронув и выкованный век роняя в черный
дол

Такого рода ход от внешнего к внутреннему типичен для авангардной поэтики. И столь же типична индивидуализация хода. Хотя различные варианты переразложения слова мы найдем у футуристов и даже раньше, в XVII-XVIII веках¹³, в каждом случае обнаруживается особый подход. Казаков в данном случае, при его знании принципа «невязок» Хлебникова и «сдвигологии» Крученых, идет органическим путем. Стихотворение из «невязок» и «сдвигов» вырастает, представляя одновременно и описанием некоего герба, и сложношифрованным текстом – при внешней прямо «пушкинской» легкости (тут есть два варианта чтения стихотворения вслух – либо с учетом концов строк, либо по явной рифме, которая смещена разрывами).

Если Казаков, среди друзей которого были литераторы, имел некоторую известность, то Елизавета Мнацаканова – музыкант и музыковед по профессии – даже и не пыталась представлять свое творчество. Исключение составляли несколько переводов с немецкого, напечатанные полуслучайно. Лишь в 1975 году, с переездом в Вену, Мнацаканова открылась как оригинальный поэт. Она стала печататься и выступать с чтением стихов, а вернее – не стихов, а своего рода музыкально-поэтических композиций, в которых вязь словесная прозвучивалась музыкальной, одно накладывалось на другое не механически, музыка в самом деле вырастала из слова либо это слово вырастало из музыки. Это была как будто целая система зеркал, где одно слово отражалось в другом, а затем – в третьем, а третье – в первом, и так далее – до бесконечности. Композиции Мнацакановой, по сути дела, не имеют начала и конца, это один бесконечный поток – голоса, почерка. Собственно типографское исполнение как бы вынужденное – необходимость фиксации текста. В неожиданных соединениях и разъединениях слов открываются провалы и взлеты новых смыслов. При этом старые смыслы сохраняются, тянут в свою сторону, на этой растяжке вибрирует голос поэта – различимый:

теперь ты влаги ты
влаги ты
серой влаги
студеной влаги утра
предутренней влаги
остуда
теперь ты теперь ты теперь
ты влаги ты
влаги
власть
влаги власть и

холодный

осколок

в

моих

снах снами с нами

снах в

моих снах

вмоихснах

Текст выстраивается по музыкальным законам. Время здесь организуется совершенно иначе, чем в «обычном» стихотворении. Вслед за исследователем временных структур в музыке М. Аркадьевым назовем это явление «*принципом неограниченной делимости* гравитационного временного потока», то есть таким принципом, как поясняет Аркадьев, «когда любая доля или длительность может быть разделена на две или три, следовательно, сама приобретет характер опорный, а ее внутренние доли – относительно опорный, и так до бесконечности» ¹⁴. Особое значение в подобных случаях получает исполнение, интерпретация. Д. Жуковский, создатель оригинальной поэтики, чьи работы только недавно были открыты С. Поляковой и М. Мейлахом, писал еще в 30-е годы: «*Стихотворение, в отличие от прозаического произведения, есть то, что требует звукового сопровождения голосом*» ¹⁵. Работая в основном с классическим материалом, Д. Жуковский тем не менее пришел к выводу, что «поэзия максимально использует все возможности нашей гортани», что поэзия «может быть определена как высший культ человеческого голоса» ¹⁶. Говоря о голосе, мы имеем в виду не только его тембр, высотность, артикуляцию, но и все составляющие звучания – интонацию, ритм, мелодию. И здесь поэт должен по возможности «совмещать» несколько профессий – музыканта, актера, режиссера. Работа поэта в данном случае сходна с тем, что делает композитор. Тексты Мнацакановой – это партитуры, их отличие от музыкальных в том, что они пишутся словами и морфемами. Вопроса – как это читать? – не существует для тех, кто умеет читать, как не существует такого вопроса по поводу трактовок партитур музыкальных. И точно так же как в музыке, задача в том, чтобы озвучить произведение, – это может сделать либо автор, либо исполнитель-чтец. При этом трактовки могут и не совпадать. Я, например, читаю Мнацаканову не так, как это делает она сама (я и услышал ее чтение уже после того, как сам исполнил некоторые ее вещи), иначе читают эти же произведения актеры театра «Чет-нечет». Эти трактовки не мешают друг другу, как не мешают разные трактовки Баха, предлагаемые, допустим, Рихтером или Гленом Гульдом (хотя гораздо точнее будет в данном случае сопоставление с исполнением современной музыки).

Но проблема исполнительства (не авторского) – это отдельный разговор. Сейчас важно обозначить движение в сторону индивидуализации. Безусловно, каждый автор индивидуален, но в современном искусстве индивидуализация становится величиной уже самодовлеющей. Например, в сонорной, или саунд-, поэзии воспроизведение на авторском уровне – дело весьма затруднительное. Голосовые проработки Ры Никоновой, Сергея Сигея, Александра Горнона, Валерия Шерстяного, Сергея Проворова, Дмитрия Булатова индивидуальны как бы уже до последней степени. В ряде случаев (особенно у Никоновой, Сигея и Шерстяного) происходит отрыв от слова и перемещение в область чистого звучания. При этом важно, что сам процесс создания произведения происходит у нас на глазах, даже если выступление записано на видеокассету (менее предпочтительный, хотя и дающий интересное впечатление, вариант – запись на аудиокассету). Но поэты давно читают свои стихи, и каждый в своем чтении индивидуален. Да, это так, однако разница в том, что большинство читает просто чтобы прочесть, а вообще-то стихи пишутся не для этого. Разница в установке. Так, установка на декламацию,

распев, музыкальность была уже у символистов – футуристы и конструктивисты эту установку усилили. Не случайно, что именно в 10 – 20-е годы появилось большое количество работ, посвященных «музыке речи», то есть собственно исполнительским проблемам и проблемам стиха как звучащей материи. Работы О. Брика, Б. Кушнера, Л. Якубинского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, С. Бернштейна, В. Всеволодского-Геригроса, Л. Сабанеева, А. Туфанова, А. Н. Чичерина, М. Малишевского, А. Квятковского, Е. Поливанова и других авторов выводили изучение даже классического стиха на качественно иной уровень. Были сделаны и значительные подступы к изучению новейшего искусства поэзии. По сути дела, вырабатывалась авангардная теория, тесно связанная с поэзией и даже поэтическая по преимуществу. Этот поиск был оборван, и лишь сейчас нить начинает восстанавливаться. Но это не просто реставрация, а одновременно поиск пути для того, чтобы двигаться дальше.

г. Тамбов

1. Владимир Марков, О свободе в поэзии. Статьи. Эссе. Разное, Пб., 1994, с. 121.
2. Велимир Хлебников, Утес из будущего. Проза, статьи, Элиста, 1988, с. 106.
3. А. Крученых, Кукиш прошлякам, М. -Таллинн, 1992, с. 50.
4. И. А. Бодуэн де Куртенэ, Избранные труды по общему языкознанию, т. II, М., 1963, с. 203.
5. Александр Туфанов, К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем, Пб., 1924, с. 9.
6. Там же, с. 26.
7. Цит. по републикации: К. Кузьминский, Дж. Янчек, А. Очеретянский, Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия (Сборник справочных и теоретических материалов, Wien, [1989], с. 205.
8. Жан-Филипп Жаккар, Даниил Хармс и конец русского авангарда, СПб., МСМХСV, с. 19.
9. В. Кулаков, Конкретная поэзия и классический авангард. – «Кредо», 1993, N 3 – 4, с. 37.
10. См. публикацию о «Группе Черткова», подготовленную В. Кулаковым, в журнале «Новое литературное обозрение», 1993, N 2, и воспоминания А. Сергеева в «Дружбе народов», 1995, N 7 – 8.
11. См. беседу автора настоящей статьи с Г. Айги: «Вопросы литературы», 1991, N 6, с. 3 – 15.
12. И. Левшин, Двойная игра Владимира Казакова. – «Новое литературное обозрение», 1995, N 15, с. 288.
13. Подробнее см.: Сергей Бирюков, Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. Пособие для учащихся, М., 1994, с. 70 – 99.
14. М. А. Аркадьев, Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования), М., 1992, с. 67.
15. Д. Д. Жуковский, Из книги «Элементы слова». – «Новое литературное обозрение», 1993, N 4, с. 46.
16. Там же, с. 47.