

крупных прозаиков и поэтов оказывает существенное влияние на литературный процесс» (с. 359), – заключает М.В. Скорыходов.

К.А. Жулькова

2016.01.022. О ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: О.Э. МАНДЕЛЬШТАМ, В. ХЛЕБНИКОВ, К.С. МАЛЕВИЧ. (Сводный реферат).

Toronto Slavic quaterly. – Toronto, 2014. – № 47.

Из содерж.:

1. SOSHNIKIN E. Весны и осени: Возвращаясь к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама. – С. 240–260.
2. LANNE J.-C. Некоторые замечания по поводу понятий «зауми» и заумного языка у Хлебникова. – С. 303–322.
3. ARONOV I. Казимир Малевич: Опыты супрематической поэзии. – С. 323–344.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам; Вяч.И. Иванов; «прозрачная весна»; В. Хлебников; «заумь»; К.С. Малевич; супрематизм; беспредметный звук.

В статье Е.П. Сошкина (университет Иерусалима) (1) анализируется стихотворение О.Э. Мандельштама «Мне холодно. Прозрачная весна...» (1916), обращенного, по мнению ряда комментаторов, к М.И. Цветаевой и ставшего отголоском возникшего между ними в 1916 г. романа. «Цветаевской московской весне Мандельштам невыгодно противопоставил свою “петропольскую” – с воздухом, насыщенным смертью, с похожей на слизкую медузу невольской волной» (1, с. 242). Обитательница морей – медуза – предваряет появление «морской воды», ассоциируемой с именем Марина.

Одним из подтекстов стихотворения исследователь называет стихотворение Н.А. Некрасова «Смерть Бозио» со строками «Но напрасно ты кутала в соболь / Соловьиное горло свое», где акцентирована нерасторжимая связь Петрополя со смертью. Но если у Некрасова эта связь обусловлена суровостью русских морозов, то Мандельштам соотносит ее с «прозрачной весной», перекликающейся, в свою очередь, с началом главы VII «Евгения Онегина»

(«Еще прозрачные, леса / Как будто пухом зеленеют»)¹, где прозрачность и весна соседствуют как отдельные мотивы, а также – с фрагментом из первой главы книги Вяч.И. Иванова «Эллинская религия страдающего бога» (1904), где говорится о том, что «весна была прозрачна для взора древних: она была цветущая Смерть»².

Распознавание Цветаевой данного подтекста, полагает Е. Сошкин, не входило в авторскую интенцию: на «прозрачную весну» была возложена «альтернативная подтекстообразующая функция: напомнить адресатке о более раннем стихотворении самого Мандельштама (написанном в 1915 г., в первый, крымский период их с Цветаевой знакомства), где присутствуют обе лексических составляющих формулы» (1, с. 246). Имеется в виду стихотворение «С веселым ржанием пасутся табуны» со строками: «Сухое золото классической весны / Уносит времени прозрачная стремнина», явно отсылающее к Г.Р. Державину и его последнему стихотворению «Река времен...», которое ранее дало основание Цветаевой назвать Мандельштама «молодым Державиным».

Многочисленные отголоски «прозрачной весны» в стихотворениях сборника Мандельштама «*Tristia*» (1922) корреспондируют, по мнению исследователя, «не только с образами Персефоны и весны как символами женского начала в ивановских реконструкциях орфической религии, но и с прозрачностью как одним из центральных концептов учения Вяч. Иванова о трансцензуре (или, иначе, *опрозрачивании*)» (1, с. 251), отразившемся, в частности, в его книге стихов «Прозрачность». Однако если у Иванова опрозрачивание связано с мистическим восхождением, Мандельштам «приурочивает опрозрачивание к нисхождению, а само нисхождение мыслит не как возвращение в “голубую тюрьму” дольного мира (как понимал его Иванов), но как сошествие в преисподнюю. ИмPLICITным обоснованием столь радикальной реорганизации исходной модели служит прозрачность / призрачность царства мертвых, а сохранение связи с этой моделью обеспечивается мифом о воскрешении Эвридики» (1, с. 252).

Единственный случай обращения позднего Мандельштама к концепту Иванова – «Стихи о неизвестном солдате» (1937). Здесь

¹ См.: *Ronen O.* An approach to Mandel'stam. – Jerusalem, 1983. – P. 130.

² См.: Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М., 2000. – С. 120.

эпитет «опрозраченный» относится к «свету», отсылая к учению И.-В. Гёте о цвете в изложении Андрея Белого в его книге «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности» (1917)¹, и означает, что у Мандельштама «весть о более поздних событиях, распространяясь по Вселенной, перекрывает, подобно *обнове*, предшествующие события, тем самым их опрозрачивая (не заслоняя, а растворяя, т.е. как бы отменяя). Самая последняя весть – это весть о конце истории: *свету светло* от вести о конце света (мира), распространяемой светом (световым лучом)» (1, с. 257). Мандельштам в своем стихотворении, заключает Е. Сошкин, реализует формулу Иванова «*a realibus ad realiora*»: его образы «представляют собой экспликацию все того же движения от реального к реальнейшему и сверхреальному, или, иначе, перекрывание реального все более и более опрозрачивающими его покровами» (1, с. 258).

Жан-Клод Ланн (университет Лиона, Франция) (2) называет Велимира Хлебникова единственным поэтом из практиков заумной речи, который предпринял попытку создания ее целостной теории. «Заумь» Хлебникова, отмечает исследователь, составляет лишь малую долю его поэтического наследия и значительно отличается от «зауми» А. Кручёных или И. Зданевича. Она связана с определенным контекстом, представлявшим собой целую совокупность футуристических направлений, сосредоточенных на «слове как таковом» и противопоставивших себя акмеизму (прежде всего О. Мандельштаму), кларизму М. Кузмина и символизму. Заметный вклад в практику «зауми» внесли живопись, музыка и театр начала XX в., а также типично русский религиозный контекст – глоссолалия разного рода сектантов и православная логология (доктрина о воплощенном Слове-Логосе). В более широком европейском контексте предшественниками «зауми», по мнению исследователя, можно считать Ш. Нодье, А. Рембо, С. Малларме. В. Хлебников – «самый блестящий представитель долгой рационалистической традиции, которая старалась пролить свет на своеобразную прелесть созвучий поэтической речи, дать им разумное обоснование» (2, с. 304).

¹ См.: Кацис Л. И.-В. Гёте и Р. Штейнер в поэтическом диалоге Андрей Белый – Осип Мандельштам // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. – М., 2000. – С. 171.

Обращаясь к рассмотрению теоретических высказываний Хлебникова о «заумном» языке, представленных в его статьях «Наша основа», «О стихах» и др., исследователь подчеркивает, что «заумь» для поэта, во-первых, – «феномен системный, недействительный или даже немислимый вне соотнесения с существующей языковой системой» (2, с. 310). Во-вторых – это язык, хоть и «находящийся за пределами разума» (так определял «заумь» сам Хлебников), но способный научить чему-то разум, увеличить его когнитивные способности. При этом «заумный» язык, по Хлебникову, – не только потенциально возможен, но уже существует в форме фольклорных заклинаний. Свою главную задачу поэт видел в превращении «зауми» в рациональный и вразумительный универсальный язык, способный объединить людей, разъединенных «умными» языками.

Приемы рационализации нерационального в обычном языке, к которым прибегает Хлебников, – «самый интересный опыт из всех попыток геометризации языка. Именно благодаря этому аспекту своей лингвистической утопии поэт предстает как самый футуристический “будетлянин”, как самый актуальный мыслитель нашего времени» (2, с. 313–314). Инструментом для работы «заумника» становятся буквы алфавита, точнее – фонемы. Каждая фонема соотносится с положением какого-то идеального тела (точкой, плоскостью, окружностью и др.) в пространстве в определенный момент «жизни» пространства, которое не рождается однократно, но постоянно возобновляется. Например, «**В** на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад» (статья «Художники мира!»; цит. по: 2, с. 316) и т.д. Подобная семантизация методом смыслового абстрагирования позволяет каждой отдельной фонеме выполнять функцию образа. «Заумный язык Хлебникова, – приходит к выводу исследователь, – мог бы определяться как звуковой сигнал пространственно-временных трансформаций... это звуковой ритм пространства» (2, с. 317–318).

Историк русского авангарда из Иерусалима Игорь Аронов (3) исследует экспериментальную поэзию К. Малевича, к которой художник обратился в 1913 г. под влиянием идей А. Кручёных и В. Хлебникова о слове и букве «как таковых», воплотившихся в поэтической «зауми». Заумная поэзия, пишет И. Аронов, «стиму-

лировала живописную заумь (“алогизм”) Малевича – живописные и графические композиции, составленные из абсурдных комбинаций слов и изображенных объектов. Поэтическая заумь и живописный алогизм, воспринятые Малевичем как разрушители предметных отношений, вели его к беспредметному живописному супрематизму, чистому творчеству как таковому» (3, с. 323). Статья посвящена исследованию особого типа графической поэзии супрематизма, представленной двумя супрематическими рисунками художника 1916–1917 гг., названными им «Прографачник», где фонетическая заумь заполняет собой геометрические формы.

К. Малевич, изложивший свои взгляды о звуке в поэзии в письмах М.В. Матюшину и А. Кручёных (лето 1916 г.), полагал, что буквы должны быть восприняты как знаки бессмысленных «звуков», а не как условные «знаки», составляющие слова для обозначения вещей и выражения мыслей. Буквы подобны знакам нотного письма, но обозначают немзыкальный звук (вопреки всей поэтической традиции, соединявшей поэзию с музыкой). Поэт должен вернуться к первичному нераздельному беспредметному звуку, который существовал в изначальной целостности мира, изъяс его из слова. Буквы-звуки, на которые распадаются слова, становятся знаками беспредметной звуковой массы, визуальное представление которой подобно живописному супрематизму. Согласно общей теории беспредметности К. Малевича «стихийное возбуждение как первичный звук подействовало на сознание, воспринявшее этот звук в виде звуковых масс. Предметная мысль расплыла массы на отдельные звуки, обозначив их в знаковых формах букв и слов, которые удалили сознание от ощущения беспредметной единой сущности звуковых масс, через которое возможно восприятие беспредметного возбуждения как родового источника всех явлений. Построение супрематической композиции из буквенных комбинаций, обозначающих звуковые массы, – приходит к выводу исследователь, – подразумевает стремление к воссозданию ощущения беспредметного равенства звуков, вплоть до первичного беспредметного безразличия между ними» (3, с. 339–340).

Т.Г. Юрченко