



СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

**ПОЭЗИЯ
РУССКОГО
АВАНГАРДА**



Сергей Бирюков (р. 1950) – поэт, филолог, лауреат Международного литературного конкурса в Берлине, Второй берлинской лирикспартакиады, Международной литературной премии им. А. Крученых. Основатель и президент Академии Зауми. С 1991 по 1998 г.г. преподавал в Тамбовском госуниверситете им Г.Р. Державина, входил в Тамбовскую лингвистическую школу под руководством профессора В.Г. Руделева. В настоящее время преподает в университете им. Мартина Лютера в Германии. Автор ряда книг стихов, в том числе: «Муза зауми» (1991), «Знак бесконечности» (1995), «Звуковые соответствия» (1997), «Книгура» (2000), а также теоретических книг «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (1994), «Теория и практика русского поэтического авангарда», «Уроки барокко и авангарда» (1998) и многих статей по проблемам авангарда и российских и зарубежных изданиях.

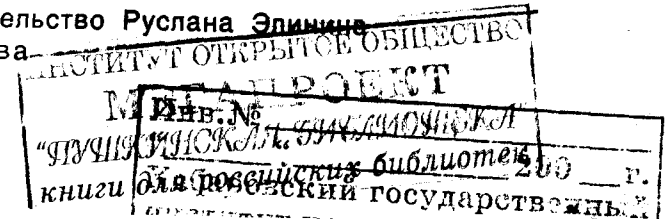
СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

ПОЭЗИЯ

РУССКОГО

АВАНГАРДА

Издательство Руслана Элинина
Москва
2001



ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Бирюков Сергей Евгеньевич

Поэзия русского авангарда. - Москва, Литературно-Издательское Агенство «Р. Элинина», 2001. - 280 с.
ISBN 5-86280-058-1

Книга Сергея Бирюкова представляет русский поэтический авангард как стилевое течение XX века. Перед нами развёртывается своеобразное драматическое действо, что отвечает театральной природе авангардного искусства. Книга сочетает в себе информативность учебника, образность и ассоциативность художественного текста, инновационность научного труда. Она окажется полезной учителю и ученику, доценту и студенту, читателю и писателю.

Судьба поэзии русского авангарда сложна и трагична. **Весьма** непростым оказался в России и путь к ее исследованию.

Авангардная поэзия родилась в 1900-х годах и **поначалу** существовала большей частью устно - выставки, **вечера**, диспуты. Публикации были редки и малотиражны. **Восприятие** новой поэзии газетной критикой чаще всего **сводилось** к скандальной хронике на потеху публике. Голоса **нескольких** серьезных критиков тонули в этом хоре.¹

Надо отдать должное и самим авангардистам. Это **были** в основном очень молодые люди - задиристые, **уверенные** в своей талантливости, охотно **окандализировавшие** публику, идущие на сознательное **обострение** отношений со всей предшествующей культурой. **Внутри** самого движения не было единства, что вполне **естественно** для мира творчества, но воспринималось **газетчиками** как обычный бытовой скандал.

Несмотря на все сложности, именно в десятилетие **1907-1917** годов сформировались основные авангардные **поэтические** системы. Русские футуристы не только **подвергались** беспощадной критике, высмеиванию, но иногда **получали** и поддержку и сами имели возможность отвечать. Они **были** в курсе новейших течений на Западе,

¹ Большинство откликов этого периода впервые сведено в книге **А. Крусанова** «Русский авангард»: 1907-1932 (исторический обзор) Том 1, «**Первое** десятилетие». СПб, 1996.

взаимодействовали с некоторыми западными деятелями авангарда (выпуск в 1912 году в Германии альманаха «Синий всадник» с участием В. Кандинского, Д. Бурлюка, Н. Кульбина, приезд в Россию ведущего итальянского футуриста Т.-Ф. Маринетти в 1914 году).

Переворот 1917 года был воспринят некоторыми авангардистами (наиболее отчетливо Маяковским) как долгожданная свобода и возможность выхода к широкой аудитории. Произошла перегруппировка сил, авангард двинулся дальше. Однако если на первых порах большевикам было не до искусства и они мирились, например, с футуристами, которых Маяковский прикрывал грудью «агитатора, горлана, главаря», то к середине 20-х годов авангардистам пришлось сражаться на несколько фронтов. Они столкнулись с тем, что их не принимала как старая публика (не только потому, что не сочувствовала большевикам, но и по эстетическим соображениям), так и новая (рабочие и крестьяне, большинство из которых вообще не понимали, зачем нужно искусство). Кроме того, в короткий срок поднялось так называемое пролетарское искусство, в массе своей нетворческое, эпигонское, жившее на отработанных парах изрядно выдохшейся народной литературы. Только некоторые пролетарские авторы ориентировались на символистов и футуристов.

Все 20-е годы прошли в атмосфере жесточайшей борьбы (в том числе и между группами), которая не способствовала выяснению истины. Однако существование относительных свобод все-таки давало возможность для высказывания. Именно в конце 10-х и в 20-е годы появляется немало работ, в которых не только намечаются пути изучения уже состоявшегося авангарда (работы Ю. Тынянова, В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Р. Якобсона, П. Якубинского, О. Брика, Е. Поливанова, С.Бернштейна и др.), но и предлагаются новые проекты развития поэзии как искусства. Таковы, например, музыкально-поэтические теории, выдвинутые Б. Кушнером, Ф. Платовым, А. Туфановым, А.Н. Чичериным, М. Малишевским, А.Квятковским, Л. Сабанеевым, В. Всеволодским-Гернгроссом.

В 20-е годы, несмотря на тяжелейшие условия, сложившиеся в результате двух войн и революции, были созданы уникальные научно-исследовательские учреждения: ИНХУК, ГИНХУК, ГАХН, Институт Живого Слова. Однако все

они были разгромлены или реорганизованы в те же 20-е годы, а работы, созданные в то время, оказались погребены в лучшем случае в малотиражных изданиях и архивах, а в худшем - просто уничтожены в период многочисленных чисток и перетрясок 30-х годов. Началось черное тридцатилетие (30-50-е), когда любое отступление от принятой доктрины соцреализма жестоко каралось, выход авангардного искусства на поверхность был невозможен, а его изучение практически закрыто (см. **Действие III**). Только благодаря тому, что Маяковский был объявлен «лучшим и талантливейшим» и подлежал изучению в школе, в работах о нем затрагивались некоторые общие проблемы авангарда, хотя по большей части в негативном виде. Исключение составляли, например, книга Г.О. Винокура 1943 года «Маяковский - новатор языка» и некоторые работы, вошедшие в сборник о Маяковском 1940 года. Как изучался Маяковский в школе и вузе, думаю, помнят все, кто учился до конца 80-х годов.

60-70-е годы принесли небольшие послабления. В это время появляются новые по характеру исследования не только о том же Маяковском, но и о Хлебникове; публикации, текстов, документов, мемуаров. Все это приходилось выискивать по крохам. Большое значение имел выход в 1961 году маленького томика Хлебникова, подготовленного Н. Л. Степановым, в 1975 году - его же книги о поэте, а в 1970 году книги Н. Харджиева и В. Тренина «Поэтическая культура Маяковского».

В 1972 году выходит двухтомник Николая Заболоцкого. Правда, Заболоцкий проходил по линии «философской лирики» и, несмотря на появление нескольких книг о нем (А. Македонова, А. Туркова, И. Ростовцевой), его авангардность осталась затушеванной. Похоже, что Заболоцкому в те годы отводилась роль Маяковского. Отбрасывалось все окружение, вся поэтосфера, в которой формировался поэт. заретушировать «фон» не удавалось. Все равно приходилось оставлять хотя бы имена, факты биографии, связанные с другими людьми. Вышедший в 1977 году скромный томик «Воспоминаний о Заболоцком» тому подтверждение (воспоминания И. Бахтерева стали существенным прорывом к обэриутскому прошлому).

Но наступал перелом. Он готовился исподволь - в работах стиховедов, расширявших круг имен и текстов, в лингвопоэтических исследованиях.

Абсолютной неожиданностью стала в 1979 году книга В.П. Григорьева «Поэтика слова», в которой он возрождает теории 10-20-х годов и выдвигал новые подходы к анализу поэзии. Еще большим чудом явилась в 1983 году его книга «Грамматика идиостиля. В.Хлебников», где впервые на 1/6 части суши последовательно проводился филологический анализ поэтической системы великого будетлянина. Эта книга фактически подготовила 100-летие поэта, которое пришлось точно в год смены кремлевских старцев на невиданно молодого генсека ЦК КПСС М.С.Горбачева.

В 1985 году еще только робко (в Волгограде и Элисте) выходили небольшие книги Хлебникова, подготовленные Р.В. Дугановым, но уже по газетам и журналам прокатилась немислимая в другое время волна публикаций. «Немыслимая» - не гипербола: рецензия на книгу В.П. Григорьева «двигалась» в журнале «Литературное обозрение» почти два года, еще в 1984 году в журнале «Литературная учеба» между единомышленниками обсуждался вопрос, как «протащить» юбилей Хлебникова. Даже в 1986 году с огромными трудами (после телеграммы Горбачеву) выходит вторая книга В.П. Григорьева «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта». В том же году наконец вышел объемный том Хлебникова «Творения», подготовленный В.П. Григорьевым и А.Е. Парнисом.

С 1985 года в Астрахани начинаются Хлебниковские чтения, на которых в том числе вырабатываются подходы к изучению творчества поэта. Пока Астрахань остается единственным местом, где встречи хлебниковедов (или велимироведов) проходят регулярно. Между тем работы о Хлебникове выходят все чаще. В 1990 году вышла книга Р.В. Дуганова «Велимир Хлебников. Природа поэта», обобщающая многолетние исследования автора.

И десяти лет оказалось мало для поднятия материка авангарда. Усилиями энтузиастов были проведены конференции в Херсоне, Уфе, Москве, Тамбове, Санкт-Петербурге, появились публикации и републикации, вышли книги Б. Лившица, В. Каменского, Д. Бурлюка, Е. Гуро, А. Крученых, И. Терентьева, Д. Хармса, А. Введенского... В большинстве случаев маленькими тиражами, почти приблизившимися к тиражам начала века.

Особо следует сказать о неоавангарде 50-90-х годов.

Здесь еще тоже не все издано, делаются только первые подступы к изучению творчества В. Казакова, Е. Мнацакановой, Г. Айги, В. Сосноры, поэтов-лианозовцев и других авторов.

Наши коллеги на Западе находились в лучшем положении. В годы, когда у нас все огульно запрещалось, там ученые (в том числе выходцы из России) занимались своим прямым делом - изучали и преподавали литературу русского авангарда в университетах, да еще помогали российским ученым печататься и издавать книги поэтов на Западе. В результате Крученых, Терентьев, Туфанов, Гнедов изданы там. Автор первой книги о Хармсе - швейцарец Ж.-Ф. Жаккар, первой книги о визуальности в русском авангарде - американец Дж. Янчек, книги о конструктивизме - немец Р.-М.Грюбель; первая книга о Крученых - херсонского исследователя С. М. Сухопарова вышла в Мюнхене. Большая работа по изучению авангарда велась и ведется в Хорватии, Италии, Швеции, Финляндии и других странах.

Между тем поиск подходов к поэзии авангарда остается актуальным как для российских, так и для зарубежных ученых. Есть целый ряд проблем, остающихся пока неразрешенными. Есть лакуны и в истории авангарда. Еще более проблематично включение авангардной поэзии в школьные и вузовские курсы. Попытки такого рода относятся к последним годам и укладываются в счет до пяти. Это: стиховедческие наблюдения над некоторыми авангардными текстами М. Л. Гаспарова в его известной книге «Русские стихи 1890-х - 1925-го годов в комментариях» (М., 1993) и ряде статей (о Хлебникове, Лившице), попытка представить творчество футуристов в форме диспута на уроке литературы в пособии для учителей «Серебряный век русской поэзии» (сост. Е.В. Карсолова, А.В. Леденев, Ю.М. Шаповалова; М., 1994), анализ некоторых авангардных «нестандартных» форм поэзии (перерасположение слова, заумь, визуальность, фонетика и интонация) в учебной книге С.Е. Бирюкова «Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма» (М., 1994), глава о русском футуризме и краткие монографические очерки о творчестве В. Хлебникова, А. Крученых, Е. Гуро, И. Зданевича в книге «История русской литературы XX века: Серебряный век / Под ред. Жоржа Нива, Ильи Сермана, Витторио Страды и Ефима Эткинда» (М., 1995), небольшое учебное пособие И.Е. Васильева «Русский

литературный авангард начала XX века (группа «41°» (Екатеринбург, 1995, тир. 500 экз.). Сюда же можно приплюсовать выпущенное обществом «Знание» пособие Ю.Р. Кричевской «Модернизм в русской литературе: эпоха серебряного века» (М., 1994). Собственно авангарду в нем отведено всего 13 страниц из 93. Если даже учесть вузовские сборники научных работ, выходящие тиражом от тридцати до двухсот экземпляров, в которых иногда встречаются статьи, посвященные авангарду, все равно можно констатировать ситуацию близкую к вакууму. Заполнить его, даже чисто информационно не так-то просто. До недавних пор у нас имела одна громко звучащая оценка - «все это чушь, дурь, выверты, на которые не стоит обращать внимание». Потом появилось еще одно соображение - «сообщить о том, что имелись и такие-то авторы и группы». Но речь идет, разумеется, не только о сообщении фактов, хотя свод их крайне необходим. Основная проблема заключается в выработке подходов к авангардным текстам, в накоплении множественности подходов.

Здесь необходимо сделать несколько пояснений.

I. Век искусства не совпадает с хронологическим веком. Осознание необходимости перемен происходило постепенно, начиная с 80-х годов прошлого века. Период 80-90-х годов XIX века называют «безвременьем», но это вовсе не означает, что оно было непродуктивным. Здесь уже были заложены ростки будущей авангардности. Не так давно мы ознакомились с новым взглядом на поэзию этого периода. Исследователь «безвременья» С.В. Сапожков отмечает появление «художественного примитива» в творчестве К. Фофанова, «усиление знаковой, условной природы стиха»².

II. XX век преимущественно поэтический. Главные обретения и прорывы были сосредоточены в поэзии как таковой, как символе творчества. И огромный отряд стихотворцев, или «армия поэтов» (по Мандельштаму) - это одно из выражений поэтической устремленности века. Просто любой сочинитель стихов автоматически считает своисочинения поэзией. А.к тому, чтобы понимать поэзию

²См.: Сапожков С. В. Русские поэты «безвременья» в зеркале критики 1880-1890-х годов. М., 1996. С 35,51.

как искусство, тесно связанное с музыкой, живописью, театром, надо прийти через ряд превращений.

III. Поэзия авангарда находится не в безвоздушном пространстве. Она испытывает влияние и сама влияет. Творчество формируется в оттолкновении, в соположении. В данном случае ближайшими раздражителями для авангардистов служили символисты, которые сами были авангардными по отношению к своим предшественникам. Но их промежуточность тоже вполне ощутима. Поэтому первое действие можно рассматривать как пролог к последующим.

IV. Музыкально-театральная форма избрана именно потому, что такая форма, во-первых, наиболее адекватна авангардной поэзии, во-вторых, не дает возможности для окончательных оценок, а, напротив, дает простор фантазии в каждом конкретном случае. Осмысление различных поэтических миров - сложный, длительный процесс. Цель этой книги - дать начальный импульс к постижению поэзии XX века и одновременно сократить путь к тому пласту российской культуры, который именуется авангардом. Чисто информативный, описательный ход здесь был неуместен.

Я предлагаю путь через образ поэта и его творения. Но для того, чтобы воссоздать образ, надо максимально вжиться в стилистику, сделать ее «своей», надо заговорить на этом языке. Вот почему каждое «Явление» в книге индивидуально. В каждом случае важно было определить «чувствительные точки» поэтической системы.

В авангарде, как уже говорилось, еще многое остается неразгаданным, недопроявленным, и на этом этапе важны стратегические промеры с использованием разнообразного инструментария: в одних случаях - бинокль, в других - микроскоп.

Особенности поэтики, характерные именно для авангарда: взаимодействие слова и музыки, интонация, полифоническая разработка стиха, минимальные единицы поэтического языка... Поэзия в XX веке двигалась от высказывания как такового к слову как таковому, к звуку и графеме, к визуальности и выходу за пределы наносимых на бумагу знаков - к пластике тела, к представлению

человека как текста. Это вовсе не значит, что стихи в своем традиционном виде отжили свой век. Стихи писались и продолжают писаться. При этом крупнейшие поэты века не могут не учитывать присутствия авангарда, авангардная «подсветка» обнаруживается в стихах Ахматовой и Мандельштама, позднее - Бродского и ряда других авторов, исповедующих своеобразную неоакмеистическую линию.

V. Необходимо пояснить некоторые музыкальные термины. «**Интермеццо**» - означает «между». Оно примерно совпадает со значением слова «интермедия», но последнее слишком сильно прикреплено к юмористике. «**Интродукция**» - вступление, предварение. «**Кода**» - заключение.

VI. Учебных книг должно быть много. Очень и не очень понятных, обстоятельно скучных, веселых, драматических, трагических, соединяющих все это вместе. Особенно в случае с авангардом, который постоянно провоцирует на несогласие, на стремление докопаться до сути. Эта книга - одна из возможных. Если она кому-то поможет разобраться в том, что происходит в русском искусстве XX века, - хорошо. Если она вызовет споры, возражения, уточнения, желание включиться в разговор о поэзии авангарда - замечательно. Если же кому-то настолько не придется по вкусу все, о чем здесь говорится, что захочется книгу порвать - прекрасно. Тем самым будет выполнен футуристический призыв: «Прочитай, разорви!»

Но все-таки - «прочитай»...

P. S .

Эта книга была подготовлена к печати в 1995 году, а следовательно складывалась-писалась еще ранее, то есть на фоне сильного авангардного голодания. В последнюю пятилетку положение несколько изменилось - скудный паек стал более разнообразным.

И хотя до полного насыщения еще далеко, отмечу:

1. Появление текстов. В 1999 г. в серии «Новая библиотека поэта» вышел том «Поэзия русского футуризма» (сост. и подг. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого, вст. ст. В.Н. Альфонсова. СПб.), в том же году - сборник манифестов, текстов, воспоминаний и критики «Русский футуризм» (сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков, вст. ст. В.Н. Терехиной. Москва). В этих книгах впервые в нашей стране русский футуризм представлен в целом как движение. В 2000 году вышел 1 том нового Собрания сочинений В.Хлебникова (сост. Е.Р. Арензон и Р.В. Дуганов, под общ. ред. Р.В. Дуганова. Москва). Выход нескольких однотомников Хлебникова (небольших по объему и текстологически не всегда корректных), нескольких книг Хармса побуждает говорить уже о некоторой известности этих авторов.

2. Появление книг о литературном авангарде, в небывалом ранее количестве и качестве, однако количество укладывается в счет до десяти, причем, все эти книги вышли в последние 2-3 года, а некоторые из них являются сборниками материалов конференций, как например, сб. «Авангардное поведение» (СПб., 1998, концепция сб. и

дизайн М. Карасик), «Сюрреализм и авангард» (М.,1999), что не ухудшает их качества, но уменьшает тираж.

Другие книги: Б. Леннkvист. «Мироздание в слове. Поэтика В. Хлебникова». СПб., 1999 (перевод с англ. А.Ю. Кокотова); И. Е. Васильев. «Русский поэтический авангард XX в.» Екатеринбург, 1999; И.М. Сахно. «Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика». М.,1999; А.А. Кобринский. «Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда» (перв. изд.1999, 2-е 2000); В.П. Григорьев. «Будетлянин», М., 2000; «Мир Велимира Хлебникова», Статьи, исследования 1911-1998 гг. (сост. В.В. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис) М., 2000; «Поэзия и живопись», Сб.трудов памяти Н.И. Харджиева (сост. и общ. ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова).

Кроме того, автор этих строк издал книгу «Теория и практика русского поэтического авангарда» (Тамбов, 1998).

Итого, действительно, десять, плюс еще несколько статей и рецензий. При небольших тиражах (например, некоторые из названных работ вышли тиражом 100 экз.) и плохой распространяемостью такого рода книг по стране - это капля в море. Тем более, что и в названных изданиях рассматриваются отдельные аспекты, что абсолютно нормально, ибо «нельзя объять необъятного» (Козьма Прутков), и аспектов еще довольно для того, чтобы появлялись новые работы.

ДЕЙСТВИЕ I

СИМВОЛ - МИФ - ПОЭЗИЯ

ИНТРОДУКЦИЯ

ЯВЛЕНИЕ I

Фёдор Сологуб

ЯВЛЕНИЕ II

Валерий Брюсов

ЯВЛЕНИЕ III

Вячеслав Иванов

ЯВЛЕНИЕ IV

Андрей Белый

ЯВЛЕНИЕ V

Александр Блок

КОДА

ИНТЕРМЕЦЦО

Михаил Кузмин

ИНТРОДУКЦИЯ

Поднимается занавес; открывается вид на озеро: луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом.

Нина Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, - словом все жизни, все жизни, совершив печальный круг, угасли... Уже тысячи веков, как земля не носит на себе ни одного живого существа, и эта бледная луна напрасно зажигает свой фонарь. На лугу уже не просыпаются с криком журавли, и майских жуков не бывает слышно в липовых рощах. Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно.

Пауза

Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа - это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктом животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь.

Показываются болотные огни.

Аркадина (тихо). Это что-то декадентское.

Треплев (умоляюще и с упреком). Мама!

Нина Я одинока. Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит... И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни. Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной материи, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и воде, производит обмен

атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным лишь дух.

Пауза

Как пленник, брошенный в пустой глубокий колодец, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас...

Пауза

(на фоне озера показываются две красные точки)

Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные, багровые глаза...

Аркадина Серой пахнет. Это так нужно?

Треплев Да.

Аркадина (смеется) Да, это эффект.

Треплев Мама!

Нина Он скучает без человека...

Полина Андреевна (Дорну). Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь.

Аркадина Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи.

Треплев (вспылив, громко). Пьеса кончена! Довольно! Занавес!

Аркадина Что же ты сердись?

Треплев Довольно! Занавес! Подавай занавес! (Топнув ногой). Занавес!

Занавес опускается.

Виноват! Я выпустил из вида, что писать пьесы и играть на сцене могут только немногие избранные. Я нарушил монополию! Мне... я...

(Хочет еще что-то сказать, но машет рукой и уходит влево)

А.П.Чехов «Чайка».

Все к неминуемой развязке
 В природе вянущей идет
 Нет с неба прежней теплой ласки!
 Уж был мороз; другие краски;
 Другие звуки; вид не тот.

■ ■ ■

...XIX век заканчивался. Нелегкий для России, но необыкновенно насыщенный яркими поэтическими открытиями. Пушкин, Баратынский, Лермонтов, Тютчев, Фет, Некрасов... А поверх этого ряда можно написать еще ряд и снизу еще, так несколько рядов. И все-таки XIX век был веком прозы, и не потому, что все поэты этого ряда и иные из других рядов писали также и прозу. В XX-ом тоже многие писали. И не потому, что XIX-й дал великих и замечательных прозаиков. А потому, что задачи у этого века - «железного», по определению Баратынского, были прозаические. Этот век уже оторвался от XVIII столетия с его удивительным языком, с потрясающим пафосом утверждения царства человека как посланника Бога.

В конце XIX века свежесть русского стиха в целом теряется, поэты становятся многословными, они все чаще обращаются к рассказу в стихах. Так, Яков Полонский, один из ведущих поэтов того времени, даже в стихах на трагический уход В.М. Гаршина и раннюю кончину С.Я. Надсона держит равновесие, как бы противу того возбуждения, которое вызвали в обществе две эти смерти. Хотя чуткий Полонский в то же время писал: «Томит предчувствием болезненный покой...» и, обращаясь к идущим вослед, договаривал до конца:

И, чуя в их сердцах моей богини тень,
 Молю бессмертную благословить тот день,
 Когда мы на земле сошлись для песен бедных,
 Непобеждаемых, хотя и не победных.

Стареющие поэты шли к умиротворению, хотя порой этот закатный покой воспринимался, как «болезненный». Еще один замечательный поэт того времени - Алексей Жемчужников высказался так:

Это было обычное элегическое описание осени, но в контексте времени строки неожиданно приобрели символическое значение. Последняя строка его предсмертного стихотворения 1908 г.: «Того, что сделать мог, живя, не совершил...» В том же 1908 г. книга Жемчужникова «Прощальные песни» встретила сочувственный отклик поэта нового поколения Валерия Брюсова: «Старый поэт не довольствовался одной «мыслью», но внимательно искал для нее такого облика, в котором она была бы всего выразительнее; он любил не только «идеи», но и «слова» (1).

Старые поэты играли большую роль в становлении новых. Блок в автобиографических заметках вспомнит, как он «с упоением декламировал Майкова, Фета, Полонского, Апухтина» (2). При том, что сами поэты конца века ощущали усталость стихотворного высказывания, книги их выходили довольно активно. Так, к 1885 году вышло 10-томное собрание сочинений Я. Полонского (туда была включена и проза). В 1892 году вышло двухтомное собрание сочинений Алексея Жемчужникова, которому был в то время 71 год и это было первое его книжное издание (при жизни повторено дважды - в 1898 и 1901 годах, а в третий раз - посмертно, в 1910 году). Самый популярный поэт того времени - Семен Надсон, выпустивший сборник «Стихотворения» в 1885 и умерший в 1887 году, успел увидеть три издания своей книги, а до 1917 года вышло 29 (!) изданий. В самом конце века Константин Случевский, поэт с трудной творческой судьбой, выпустил шеститомное собрание сочинений; три тома занимали стихи.

И все-таки поэзия оставалась занятием удельным. Недаром свою последнюю книгу, вышедшую в 1902 году, Случевский назвал «Песни из Уголка» (по названию дачи в Усть-Нарве).

Старые поэты поддерживали молодых. Я. Полонский, А. Плещеев, К. Случевский держали литературные салоны.

Жемчужников большей частью жил в провинции, но и оттуда ободрял И. Бунина, К. Льдова и других. В салоне Полонского бывала юная Зинаида Гиппиус. Плещеев опекал Надсона и Мережковского. К Случевскому заходили Брюсов, Бальмонт, Бунин, Сологуб.

Старость и младость встретились, чтобы вскоре расстаться в жизни, но не расставаться в творчестве. Отголоски стихов Случевского, например, еще долго будут звучать в стихах тех, кто шел следом.

Однако эта встреча была отнюдь не идиллической. Молодые поэты начинают переосмысливать роль искусства в обществе и все чаще обнаруживают различия с предыдущим поколением в подходах к поэзии.

И вот в 1892 году Дмитрий Мережковский, недавний поклонник Надсона и Плещеева, произносит доклад с громким названием «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». Еще и литературы новой не было, но автор смелого доклада определяет главное: «Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросозерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний» (3).

На этом противоположении и формируется основа символизма. «Борьба двух взглядов» будет не только внешней, но и внутренней.

Д.С. Мережковский писал: «Символизм делает самый стиль, самое художественное вещество одухотворенным, прозрачным, насквозь просвечивающим, как тонкие стенки алебастровой амфоры, в которой зажжено пламя» (4). Но одно дело точно определить главные элементы нового искусства - «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (5), а другое - следовать им. Стих Мережковского, Минского, Гиппиус, Сологуба, во многом Бальмонта и Брюсова оставался сильно прикрепленным к предыдущей стихотворной школе. Да, новые поэты расширяли тематику, смело вводили запретные темы. Но в целом они оставались зависимыми от сложившейся системы стихосложения.

В поисках расширения «художественной впечатлительности» символисты оставались в отведенных им пределах, но они, безусловно, торили дорогу идущим вослед.

Кстати, само слово «впечатления» восходило к французскому слову «impression», именно во Франции импрессионизм в искусстве завоевал наиболее прочное положение, дав яркие произведения в разных его видах - живописи, поэзии, музыке. Однако если во Франции был найден язык, на котором новые темы и идеи зазвучали по-новому, то в России идеи и задачи первоначально опережали, новый язык явно не давался. Стихи часто мало отличались от деклараций. Перечитаем стихотворение Д. Мережковского 1896 года «Дети ночи»:

Устремляя наши очи
На бледнеющий восток,
Дети скорби, дети ночи,
Ждем, придет ли наш пророк.

Мы неведомое чуем,
И с надеждою в сердцах,
Умирая, мы тоскуем
О несозданных мирах.

Дерзновенны наши речи,
Но на смерть осуждены
Слишком ранние предтечи
Слишком медленной весны.

Погребенных воскресенье
И среди глубокой тьмы
Петуха ночное пенье,
Холод утра - это мы.

Наши гимны - наши стоны;
Мы для новой красоты
Нарушаем все законы,
Преступаем все черты.

Мы - соблазн неуголенных,
Мы - посмешище людей,
Искра в пепле оскорбленных
И потухших алтарей.

Мы - над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем,
Свет увидим и, как тени,
Мы в лучах его умрем.

Стихотворение пронизано программой, словно написано по заданному плану. Век спустя, можно сказать, что такие стихи вполне конкретно-резво отражали умонастроения группы литераторов, замысливших некий поворот в русской словесности. Да, «слишком ранние предтечи // Слишком медленной весны», да, «соблазн неутоленных», да, «посмешище», да, «над бездною ступени». Такие стихи были ближе к народнической поэзии в некрасовском духе, чем к «чистой лирике», традиции которой в то время слышны у Константина Случевского, Мирры Лохвицкой, Константина Фофанова.

Не менее точна в передаче программного Зинаида Гиппиус. В том же 1896 году она пишет «Надпись на книге»:

Мне мило отвлеченное:
Им жизнь я создаю...
Я все уединенное,
Неявное люблю.

Я - раб моих таинственных,
Необычайных снов...
Но для речей единственных
Не знаю здешних слов...

Они искали нездешние слова, но оказывались в плену слов здешних. Хотя эти слова можно было помножить на прихотливый ритм, музыкальность, и могли возникнуть картины вроде тех, что рождались у Минского и Бальмонта, у Сологуба.

Н. Минский, сравнивая художника с волной, как некоей «равнодушной природой», в стихотворении «Художнику» предлагал:

Нужно быть весьма смиренным,
Гибким, зыбким, переменным,
Как бегущая волна,
Небрезгливым, как она, -
Раскрывать всему объятья,
Лгнуть, касаться, окружать,
Все, что видишь, без изъятья
Обнимать иль отражать...

Однако сам Минский не следовал впрямую этому автонаставлению, и в стихотворении «Волна» играл звуками и словами, чтобы передать движение волны. При всем желании не назовешь поэта «бесстрастным» и «безучастным»:

Нежно-бесстрастная,
Нежно-холодная,
Вечно подвластная,
Вечно свободная.

К берегу льнущая,
Томно-ревнивая,
В море бегущая,
Вольнолюбивая.

В бездне рожденная,
Смертью грозящая,
В небо влюбленная,
Тайной манящая.

Лживая, ясная,
Звучно-печальная,
Чуждо прекрасная,
Близкая, дальняя...

Константин Бальмонт, самый знаменитый из ранних символистов, стихийную природу поэзии ставил превыше всего: «Я тревожный призрак, я стихийный гений». (Гений здесь не совсем то, что позже у Игоря Северянина - «Я гений - Игорь Северянин», скорее всего Бальмонт употребил слово «гений» в значении «незримый, бесплотный дух»). Утверждая стихийность, Бальмонт позднее напишет:

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья ей издалека,
Четвертая смеется, набегая.

И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько, - я и сам не знаю.
Но я не размышляю над стихом
И, право, никогда - не сочиняю.

Возможно, что и в самом деле Бальмонт пел, как хотел, и созвучия к нему приходили сами, как, например, в знаменитых «Камышах»:

Полночной порою в болотной глуши
Чуть слышно, бесшумно шуршат камыши.

О чем они шепчут? О чем говорят?
Зачем огоньки между ними горят?

Мелькают, мигают - и снова их нет.
И снова забрезжил блуждающий свет.

Полночной порой камыши шелестят.
В них жабы гнездятся, в них змеи **свистят**.

В болоте дрожит умирающий лик.
То месяц багровый печально поник.

И тиной запахло. И сырость ползет.
Трясина заманит, сожмет, засосет.

«Кого? Для чего?» - камыши говорят.
«Зачем огоньки между нами горят?»

Но месяц печальный безмолвно поник.
Не знает. Склоняет все ниже свой лик.

И, вздох повторяя погибшей души,
Тоскливо, бесшумно шуршат камыши.

Константин Бальмонт открыл русской «речи уклоны» - «Перелевные, нежные звоны». Это легкое скольжение даже в стихах, полных драматизма, обеспечивало Бальмонту невиданную популярность. После моды на мелодраматический,

жалобный стих надсоновского толка пришла мода на певучий, скользкий, взвихренный и в то же время гармонизированный, «изысканный» стих. Чрезвычайная плодовитость Бальмонта, его подвижность, активная переводческая деятельность - все это обеспечивало ему лидирующее положение на российском Парнасе, но одновременно он все больше замыкался в кругу избранных тем и «мелодий».

Весьма показательна была реакция критики, литераторов и публики на выступления ранних символистов. Издевки, насмешки в стихах и прозе сыпались отовсюду, как из рога изобилия. Символисты приняли на себя первый удар непонимания задач нового искусства. Амплитуда такого непонимания (а также и понимания!) хорошо показана в замечательном исследовании-антологии О.Б.Кушлиной «Русская литература XX века в зеркале пародии».

Среди критиков символизма был философ и поэт Вл. Соловьев, который как раз довольно тонко прозревал будущий кризис нового искусства. О.Б. Кушлина пишет: «Стихотворения Вл. Соловьева высмеивали не отдельные приемы, не малоудачные образы и рискованные выражения (в произведениях ранних символистов безвкусицы было немало), они целили в сердце новорожденного направления: это пародии не на символистов, а на символизм» (6).

В полемику вокруг символизма включились и такие писатели, как В. Короленко и А. Чехов. Но если Короленко отзывался на творчество символистов в фельетонном стиле, то Чехов в «Чайке» отреагировал на появление нового течения весьма сложным ходом.

Во-первых, Константина Треплева можно вполне соотнести с Константином Бальмонтом, с которым Чехов был знаком. Не случайно совпадение имени, не случайна и «говорящая» фамилия - Треплев, как бы аналог фамилии Бальмонт, в которой можно услышать и «баламут» и «болтовня». « <...> Фамилия поэта звучит для русского уха как претенциозный псевдоним - скорее театральный, чем литературный», - пишет О.Б. Кушлина и добавляет, что это имя воспринимается в то время «как эмблематичный знак декадентской поэзии («все эти бальмонты»)» (7).

Во-вторых, обратим внимание на монолог из пьесы Треплева, который произносит Нина Заречная. Он столь же сарказмен, сколь и пародиен. Отметим здесь начальное

перечисление, где пафос постоянно снижается появлением «куропаток», «гусей», а затем перечисление имен, заканчивающееся «последней пиявкой». Да и дьявол у Треплева нестрашный, бутафорский. Во всяком случае, Аркадина это сразу же замечает, как человек, твердо стоящий на земле, для которого актерство - профессия.

В-третьих, реплики Нины показывают: она не очень понимает то, что еще недавно произносила: «В вашей пьесе мало действия, одна только читка». В другом месте она выговаривает Треплеву, что он выражается «все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но простите, я не понимаю... Я слишком проста, чтобы понимать вас».

Сам же Треплев твердит: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Его словно заклинивает: «нужны, нужны, не нужно» (ср. повторение одних и тех же слов у Бальмонта).

Таким образом, Чехов дает целый спектр отношения к декадентству-символизму. Тут и сочувствие, и насмешка, и попытка применить новую поэтику (в монологе), и сомнение в ее органичности, и понимание необходимости серьезного (жреческого) отношения к искусству, и тут же иронический взгляд на жреца. Чехов словно примеряет на себя одежду декадента и смотрит в зеркало: вроде ничего, да не впору, местами морщит.

Впрочем, участники нашего действия ждут выхода.

Продолжим знакомство.

ЯВЛЕНИЕ I ФЕДОР СОЛОГУБ

Федор Сологуб завоевал широкое признание читателя главным образом своей прозой - романами «Мелкий бес», «Творимая легенда» и др., но в кругах поэтических высоко ценились его стихи, да и сама проза признавалась поэтической. А.Г. Горнфельд - один из видных критиков начала века - писал о Сологубе: «Декадентом он упал с неба, и кажется иногда, что он был бы декадентом, если бы не было не только декадентства, но и литературы <...> Его язык, его словарь, его стиль словесный и стиль конструктивный, его фантастика и его гротески носят какой-то неопределенно-русский характер <...> Он не только самый настоящий декадент среди русских, но он и самый русский среди декадентов <...> В Сологубе русское декадентство находило себя, свое подлинное лицо, свое оправдание» (8).

Надо сказать, что декаданс (от франц. **decadence** - упадок) часто уравнивался и уравнивается с символизмом. Граница здесь если и существует, то весьма зыбкая - и декадентами и символистами были одни и те же люди. Бальмонт, например, говорил о неразрывной связи символизма с декадентством, добавляя сюда еще импрессионизм. В российской ситуации, по обыкновению, произошло смешение оттенков, но вряд ли можно говорить об этом смешении как о чем-то сугубо негативном. Один из крупнейших исследователей русской поэзии, В. Ф. Марков усматривает действие декаданса от 1890-х годов до 1920-х и даже дальше (9).

Сологуб провел испытание декадентской эстетики на себе. Собственно, для него это вряд ли было эстетикой.

Если не сможем идти,
Вместе умрем на пути,
Вместе умрем!

Можно сказать, что Сологуб ищет самых простых решений, которые оказываются сложными. В своих размышлениях о поэзии он говорит о двух родах поэтических - лирике и иронии, при этом уточняя: «Две вечные истины, два познания даны человеку. Одна истина, один способ понимания мира - ирония. Она принимает мир до конца. Этим покорным приятием мира она вскрывает роковые противоречия нашего мира, уравнивает их на дивных весах сверхчеловеческой справедливости. Другая истина о мире - лирика. Она отрицает и разрушает здешний мир, и на великолепных развалинах его строит новый». И еще уточняет: «Всякая поэзия представляет сочетания иронии и лирики в том или ином взаимном отношении» (10). Символическое искусство Сологуб определяет как «преображение быта творческою волею». Вот характерное стихотворение, отражающее эту программу:

Из мира чахлой нищеты,
Где жены плакали и дети лепетали,
Я улетал в заоблачные дали,
В объятьях радостной мечты,
И с дивной высоты надменного полета
Преображал я мир земной,
И он сверкал передо мной,
Как темной ткани позолота.
Потом, разбуженный от грез
Прикосновеньем грубой жизни,
Моей мучительной отчизне
Я неразгаданное нес.

Сологуб дал блестящие образцы иронии (в его трактовке), прочитываемой далеко не однозначно:

Люблю блуждать я над трясиною
Дрожащим огоньком,
Люблю за липкой паутиною
Таиться пауком,
Люблю летать я в поле оводом
И жалить лошадей,
Люблю быть явным, тайным поводом
К мучению людей.
Я злой, больной, безумно мстительный.
Зато томлюсь и сам.
Мой тихий стон, мой вопль медлительный -
Укоры небесам.
Судьба дала мне плоть растленную,
Отравленную кровь.
Я возлюбил мечтою пленную
Безумную любовь.
Мои порочные томления,
Все то, чем я прельщен, -
В могучих чарах наваждения
Многообразный сон.
Но он томит больной обидою.
Идти путем одним
Мне тесно. Всем во всем завидую
И стать хочу иным.

Это стихотворение написано в 1902 году. Два года позже появилось стихотворение Гиппиус «Все кругом», которое можно сейчас прочесть и как отклик на сологубовское:

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежачее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,

Трупно-холодное, жалко ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!

Но жалоб не надо: что радости в плаче?
Мы знаем, мы знаем: все будет иначе.

Если Сологуб выступает в своем стихотворении одновременно от имени «героя», который постоянно перевоплощается, и от имени автора-наблюдателя, способного корректировать иронией привычные представления, то З. Гиппиус оказывается обличителем, вскрывающим пороки современности совсем в духе Н.А. Некрасова. Причем Гиппиус делает это так увлеченно, с такой самозабвенностью, что с вершин символизма легко планирует на детскую площадку, где вскоре будет царить Корней Чуковский.

Но вернемся к Сологубу. С годами его поэтическое дарование крепло. Он внимательно следил за тем, что появлялось в искусстве, оценил Блока, Белого, Вяч. Иванова, активно поддержал начинающего Северянина. Его поэзия напитывалась новыми мотивами, становилась изощреннее.

М.Л. Гаспаров отмечает стремление Сологуба «скрывать свои формальные изыски» (11). Это действительно было в характере Сологуба. Он шел тайными путями, как бы скрывая намерения. Примечательны его размышления об искусстве: оно «всегда враждебно данным формам жизни. И наиболее враждебно тогда, когда кажется наиболее покорным. Только откликается, - и разрушает. Только звучит, - и стены падают» (12).

Называя поэтов «ваятелями жизни», Сологуб писал: «Поэт творит новые формы, и жизни не остается ничего иного, как только покорно выливаться в эти поставленные перед нею искусством формы» (13). Он был убежден в этом, как, может быть, никто из первых русских символистов. В 1913 году поэт написал: «Тьма меня погубит. В декабре я перестану жить». В декабре 1927 года он скончается в тяжелых муках. Но в промежутке между этими датами совершит подвиг «ваяния жизни», словно «медотворная пчела» внося в мир ту красоту, которой ему так не хватало и в прежней жизни - до 17-го

года - и уж, конечно, в последнее жестокое десятилетие, с голодом и холодом, потерей любимого друга и жены А.Н. Чеботаревской, в отчаянии бросившейся в 1921 году в Неву.

Удивителен мир поэта, чья лирика пронизана иронией, а ирония - лирикой. Известный каламбурист, он даже предлагал в шутку основать общество каламбуристов. Но смеховое в творчестве Сологуба слишком серьезно. Одно из его стихотворений М.Л. Гаспаров приводит в качестве примера омонимической рифмы. Омонимы (в этом случае) дают стихотворению пафосную одическую силу:

Мне боги праведные дали,
Сойдя с лазоревых высот,
И утомительные дали,
И мед укрепный дольных сот.

Когда в полях томленье спело,
На нивах жизни всхожий знак,
Мне песню медленную спело
Молчанье, сеющее мак.

Когда в цветы впивалось жало
Одной из медотворных пчел,
Серпом горящим солнце жало
Созревшие колосья зол.

Когда же солнце засыпало
На ложе облачных углей,
Меня молчанье засыпало
Цветами росными полей.

И вокруг меня ограды стали,
Прозрачней чистого стекла,
Но тверже закаленной стали,
И только ночь сквозь них текла,

Пьяна медлительными снами,
Колыша ароматный чад.
И ночь, и я, и вместе с нами
Мечтали рои вешних чад.

Выпишем омонимы:

дали (мн. ч., прош. вр., от глаг. «дать») - дали (мн. ч., от сущ. «даль»),

спело (спелый) - спело (спеть),

жало (пчелы) - жало (жать - убирать урожай),

засыпало (засыпать) - засыпало (засыпать чем-то),

стали (стать) - стали (сталь),

снами (сны) - с нами,

чад (едкий дым) - чад (чадо - дитя).

Ф. Сологуб придавал большое значение игре и протестовал против отречения «от стихов, от песни, от бесполезно-радостного, от небесных озарений земной жизни, от игры».

Вообще игра живых сил, игра даже с Богом и дьяволом, со смертью («И смерть - сюжет прекрасный для картины» - Бальмонт) в декадентстве и символизме была одним из главных оснований. Но осуществлялось это в стихе и жизни по-разному...

ЯВЛЕНИЕ II

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ

Донкихотский облик Бальмонта, мужской костюм и лорнет Зинаиды Гиппиус, черный сюртук и скрещенные на груди руки Валерия Брюсова, а затем бархатная блуза Блока, взвихренная, танцующая фигура Андрея Белого... Облик поэта становится частью его творчества. Облик творится. Футуристы сделают следующий шаг в этом направлении, но первый сделали символисты. Поэт стал явлением публичным с их легкой руки. Культ поэта, хотя и был в России значительным, в символистскую пору приобрел невиданные ранее масштабы.

Наиболее последовательно этот культ внедрял Валерий Брюсов. «Героем труда» называла его Марина Цветаева. Это был человек колоссального трудолюбия, обладавший обширными познаниями во многих областях, позводивший культуру, искусство на пьедестал. Николай Гумилев сравнивал Брюсова с Петром Великим. И это не было преувеличением. На протяжении тридцати лет, помимо обширного собственного творчества - стихи, проза, критика, переводы, журналистика, литературоведение - Брюсов неустанно занимался организацией «литературного процесса»: издательства, журналы, поиск, открытие и поддержка молодых талантов, пропаганда зарубежного опыта. Кажется, что стихи, поэзия в его многообразной деятельности занимали не самое главное место.

При встрече со стихами Брюсова - законодателя, мэтра, литературного судии - испытываешь странное ощущение, переходящее в смущение, от гигантского

нагромождения слов. Непрерывные стыки слов, сдвиги, когда слова при произнесении ударяются друг о друга. Предлоги, местоимения намертво цепляются к предшествующему или последующему слову, образуя новое слово, очевидно, нежелательное для автора. Это происходит даже в относительно гладких стихах, таких как «Юному поэту»:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета.
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее - область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Юноша бледный со взором смущенным!
Если ты примешь моих три завета,
Молча паду я бойцом побежденным,
Зная, что в мире оставлю поэта.

Вот самые очевидные сдвиги: **совзором, даюя, никомуне, самже, поклоняйсяискусству, моихтри, падуя...**

Но среди соратников Брюсов пользовался авторитетом не только идеолога, но и стилиста. Так, младший символист Андрей Белый писал: «Брюсов владеет даром мелодийным. Он - лучший стилист среди современных русских поэтов» (14) и приводил такие строки:

Опять душа моя расколота
Ударом молнии, и я,
Вдруг ослепленный вихрем золота,
Упал в провалы бытия. -

- в которых зияние - **молнии, и я**, - просто вопиет. Или такую строку: Я знаю, меч меня не минет, где на стыке возникает **нянеми**.

Интересен еще один взгляд, несколько со стороны. В 1909 г. Иннокентий Анненский, разбирая стихи Брюсова в статье «О современном лиризме», писал: «<...> Поэзия Брюсова - это летопись непрерывного ученичества и самопроверки, а не событий, - труда, а не жизни». Немного ранее в той же статье Анненский вынес такое определение декадентства: «Поэтическим декадентством можно называть введение в общий литературный обиход разнообразных изощрений в технике стихотворства, которые не имеют ближайшего отношения к целям поэзии, т. е. намерению внушить другим через влияние словесное, но близкое к музыкальному, свое мировосприятие и миропонимание. <...> Если является попытка ввести в саму поэзию то, что заведомо не поэзия, - это уже поэтическое декадентство» (15). Наблюдение Анненского, как всегда, точно, но в выводе есть, на наш взгляд, один непреднамеренный сбой, заключающийся в том, что «изощрения в технике стихотворства» якобы не имеют отношения к «целям поэзии», то есть к наиболее полному выявлению того «запредельного», к чему стремились символисты. Другое дело, что Брюсов, активно вводящий различные «изощрения», не очень преуспел в выявлении тонких психических процессов, а сам Анненский, активно пользовавшийся «изощрениями», смог протрунуть очень глубоко скрытые струны человеческой души.

Заслуга Брюсова состоит в том, что он ставил опыт на себе, подобно сороконожке, которая задумалась о движении своих многочисленных ног. Для поэта - дело часто губительное, для создателя литературной школы - необходимое и даже поэтическое. В этом-то и состояла для Брюсова поэзия, очевидно, - в решении задач поэтики - делания, то есть. Его поэтический труд и был его жизнью. А выходом этой жизни, ее парами, были не стихи, а сам принцип подхода к стихам как к искусству в широком смысле слова. Недаром целью его жизни было возможность учить поэтическому искусству. Он к этому шел на протяжении всех тридцати лет. И добился своего: создал в 1921 году Высший литературно-художественный институт, впоследствии известный как Брюсовский. А в 1918 году, когда декадентство осталось далеко позади, выпустил книгу «Опыты по метрике и ритмике, по инфонии и созвучиям, по строфике и формам», где

собрал все свои опыты в различных формах. И эта книга, вероятно, самая органичная во всем его наследии. Здесь он в самом деле проявился «как аппарат для выделки стихов» - как сильно сказано им самим о себе (полушутя-полусерьезно) (16).

Я почти не касаюсь здесь идеологии Брюсова - очень противоречивой - с его прославлением искусства, свободы и призывами гуннов:

Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, -
Вы во всем неповинны, как дети!

<...>

Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

(«Грядущие гунны», 1905)

Может быть, прав был Блок, говоривший: «Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать поэтами» (17). Гунны были званы и пришли, но виновен ли в этом пророк-медиум, передающий то, что ему диктуется?

В конце жизни Брюсов нашел еще один выход своему неуклонному стремлению к творчеству - в так называемой научной поэзии. Это поэзия с опорой на факты науки. «Искусство начинается там, где наука останавливается»(18), справедливо замечал поэт. Пожалуй, это был косвенный возврат к символизму на новом этапе, при том, что Брюсов в те времена говорил о символизме как об отжившем явлении. И, пожалуй, здесь Валерий Яковлевич Брюсов достигает той стиховой свободы, которая так трудно ему давалась. Прочитаем одно из таких стихотворений: «Мир электрона»:

Быть может, эти* электроны -
Миры, где пять материков,
Искусства, знанья, войны, троны
И память сорока веков!

Еще, быть может, каждый атом -
Вселенная, где сто планет;
Там все, что здесь, в объеме сжатом,
Но также то, чего здесь нет.

Их меры малы, но все та же
Их бесконечность, как и здесь;
Там скорбь и страсть, как здесь, и даже
Там та же мировая спесь.
Их мудрецы, свой мир бескрайний
Поставив центром бытия,
Спешат проникнуть в искры тайны
И умствуют, как ныне я;

А в миг, когда из разрушенья
Творятся токи новых сил,
Кричат в мечтах самовнушенья,
Что бог свой светоч загасил!

Брюсов вольно или невольно переносил опыты с атомом на социальную жизнь. Разрушение - это рождение нового. Не так ли он думал и о собственной смерти? «Мир электрона» написан в 1922 году. В 1923-м Брюсову исполняется 50 лет. Передаем апокриф о его смерти, рассказанный поэтом Сергеем Бобровым стиховеду М.Л. Гаспарову: «Когда он умер, Жанна Митвеевна (жена Брюсова. - С.Б.) бросилась к профессору Кончаловскому <...>. «Доктор, ну как же это!» А он ей буркнул: «Не хотел бы - не помер бы» (19). Это было в 1924 году.

ЯВЛЕНИЕ III ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ

Сродни Брюсовскому оказался талант несколько позже вступившего в литературу Вячеслава Иванова - ученого и поэта. Блок писал о нем в 1905 году: «Вдохновение Вяч. Иванова параллельно теории. Он пробует голоса забытых размеров, способных сызнова зазвучать» (20). Правда, вопрос звучания (не метафорического, конечно) не так прост. Многие стихи Иванова почти невозможно читать вслух, только глазами. Хотя и при этом вас преследуют стыки и сдвиги, но они хотя бы не озвучиваются. Видимо, в немалой степени и эта невыговариваемость стиха Иванова создавала впечатление о поэте как замкнутом (герметичном) философе, почему-то излагающем свои философские воззрения стихами. Бабушка А. Блока Елизавета Григорьевна Бекетова - переводчица с нескольких иностранных языков, обладавшая тонким художественным вкусом, заметила однажды, что «тайный советник Гете написал вторую часть «Фауста», чтобы удивить глубокомысленных немцев» (21). Учитывая немецкую образованность Иванова, нельзя избежать искуса сравнения. Едва ли глубокомысленных русских было на тот момент больше, чем глубокомысленных немцев во времена Гете.

Высокообразованный И. Анненский - знаток и переводчик античной поэзии - писал о Иванове: «<...> Мы встречаемся не только с недочетами нашего подневольного классицизма, но и с педантизмом вольного». По его мнению, «педантизм» Иванова «мешает понимать его поэзию - что «понимать», дышать ею» (22).

Имея равные познания в древних языках и культуре, Анненский и Иванов воспользовались этими познаниями по-разному. Анненский - в переводах, Иванов - тоже в переводах, но и в изобилии в стихах. Строй поэзии древних авторов как бы порешел в строй собственных стихов Иванова, придал им темный колорит, но во многих случаях превратил их в красивые руины.

Дионисийство, которое усиленно проповедовал Иванов, походило больше не на реальное поклонение богу Дионису, а на пляски ученых мужей (и жен), одетых в хитоны, в городском кабинете среди книг. Иванов умело создавал атмосферу блесды, его живой ум, его тонкость понимания чужого творчества притягивали к нему разных людей. В его квартирешине в Петербурге собирался круг посвященных. Здесь выстревали и «обкатывались» новые идеи, которые затем попадали на страницы журналов и книг. Роль Иванова в этом смысле можно сопоставить с ролью Брюсова.

Любовь к мифу вела Иванова к созданию мифа для себя и для других. По Иванову «миф - это отображение реальностей» (23), а новый миф «есть новое откровение тех же реальностей». И можно признать это вполне справедливым для самого Иванова и тех, кто вошел в соприкосновение с его системой. Однако русский дух не удовлетворяется так «просто». С оппортом, достойным пера неистового Виссариона (Белинского), Иванов пишет: «<...> Невозможно, чтобы адекватное наименование раскрывшейся познающему духу объективной правды о вещах, не было принято **всеми** (подчеркнуто мной. - С.Б.), как нечто важное, вернее, необходимое, и не стало бы истинным мифом, в смысле общепринятой формы эстетического и мистического восприятия этой новой правды» (24). Это было написано в 1908 году. А четыре года спустя, пройдя через целый ряд очарований и разочарований, заявлял следующее: «<...> Нас, символистов, нет, - если нет слушателей-символистов. Ибо символизм - не творческое действие только, но и творческое взаимодействие» (25).

До этого взаимодействия в России Иванову, увы, дожить было не суждено. После октябрьского переворота 1917-го года он некоторое время работает в Москве, и после недолгого преподавания в Бакинском университете переселяется на ту юмлю, где миф еще, возможно, хранил отголоски реальности, в Рим.

Мысли Вяч. Иванова, высказанные им в статьях и стихах, вызвали разное отношение - от приятия до насмешки. Его идеи соборности, синтеза искусства многим казались неуместными, для многих были бесконечно далеки. Но он продолжал их высказывать, и в этом упорстве была его правда - философа и поэта. Все споры, вся разногласия мнений в символистском кругу, вообще в кругу художественном - это нормальное явление, условия работы.

Кажется, и сами поэты, философы не всегда это осознавали, но им почти удалось добиться редкостной ситуации - независимости от общественного мнения. Той свободы, когда есть право высказывать непонятное и есть право не понимать. В конце концов любую художественную или философскую идею можно трактовать как чисто цеховую или как высказанную впрок. Поэт и философ могут оставаться непонятыми. Если идеи высказаны, облечены в форму, - они живут. Время их обсуждения настанет.

Поэтому - какие бы поражения не терпел Иванов, стремясь провести свои замыслы в жизнь, в перспективе он оставался победителем. И не только потому, что какие-то его проекты получили развитие или нашли подтверждение (например, синтез искусств - это определяющая идея XX века), но потому, что он высказывался с возможной полнотой приближения к истине, как поэт ее понимал. В этом смысле стихи Иванова во всем его творчестве, может быть, наиболее показательны. Своим стихом, почти непроизносимым, требующим артикуляции какого-то неведомого языка, он погружался не только в глубины русского XVIII века, к Ломоносову, Тредиаковскому, но и как бы в глубины древнего хаоса, из которого хотел извлечь гармонию. Отсюда обилие античных имен и сюжетов, обращение к славянскому язычеству - стремление породнить времена и пространства. Не это ли его свойство уловил Хлебников, обратившийся к нему как к учителю?

Не все стихи Иванова равны по силе, человек он был вполне земной - житейское с вечным иногда плохо «синтезировалось». Но когда он выходил к своему, то и достигал своего. Как в стихотворении «Небосвод»:

За бездной, дышащей всезвездностию яркой,
Где тускло Млечный Путь верховной рдеет аркой,
Сын дольних сумерек, не ужасался ль ты
На зевы, кладези последней темноты,
Слепые проруби мерцающего крова,
Уста, в которых мрак немотствует сурово
О запредельности и забытии времен?..
И яви звездные - не явственный ли сон?
Кто распял призрак солнц в их омертвелой сфере?
Разновременный сонм смешил, как хмель в кратере?
Эфирным маякам, потухшим в море лет,
В моих очах вернул их первозданный свет?
И жребии миров в слиянии явленья
Собрал, и в вихрь скрутил чреды и отдаленья?
Расплавил в хаосе отдельный лик эпох?
Из мириад могил исторг единый вздох?
Кто жадных воль побег в устоях мига держит?
Мятежный огнемет в кругах уставных вержет?
Кто в колесницу впряг эоны и века?
И чья бразды коней не выпустит рука?

Ты, Эрос яростный, их впряг! И ты - возница,
Чья прах судеб и дней взметает колесница!
О пламенный очаг, манящий звездный рой,
Как стаю бабочек, волшебною игрой
Костра палящего влекомых темной ночью, -
Приблизиться, кружась, к святому средоточью
Вселенской гибели, - мирьядами Психей
Опаснее дохнуть, и умереть святей!

.. Не таковые ли стихи имел в виду Валерий Брюсов, когда писал: «Поэзия Вяч. Иванова - новый этап в истории русской литературы, открывающей пути в далекое будущее...»?

ЯВЛЕНИЕ IV АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

Роль поэта-теурга, то есть жреца, водителя, в России явно не удавалась. Но на эту же стезю вступил еще один человек - студент-естественник, сын крупного математика, профессора Николая Васильевича Бугаева - Борис, получивший известность в искусстве под именем Андрея Белого. Вместе с Вяч. Ивановым, Александром Блоком, Сергеем Соловьевым (племянником выдающегося философа и поэта Вл. Соловьева), Эллисом (Л.Л. Кобылинским) он представлял следующее «полупоколение» символистов. Одержимый новыми философскими идеями, воспринятыми прежде всего с их поэтической стороны (Шопенгауер, Ницше), Андрей Белый воплотился в творческой жизни как неустанный искатель - в стихах, в прозе, в стиховедении, в открытии стран, книг, людей. Его взлеты и падения были исполнены поэзии. Воспоминания многих современников и его собственные (трилогия: «На рубеже двух столетий», «Начало века» и «Между двух революций») позволяют воссоздать образ вечного странника, творящего почти на ходу. Характерна фамилия героя во многом автобиографической повести «Котик Летаев»: летать, полет - это и точная самохарактеристика, и отражение направленности таланта.

Из предшественников-современников ему явно близок Бальмонт. Белый называет его «последним русским великаном чистой поэзии», «залетной кометой» (26) и вообще не жалеет самых красочных эпитетов для определения дара этого поэта. Белый сам необыкновенно

чуток к музыке, и у Бальмонта музыка действительно была, но Белый слышит ее всюду, даже у антимузикального Струсова...

Как будто по контрасту - от занятий естественными науками Андрей Белый делал бросок в область неясного, интуитивного, затем снова перебрал к точности, подсчету (так в стихе (от Белого и пошло современное стиховедение) и снова в выси невыразимого. В своих многочисленных статьях и лекциях он горстями разбрасывал все новые и новые определения символизма, поэзии, всего современного искусства. Эти определения были экспрессивны, а потому по-своему точны. Чего стоят такие его афористические высказывания: «Звук речи - есть память о памяти» или «Космос, твердея, стал полостью рта» (27). Он находил точность именно в экспрессивности выражения.

Вот Белый пишет: «До последнего времени чистая поэзия приближалась к музыке. Музыка от Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направлению к поэзии. В развитии философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающие ее с поэзией. Проблематическая точка, где поэзия, музыка и мысль сливаются в нечто нераздельное, неожиданно приблизилась к нам. Эта точка - Мистерия». И далее: «Ручьи поэзии переливаются в теургию и магию» (28).

Не только Белый, но и Вяч. Иванов и другие символисты и даже лиричнейший Блок ищут иных выходов, им тесны рамки стихотворения, вообще традиционного жанра. Вяч. Иванов разрабатывает теорию синтеза искусств, возвращая к древнему единению - синкретизму (мистерия в его построениях занимает важное место). Блок испытывает поэзию в особой лирической драматургии. Белый насыщает поэзией прозу, используя стихотворные приемы.

Но и этого мало. Постоянно находясь на стыке искусства и религии, поэты оказываются перед выбором. И Сергей Соловьев становится со временем православным священником, Эллис - католическим пастором, еще раньше Александр Добролюбов уходит из мира странствующим проповедником, объединив вокруг себя людей в секту «добролюбовцев» (тут и сама фамилия становится символом).

У Белого была несколько иная направленность. Он сам говорил: «Я старался быть скорее исследователем, чем художником...» И эта особенность в конечном свете определяла его поведение во всех искренних и горячих увлечениях, в том числе и новым религиозным течением - антропософией.

Его стихия в поэзии - это ритмическая организация всякого проявления жизни. Ритм достигал Белого всюду. Увлечись антропософскими идеями Рудольфа Штейнера, который пытался разрешить задачу восстановления божественного, космического в человеке, А. Белый воспринял от него идею «эвритмии». Раскрепощением пластики тела он занимается в России вместе с гениальным актером Михаилом Чеховым и его учениками.

Ученица выдающегося артиста М. Чехова Мария Кнебель вспоминает: «Белый (а вслед за ним и Чехов) был увлечен идеей, что каждая буква в слове и каждый звук в музыке имеют свое пластическое выражение. Следовательно, можно пластически «расшифровать» стихи, прозу, музыку <...> Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились «грамматике» жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали довольно трудные упражнения. «Читали» жестами стихи Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из «Фауста» (29).

Таким образом, Белый оказывался не только на уровне времени, ибо его опыты вписывались во всеобщий интерес к пластике (Далькроз, биомеханика Мейерхольда, скульптурные композиции в театре Таирова), но и заглядывал в будущее - во второй половине века произойдет второе рождение ритмопластических идей.

Белый легко впитывал веянья века. Стих его был подвержен различным влияниям, отзывчив к другим поэтическим мирам, особенно формально ярким. В стихах Белого можно найти отголоски поэтики Бальмонта, Блока, позднее Маяковского и Цветаевой. В ранний период огромное влияние на него оказал Ницше: как философ и как поэт.

Вероятно, наиболее органичным для Белого следует признать его любимое произведение - «Симфонию (2-ю драматическую)», которой он дебютировал в печати. В

предисловии автор писал: «Произведение это имеет три смысла: музыкальный, сатирический и, кроме того, идейно-символический» (30). Уже здесь нашли отражение идеи Белого о символике цвета и звука:

1. Стояла душная страда. Мостовая ослепительно сверкала.
2. Трещали извозчики, подставляя жаркому солнцу истертые синие спины.
3. Дворники поднимали прах столбом, не смущаясь гримасами прохожих, гогоча коричнево-пыльными лицами.
4. На тротуарах бежали истощенные жаром разночинцы и подозрительные мещане.
5. Все были бледны и надо всеми нависал свод голубой, серосиний, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди.
6. Оттуда лились потоки металлической раскаленности.
7. Всякий бежал неизвестно куда и зачем, боясь смотреть в глаза правде.

Это лишь начало «Симфонии», которая буквально переполнена цветом и звуком, кинематографией образов.

Поэзия возникает в прозе Белого, конечно, не только потому, что он ритмизует ее, ориентирует на стихотворный синтаксис, включает повторы, инверсии, но и потому, что он стремится к сжатию, охватывая разом пространство и время. Цепко подмечая детали быта, он пытается этот быт стремительно переориентировать: сломать и воссоздать вновь. Поэт писал: «Архитектоника ритмов осмыслилась и отрянула былые мне смыслы, как мертвые листья» (30).

Второй важный момент поэтического - это звучание, «музыка». Для Белого звук - первоначало всего. Почти в конце пути, отвечая на анкету для сборника «Как мы пишем» (вышел в 1930 году), он постоянно повторяет слово «звук» - «я искал сюжета переживаемому мной звуку темы», «искал ландшафтов, вызывающих чисто

как никто чувствовал голос и в своем проникновенном отклике на смерть выдающейся актрисы Веры Комиссаржевской писал: «В. Ф. Комиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов» (35).

В 1899 г. Блок записал восьмистишие, которое можно посчитать программным для всего творческого пути поэта со всеми его перевоплощениями:

Пока спокойною стою
Иду, и мыслю, и пою,
Смеюсь над жалкою толпою
И вздохов ей не отдаю.

Пока душа еще согрета,
И рок велит в себе беречь
И дар незыблемый поэта,
И сцены выпрениую речь...

Очевидно, что Блок, особенно в самые трудные периоды жизни, тяготился театральной природой своих стихов, и доходил едва ли не до самоотрицания, оценивая дар перевоплощения как фальшь. Но избавиться от этого дара - значило бы уничтожить себя. Он не изменил своему предназначению и в поэме «Двенадцать», принятой многими за «отражение действительности» и за стремление принять большевистскую революцию, а не за произведение искусства - не за поэтический театр, родоначальником которого можно назвать Блока.

Подобно Комиссаржевской, Блок вторил «мировому оркестру», был действительно «трагическим тенором эпохи», а не литератором, не писателем, при том, что был прекрасно литературно образован и педантично профессионален. Иван Бунин - писатель до мозга костей, тонкий, хотя, возможно, излишне литературный поэт, - воспринимал Блока совершенно неадекватно, он казался Бунину кривлякой, не в последнюю очередь из-за нечаянных пророчеств Блока. Пророчеств событий, которых Блок не был автором:

ЯВЛЕНИЕ V АЛЕКСАНДР БЛОК

Когда студент Борис Бугаев, которому еще предстояло стать Андреем Белым, впервые прочитал стихи Блока, он катался по полу от восторга (свидетельство О. М. Соловьевой). Белый и Блок были ровесниками, их многое объединяло, в том числе семья Соловьевых, с которой Блок был в родстве, а Бугаев считал семейство брата знаменитого философа Вл. Соловьева Михаила Сергеевича своим вторым домом. Здесь, кстати, он и получил псевдоним, из этого дома выпорхнула в печать его «Симфония (2-я драматическая)».

Конечно, поэтическое одушевление Белого превосходило все мыслимые пределы, поэтому его восторг от стихов Блока вполне объясним. Но, прочитав эти стихи, умеренная в похвалах и ядовитая Зинаида Гиппиус тоже захотела познакомиться с Блоком. Несколько лет спустя Блок становится одним из первых поэтов России.

Юноша Блок прекрасно декламировал стихи, играл в любительских спектаклях и думал об артистической карьере. Но поступил на юридический, а закончил филологический факультет. Тяга к театру осталась навсегда и проявилась не только в драматургии, но и во внутреннем артистизме лирики. Эта театральность дарования Блока, одного из самых звучных русских поэтов, была исполнена глубоких внутренних противоречий: притяжение было равно отталкиванию. Доходило до того, что собственные стихи Блок не читал, не декламировал, а просто произносил, как бы считая достаточным сообщить написанное. При этом он

Увижу я, как будет погибать
Вселенная, моя отчизна.
Я буду одиноко ликовать
Над бытия ужасной тризной.

Пусть одинок, но радостен мой век,
В уничтожение влюбленный.
Да, я, как ни один великий человек,
Свидетель гибели вселенной.

(1900)

Эти строки могут быть восприняты как фрагмент какой-нибудь шекспировской пьесы, как пародия на поэтические пророчества тогдашних дней, но могут и оказаться подлинным пророчеством, оно записано поэтом, явившимся своего рода ретранслятором Провидения. Иначе так трудно объяснить странные видения двадцатилетнего автора:

Не утоленная кровавыми струями,
Безмолвствует земля.
Иду вперед поспешными шагами,
Ищу от жертв свободные поля.

Но, как в темнице узник заключенный,
Ищу напрасно: кровь и мрак!
Лишь там, в черте зари окровавленной -
Таинственный, еще невнятный знак.

(1900)

Впрочем, здесь при желании можно обнаружить романтические (театральные!) штампы, но от этого стихи не становятся менее сильными и опасными в своей неподчиняемости воле и рассудку.

Говоря о бесконечной правдивости Блока, З. Гиппиус написала, что от него «несло правдой». Блок жил импульсами, которые стремился записать в их первоначальном виде. Вот так он чувствовал время, и это ощущение не подлежало редактированию.

Пои, пои, свои творенья
Незримым ядом мертвеца,
Чтоб гневной зрелостью презренья
Людские отравлять сердца.

(1909)

Это уже в самом деле «последний путь», всякие возражения здесь неуместны. Можно какие угодно предлагать объяснения. Но:

О, как смеялись вы над нами,
Как ненавидели вы нас
За то, что тихими стихами
Мы громко обличали вас!
Но мы - всё те же. Мы, поэты,
За вас, о вас тоскуем вновь,
Храня священную любовь,
Твердя старинные обеты...
И так же прост наш тихий храм,
Мы на стенах читаем сроки...
Так смейтесь, и не верьте нам,
И не читайте наши строки
О том, что под землей струи
Покют, о том, что бродят светы...

Но помни Тютчева заветы:
Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои...

(1911)

«<...> Именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры», - говорил Блок (36). Лишь единицы из числа его современников угадали этот Ад и приняли предсказания поэта без насмешек. Он и сам не всегда верил переданным через него пророчествам и, отрицая иронию, иронизировал над собственными

прозрениями. Но его ирония была часто связана столь тонкой стеночкой с трагедией, что стенка рушилась от малейшего прикосновения. Может быть, наиболее явно это проявилось в «Балаганчике» - больной пародии на больное. Сейчас эта грань почти не ощутима.

Подобно тому, как в первом «полуколении» Ф. Сологуб не мог не быть декадентом и органически воплощал это новое тогда течение, так и Блок, по определению Анненского, являл собой «редкий <...> пример прирожденного символиста». «Восприятия Блока зыбки, слова эластичны, и его стихи, кажется, прямо-таки не могут не быть символическими» (37). В качестве примера символизма у Блока Анненский приводит стихотворение «Пётр». Воспользуемся этой подсказкой:

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

Сойдут глухие вечера
Змей расклубится над домами.
В руке протянутой Петра
Запляшет факельное пламя.

Зажгутся нити фонарей,
Блеснут витрины и тротуары.
В мерцаньи тусклых площадей
Потянутся рядами пары.

Плащами всех укроет мгла,
Потонет взгляд в манящем взгляде.
Пускай невинность из угла
Протяжно молит о пощаде!

Там, на скале, веселый царь
Взмахнул зловонное кадило,
И ризой городская гарь
Фонарь манящий облачила!

Бегите все на зов! на лов!
На перекрестки улиц лунных!
Весь город полон голосов
Мужских - крикливых, женских - струнных!

Он будет город свой беречь,
И, заалев перед денницей,
В руке простертой вспыхнет меч
Над затихающей столицей.

Анненский пишет: «<...> Чтобы пьеска понравилась, надо все же отказаться, читая ее, от непосредственных аналогий с действительностью» (38). Однако в дальнейшем разборе он сам приходит к дешифровке стихотворения, раскрывая реалии, стоящие за текстом. Понятно, что они существуют. Но так же понятно, что не только, а, может быть, и не столько в них дело. В дневниковых заметках о Пушкине Блок писал: «В бесконечной глубине человеческого духа (недоступной для слишком человеческого), куда не достигают ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, - катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим вселенную, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов» (35). Так вот, с этой точки зрения не так важен реальный памятник в Петербурге. Важна смена ритма, подчеркиваемая визуально, сменой объектов в пространстве и в руке Петра - в ней то факел, то кадило, то меч.

Вся эта призрачно-фантастическая картина вызвана равно как присутствием Петра, так и взглядом и слухом поэта - напряженно нервным. Ибо никто, кроме поэта, не сможет увидеть, как «блеснут витрины и тротуары», никто не услышит голосов города: «Мужских - крикливых, женских - струнных!»

Символизм научил поэта (не только Блока) преобразовать действительность до сверхнеузнаваемости. За этим шагом последовали другие.

КОДА

- Прибыла!
- Как бела ее одежда!
- Пустота в глазах ее!
- Черты бледны, как мрамор!
- За плечами коса!
- Это - смерть!

Пьеро услышал. Медленно поднявшись, он подходит к девушке, берет ее за руку и выводит на середину сцены. Он говорит голосом звонким и радостным, как первый удар колокола.

Пьеро

Господа! Вы ошибаетесь! Это - Коломбина! Это - моя невеста!

Общий ужас. Руки всплеснулись. Фалды сюртуков раскачиваются. Председатель собрания торжественно подходит к Пьеро.

Председатель

Вы с ума сошли. Весь вечер мы ждали событий. Мы дождались. Она пришла к нам - тихая избавительница. Нас посетила смерть.

Пьеро

(звонким, детским голосом)

Я не слушаю сказок. Я - простой человек. Вы не обманете меня. Это- Коломбина. Это - моя невеста.

Председатель

Господа! Наш бедный друг сошел с ума от страха. Он никогда не думал о том, к чему мы готовились всю жизнь. Он не измерил глубин и не приготовился встретить покорно Бледную Подругу в последний час. Простим великодушно простеца. (Обращается к Пьеро) Брат, тебе нельзя оставаться здесь. Ты помешаешь нашей последней вечеру. Но, прошу тебя, взгляди еще раз в ее черты: ты видишь, как бела ее одежда; и какая бледность в чертах; о, она бела, как снега на вершинах. Очи ее отражают зеркальную пустоту. Неужели ты не видишь косы за плечами? Ты не узнаешь смерти?

Пьеро

(по бледному лицу бродит растерянная улыбка)

Я ухожу. Или вы правы, и я - несчастный сумасшедший. Или вы сошли с ума - и я одинокий, непонятый вздыхатель. Носи меня, выюга, по улицам! О, вечный ужас! Вечный мрак!

Коломбина

(идет к выходу вслед за Пьеро)

Я не оставлю тебя.

Пьеро останавливается, растерян. Председатель умоляюще складывает руки.

Председатель

Легкий призрак! Мы всю жизнь ждали тебя! Не покидай нас!

<...>

Автор

Милостивые государи и государыни! Я глубоко извиняюсь перед вами, но не снимаю с себя всякую ответственность! Надо мной издеваются! Я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах: дело идет о взаимной любви двух юных душ! Им преграждает путь третье лицо; но преграды наконец падают, и любящие навеки соединяются законным браком! Я никогда не рядил

моих героев в шутовское платье! Они без моего ведома разыгрывают какую-то старую легенду! Я не признаю никаких легенд, никаких мифов и прочих пошлостей! Тем более - аллегорической игры словами: неприлично называть косой смерти женскую косу! Это порочит дамское сословие! Милостивые государи...

Высунувшаяся из-за занавеса рука хватается автора за шиворот. Он с криком исчезает за кулисой. Занавес быстро раздергивается. Бал. Маски кружатся под тихие звуки танца. Среди них прогуливаются другие маски, рыцари, дамы, паяцы...

Александр Блок. Балаганчик. (1906)

ИНТЕРМЕЦЦО МИХАИЛ КУЗМИН

Фактически задолго до 1905 и 1917 годов символистская поэзия «разгадала» и предсказала грядущие события. Символистам, а затем футуристам удалось заглянуть ЗА окружающую их действительность и, порой косноязычно, а порой сладкозвучно выразить невыразимое - гибель, крушение. По сути дела почти единственное, что осталось от этого мира - поэзия. Может быть, поэтому наиболее чуткие хватались за нее, как за соломинку, - последнюю надежду. Может быть, отсюда - «стихомания» начала 20-х годов, о которой писал Михаил Кузмин, один из тех, кто внутренне противостоял ситуации, не допуская в стихи вселенскую трагедию, предпочитая переживать личные драмы, впрочем, и в стихах от первого лица отходя в тень, становясь еле различимым, со стороны любясь то простоватым, то изощренным стихом.

Может быть, это качество творческого поведения Кузмина диктовалось тем, что он вступил в литературу уже

зрелым человеком, прошедшим серьезную композиторскую школу у Римского-Корсакова, повидавшим свет. Он явился в пору расцвета символизма, когда литературные репутации многих уже сложились, был принят, печатался в символистских изданиях, со многими дружил, но не обнаружил склонности идти в общем течении. Хотя его именовали «поздним символистом», а поэт К. Липскеров позднее так определял его место: «Если для потоков новой поэзии Брюсов чертил берега, Бальмонт посыпал волны, Белый - круговороты, водяные лилии - Гиппиус и тихие затоны - Сологуб, то Кузмин первый воздвиг в розовых оградах лирического сада этот живой и веселый фонтан - фонтан любви, фонтан живой» (39).

С Кузминым трудно. Его постоянно куда-нибудь пытались вписать, например, причисляли к акмеизму. Он отрекся. Говорил, что не приемлет никаких школ. Порой, чувствуя необходимость как-то определить сферу влияния своей поэзии, заявлял то о кларизме (ясности), то эмоционализме. Впрочем, тут же оставлял всякие попытки теоретизирования, предпочитая говорить о себе: «Тридцать лет он жил, пел, смотрел, любил и улыбался».

Приводящий эти слова филолог Владимир Марков, чьи заслуги в открытии Кузмина трудно переоценить, писал в 1970 году: «Вообще поэзию Кузмина можно назвать поэзией протекания, красочной фактуры и свободы <...> Протекание означает, что это поэзия не статическая, а стремящаяся, направленная и постоянно эволюционирующая <...> Он не новатор по натуре, но он легко ассимилирует, на свой лад, новшества <...>» (40). О свободе у Кузмина Марков говорит и вовсе замечательно: «Кузминская свобода - свобода непринужденности, он как будто совсем не строит, к нему само идет...» (41).

М. Кузмин, после сквозного чтения, предстает своего рода энциклопедией русской поэзии 1900-х - 30-х годов XX века, с ответвлениями в поэзию иных веков и стран. Но вот одна особенность - все резкости, выпуклости современников смягчены и растворены в его полуироническом-полувосхищенном стиле, а он умел иронизировать и восхищаться; свидетельство - его изящная критика с немислимым охватом тем и видов искусства. Кузмин поистине тайный предвосхититель: то, что еще намечается в поэзии - у него уже есть.

Его первая книга стихов называлась «Сети» (1908), последняя - «Форель разбивает лед» (1929). Форель попала в сети - невольный каламбур, в котором прячется драма. Подтекст у Кузмина более таен, чем у его современников, часто выносивших символику на поверхность. В его стихах все зыбко, все мерцает - будут ли это «Александрийские песни» или «Ракеты» в книге «Сети», или «Венок весен», состоящий из 30-ти виртуозных газел, в книге «Осенние озера». Может быть, только «Духовные стихи» в «Осенних озерах» обладают той ясностью, о которой заявлял одно время Кузмин.

Сложность его поэзии начинается уже с того, что стихи идут циклами, охватываются разделами, а выстраивание циклов и разделов в книге имеет значение не меньшее, чем рифма или созвучие в строке. Строение книг тяготеет к музыкальной форме: хотя музыкальная терминология отсутствует, можно проследить внутри циклов, разделов, книг лейттемы, репризы, вариации... Музыкальный подтекст оживляет стихотворную ткань, которая была бы без этого для самого автора мертвой:

Мне с каждым утром противней
Заученный, мертвый стих...

В лице Кузмина русская муза обретает ту ненарочитую полетность, которая казалась утраченной со смертью Пушкина. Его стремительные интонации, где знак вопроса может не означать полного вопроса, а точка и восклицание могут таить в себе вопрос:

Разбукетилось небо к вечеру,
Замерзло окно...
Не надо весеннего ветра,
Мне и так хорошо.

Может быть, все разрушилось,
Не будет никогда ничего...
Треск фитиля слушай,
Еще не темно

Не навеки душа замуравлена -
Разве зима - смерть?
Алым ударит в ставни
Страстный четверг!

(1917)

Обаяние стиха Кузмина в его ненавязчивости, в неуловимости манеры, в раскрытии чувственной природы поэзии, ее двойственной сути: он соблазняет и соблазняется.

Тончайшая инструментовка (разного рода звуковые повторы - аллитерации, консонансы, паронимия) в стихах Кузмина как бы материальное воплощение этой двойственности. В.Ф. Марков в своем предисловии к собранию сочинений Кузмина, вышедшем в Мюнхене, уже выявил большое количество таких повторов, выписывая целые массивы строк из разных книг. Мы попробуем показать разные возможности вхождения этих приемов в стихи.

В двух книгах Кузмина «Вожатый» и «Нездешние вечера» есть два разных стихотворения с одинаковым названием «Пейзаж Гогена», оба написаны в 1916 году. Первое насквозь пронизано звуковыми окликами:

Красен кровавый рот...
Темен тенистый брод
Ядом червлены ягоды
У позабытой пагоды
Руки к небу, урод!

Ярок дальний припек...
Гладок карий конек...
Звонко стучит копытами
Ступая тропами изрытыми,
Где водопой протек.

Ивою связан плот,
Низко златится плод...
Между лесами и селами
Веслами гресть веселыми
В область больных болот!

Видишь: трещит костер?
 Видишь: топор остер?
 Встреть же тугими косами,
 Спелыми абрикосами,
 О, сестра из сестер!

Созвучия в рифменных парах не подчеркиваю, как обязательные. Все остальное видно по нашим обозначениям.

Кузмин работал со звуком, как композитор, даже тишина определялась им как «звуков полное отсутствие», настолько мир был насыщен звучанием для поэта, который слышал, что «за небом» «Дрожит эфирной жизни веянье»!

Суммируя свои наблюдения над творчеством художника Ю. Анненкова, Кузмин замечал: «<...> Стихия его - движение, переменчивость, еле уловимый жизненный ток, игра граненых поверхностей» (42). Эти слова можно отнести и к самому Кузмину. И он сам искал «почти метафизического сходства», вслушиваясь в звучание тишины, в которой стрекозиное «пение» раздаётся, как «гром». Кузмин буквально вытягивает из занебесья прозрачную ноту, повинуюсь какой-то внутренней тайной струне. Посмотрим с этой точки зрения еще на одно стихотворение - «Античная печаль» (для удобства пронумеруем строки):

- 1 Смолистый запах загордью тесен,
- 2 В заливе сгинул зеленистый рог,
- 3 И так задумчиво тяжеловесен
- 4 В морские норы нереид нырок!
- 5 Назойливо сладелая фиалка
- 6 Свой запах тычет как слепец костыль,
- 7 И волны полые лениво-валко
- 8 Переливают в пустоту бутыль.
- 9 Чернильных рощ в лакричном небе ровно
- 10 Ряды унылые во сне задумались.
- 11 Сова в дупле протяжно воет, словно
- 12 Взгрустнулось грекам о чухонском Юмале.

Перед нами своего рода порождающая поэтика, которая в отличие, скажем, от излишне волевой поэтики

Белого все время пытается скрыться внутри текста, утонуть в нем. Одно слово становится звуковым зародышем другого - слово вытягивает за собой слово. Так в первой строке слово «запах» вытягивает «загордью», затем «за» откликается двум предыдущим из второй строки (причем, здесь игра с озвончением «с» и переход на «за»), затем отклик из третьей - «задумчиво», в пятой видоизменяется и прячется в «зо», в шестой возвращается к исходной форме, в десятой - почти отделяется, благодаря перелому ритма, и наконец в 12-й - «взвизгивает», чтобы окончательно замереть в слове «взгрустнулось». Все эти рассуждения могут восприниматься, как чистая фантазия, но и само стихотворение фонтанирует фантазией, в том числе, звуковой. Мы проследили порождение, вначале открытое, затем искусно спрятанное. Посмотрим теперь, как лукаво прячет Кузмин другие повторы: в первой строке первое слово сочетанием «ст» отзвучивает в последнем - «тес», затем переходит почти в конец 2-й строки - «ст», в 6-й снова в конце, в 8-й почти в середине строки, в 12-й снова в начальном слове. На 12 строк 6 повторов - удивительная гармония.

Заподозрить в игре на «л» несколько труднее, но все-таки: 1-я - ли, 2-я откликается тут же: ли-л-ле, 3-я - ло (еле слышно), 5-я: ли-ла-ал!, 6-я: ле, 7-я (крещендо): ол-ло-ле-ал!, 8-я: ли-ль, 9-я: ль-ла, 10-я: лы-ли, 11-я: ле-ло, 12-я: ло-ле.

Таким образом, лишь 4-я строка выпадает из этого перелива, но она является кульминационной в игре с «р» и «н»: ор-нор-нер-ныр! Этому виртуозному нырку предшествует «ро» в 1-й, откликнутое «ро» во 2-й, после «нырка» пропуск трех строк и снова: 8 - ре, 9 - ер-ро-ри-ро, 10 - ря, 11 - ро, 12 - ру -ре.

Посмотрим еще, как Кузмин приходит к «сове» в 11 строке, где «Сова <...> воет, словно». 2: в, 3: ов, 4: в, 5: во, 6: свой (почти вой и почти сова), 7: во-во-ва, 8: ва, 9: ов, 10: во (сне), 12: в.

В «Античной печали» есть и очень простые повторы, например, в 9: ч-щ-ч, или в 12: гр-гр.

Что это означает? Что Кузмин все это высчитывал? Вряд ли. К нему «само шло», но шло к развитому, утонченному слуху, обогащенному консерваторским курсом полифонии.

СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

Это был реванш поэзии после долгих лет насилия, перегруживания различными идеологическими заданиями, чего не избежали и многие символисты.

Тени косыми углами
Лобежали на острова,
Пахнет плохими духами
Скошенная трава.

Это невозможно прочитать как плоско-эстетское сообщение из-за: переключки **кос-ско** в 1 и 4, из-за: **ах-ох-ух** в 3!

В.Ф. Марков справедливо пишет о М. Кузмине: «<...> Он по-своему был поэтом авангарда, то есть искусства, принципиально строящего на смещении и переплетении планов или на перераспределении элементов» (43). Это несколько сурово-научное определение Кузмин полностью подтверждает своими книгами «Парабола» и «Форель разбивает лед», в которых «смещения, переплетения и перераспределения» нарастают панорамически, но, кажется, в еще большей степени шифруются.

Поэт, чей стиль восходит к «легкой поэзии» Батюшкова, остается едва ли не самым тайным в русской поэзии вообще.

ДЕЙСТВИЕ II

ОТ СЛОВОМИРА К ЗВУКОМИРУ

ИНТРОДУКЦИЯ

ЯВЛЕНИЕ I

Велимир Хлебников

ЯВЛЕНИЕ II

Елена Гуро

ЯВЛЕНИЕ III

Алексей Кручёных

КОДА

ИНТЕРМЕЦЦО

Бенедикт Лившиц

ИНТРОДУКЦИЯ

Старик О, дайте мне рог!..
Другие внимающие Рок...
Старик Просторы смерти...
Внимающие Смерти...
Старик Есть он, радейте в нем любить...
Кто-то с застывшим взором Внемлю: бить.
Старик Смерть шествует с нами...
Внимающие Снами...
Старик О, лукавое имя! (Роняет рог и исчезает во мгле.)
Слушающие Ими...

Ученый (с бритым худым лицом и в длинных волосах пробегает ученый и кричит, разрывая на себе волосы). Ужас! Я взял кусочек ткани растения, самого обыкновенного растения, и вдруг под вооруженным глазом он, изменив злым умыслом свои очертания, стал Волынским переулком с выходящими и входящими людьми, с полузавешенными занавесями окнами, с читающими и просто сидящими друг над другом усталыми людьми; и я не знаю, куда мне идти: в кусочек растения под увеличительным стеклом или в Волынский переулок, где я живу. Так не один и тот же я там и здесь, под увеличительным стеклом в куске растения и вечернем дворе? Вселенная на вопрошания мои тиха!

Кусты (протягивая смехи как лица) Ха-ха-ха...

Велимир Хлебников. «Чёртик»
 (петербургская шутка на рождение
 «Аполлона». (1909).

■ ■ ■

Около пятнадцати лет на сцене русской поэзии действуют символисты. Они хорошо знакомы столичной читающей публике. В провинции представление об этих поэтах чаще всего довольно смутное, почерпнутое из газетной хроники. Однако новое движение ширится, разными путями элитарные журналы и книги доходят до самых отдаленных мест. И хотя в руки гимназистов и «реалистов» попадают произведения не всегда главных символистов, даже не в самых сильных и характерных стихах угадывается общее новое движение.

А В ЭТО ВРЕМЯ:

- в Череповце Игорь Лотарев...
- кочующий от Казани до Одессы, от Харькова до Таврической губернии, Давид Бурлюк...
- и в грузинском городке Кутаиси Владимир Маяковский...
- и в Казани студент-математик Виктор Хлебников...
- и актер провинциальных театров Василий Каменский...
- и учащийся одесского художественного училища Алексей Крученых...
- и студент средне-технического училища в Ростове-на-Дону Василий Гнедов...
- и...

Вскоре они появятся на подмостках Москвы и Петербурга, чтобы потом отправиться покорять своими молодыми голосами огромную провинциальную Россию.

В отличие от высокоученых предшественников почти все участники нового поэтического движения так и не получают систематического образования, но их успех будет оглушительным, их влияние на развитие поэзии и искусства

вообще окажется настолько серьезным, что впоследствии придется прилагать специальные усилия - мобилизовать целую армию советских литературоведов, чтобы адаптировать хотя бы одного поэта - Маяковского, а остальных полностью или большей частью изъять из обращения.

Итак, символистское движение еще не угасло, а на сцену уже вышел футуризм. Пока этого названия не было, движение не оформилось, будущие его лидеры искали поддержки у старшего поколения. Хлебников появляется на «башне» у Вячеслава Иванова. Игорь Северянин (Лотарев), Вадим Шершеневич посылают свои первые опыты Брюсову. Вскоре Игорь Северянин (этот псевдоним писался еще и таким образом: Игорь-Северянин), напутствуемый Федором Сологубом, станет звездой поэтической эстрады. Но северянинская поэтика была сильно прикреплена к традиционному стиху. Вхождение других поэтов в искусство оказалось непростым.

Несмотря на то, что личные отношения между новыми авторами и поэтами символистского круга могли быть вполне приятными, путь в литературу через символистские журналы и издательства был закрыт. Символисты сами с немалым трудом добивались стабильного положения и не желали так просто уступать его «недоучкам». Правда, было, например, и такое соображение, высказанное Вячеславом Ивановым в 1914 году в разговоре с Н. Асеевым. Асеев пересказывает: Вяч. Иванов «признавал, что творчество Виктора Хлебникова - творчество гения, но что пройдет не менее ста лет, пока человечество обратит на него внимание», поэтому вопрос о помощи поэту - это вопрос о вмешательстве в судьбу: «Я не могу и не хочу нарушать законы судьбы. Судьба же всех избранников - быть осмеянными толпой» (44). Так говорил Вячеслав Иванов...

Но «футуристы», кажется, не унывали. Они обладали большим, чем традиционное образование, - новыми художественными идеями, «новым зрением», как уже в 20-е годы скажет о Хлебникове Юрий Тынянов. Они образовывались сами, то есть выбирали нужное и перспективное.

Идеи их складывались на пересечении разных искусств, где едва ли не главным было изобразительное. Алексей Крученых не без основания утверждал, что все футуристы начинали как художники, надо добавить, что многие ими и

оставались. Маяковский, Давид Бурлюк, сам Крученых, Елена Гуро... Вполне естественно, что их ближайшее окружение состояло из художников, таких же молодых и одержимых новыми идеями. Так называемое левое искусство формировалось в мастерских и выставочных залах под влиянием вначале импрессионизма, а затем кубизма, в совместных изданиях поэтов и художников. Издания эти по бедности выходили на плохой бумаге, печатались в захудалых типографиях, вручную. Бедность рождала особую эстетику - можно было в нескольких экземплярах изготовить рукописную книгу, напечатать манифест в виде листовки, отпечатать книгу на обоях, воспользоваться тем набором литер, который имелся в типографии, если не хватало литер одной высоты, брали разновысотные и т. д. Даже цензурные изъятия получали художественное оправдание. Поэма Маяковского «Облако в штанах» вышла с обилием точек вместо строк - «цензура дула», - сказал поэт. А это воспринималось как прием. Типографские трудности со знаками препинания тоже легко преодолевались, от знаков просто отказывались.

Если символисты относились к книге и журналу как к произведению искусства в рамках господствующих на тот момент представлений, то футуристы все эти представления взрывали. Крученых пришивал к книге огромную пуговицу - и это был выход за пределы книги, включение ее в «жизнь». Василий Каменский печатал книгу на обоях, перемежая обратную сторону с лицевой, и как бы помещая текст в пространство комнаты: текст оказывался перед стеной. Смысл простой, но отнюдь не сразу постигаемый.

Такие новшества в сочетании со скандальными названиями книг и альманахов - «Пощечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Облако в штанах», «Танго с коровами», «Лакированное трико» и т. п. - провоцировали на резко полярное отношение: неприятие или одобрение. Прибавим к этому активность устных выступлений. Уже символисты много читали с эстрады, например, Бальмонт. Но именно футуристы ввели поэтические чтения в систему.

Вырабатывая язык поэзии не только в книгах, но и в жизни, они пошли дальше символистов. Поэт становился как бы ожившей книгой, где афиша вечера была обложкой. Само чтение стало фактом поэзии, а не просто ознакомлением с текстом. Не только даже авторская трактовка, но и само

произведение. Здесь, на глазах, рождающееся. Это было близко к тому, о чем говорил выдающийся русский художник XX века Василий Кандинский: «<...> не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить» (45).

Итак - обложка = афиша: разновысотные буквы, ударные названия докладов. Далее - сам поэт. Здесь особо выделялись кубо-футуристы: Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский. У Бурлюка лорнет, пестрый жилет, Каменский в кофте с несимметричными лацканами, Маяковский в так называемой желтой кофте, на самом деле полосатой (черные и желтые полосы), сделанной из портьерной ткани. У Бурлюка на щеке нарисована собачка, у Каменского - на лбу аэроплан. Василий Васильевич был одним из первых русских летчиков и именовался на выступлениях как поэт-авиатор. Ранняя авиация была делом футуристическим и поэтическим. Достижения в небе вполне могли быть приравнены к достижениям в поэзии. Полет мог окончиться катастрофой, как провальным могло стать поэтическое выступление. Для футуристов это было сопоставимо. Катастрофой окончился показательный полет Каменского над польским городом Ченстоховом. Местные газеты дали сообщения о его гибели, которые серьезно покалеченный поэт-авиатор читал, лежа на больничной койке и, как он сам писал позже, испытывал при этом удовольствие.

Характерно название мемуаров Каменского, которые он выпустил в 1931 году, - «Путь энтузиаста». Футуристы были одержимы движением. Опьяненные собственной молодостью, талантливостью, они придумывали все новые и новые трюки, чтобы ошеломить публику, заразить ее своими идеями. Их выступления можно сравнить с выступлениями рок-певцов 60-80-х годов нашего века. Необычные костюмы, сильные голоса, раскрашенные лица, какой-нибудь трюк на сцене, вроде рояля, подвешенного за ножки над головами выступающих, нарочитый антиэстетизм в стихах. Даже присутствие полицейских в зале вписывалось в контекст представления...

А теперь следует хотя бы вкратце познакомить с действующими лицами нового движения, встреченного отнюдь не ласково в тогдашнем русском обществе, прорывавшегося сквозь мировую и гражданскую войны, революцию и разруху.

Группа кубо-футуристов, или «Гилея» (по древнегреческому названию местности в устье Днепра, где в селе Чернянка

Таврической губернии жила семья Бурлюков) была наиболее сформированной, активной и мощной по составу. Она же к сегодняшнему дню наиболее изучена, благо (бывают же такие совпадения!) один из первых и крупнейших исследователей творчества гилейцев - Николай Иванович Харджиев - родился в той же Гилее, т. е. Таврической губернии. Теоретический и практический потенциал определял Велимир (Виктор Владимирович) Хлебников, называвший себя и своих друзей будетлянами (от слова «будет»). Давид Бурлюк был действительно «отцом русского футуризма», неутомимый организатор выставок, изданий, диспутов, гастролей. Рядом с ним были два его талантливых брата - художник Владимир и поэт Николай. Далее - Василий Каменский, Владимир Маяковский, Бенедикт Лившиц, Алексей Крученых. При всей разнице в подходах к искусству все они были устремлены, как это видится сейчас, к одному - к раскрытию того огромного потенциала слова, который не удалось вскрыть до них символистам, не удавалось и акмеистам. Еще - рядом - Елена Гуро, поэт и художник тончайших нюансов. Ее книгу «Шарманка», вышедшую в 1908 году, Д. Бурлюк называл первой футуристической книгой. Рядом Михаил Матюшин, муж Гуро - музыкант, художник, теоретик, исследователь, переводчик и издатель, тихое имя которого до сих пор прячется в тени имен более громких. Рядом Николай Кульбин - приват-доцент Военно-Медицинской академии - художник, и теоретик, собиратель авангардных сил в искусстве. Рядом художники, составившие целую эпоху в русском искусстве: Ольга Розанова, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Павел Филонов, а также Александра Экстер, Марк Шагал, Владимир Татлин...

Давид Бурлюк умел находить единомышленников, объединять и объединяться. Но сама художественная ситуация была такова, что в течение нескольких лет в России был совершен гигантский скачок к самым современным формам искусства, охватывающим поэзию, изо, театр, музыку. Следует сказать, что почти все названные здесь художники не только писали оригинальные стихи, достойные включения в самую строгую антологию русской поэзии, но в своем искусстве они действовали по законам поэзии. Это новое понимание лучше других сформулировал Казимир Малевич: «Поэт есть особа, которая не знает подобной, не знает мастерства или не знает,

как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам как форма есть средство, его рот, его горло - средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он поэт закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя и каждый удар летит в мир». Так писал Казимир Малевич в своем рассуждении «О поэзии» (46).

Гончарова и Ларионов, Розанова и Филонов оформляли книги будетлян, но фактически они выступали соавторами этих книг. Был создан новый тип книги, где изображение и слово стали взаимопроницаемыми. Так начиналась «визуальная поэзия», которая получит в дальнейшем довольно большое распространение на Западе, а в последние годы века начнет укрепляться и в России.

Формально «Гилея» просуществовала недолго. В 1913 году умирает Елена Генриховна Гуро, которая не безоговорочно принимала разнонаправленные устремления своих друзей, но духовно скрепляла группу. Б. Лившиц уходит на фронт и после ранения надолго оседает в Киеве. Война и революция разметали будетлян в разные стороны. Хлебников надолго затеряется в своих странствиях в сторону Востока и дойдет до Персии. Крученых будет «офутурировать» Закавказье, в Тифлисе он создаст группу «41°», откроет там интереснейшего, многоодаренного Игоря Терентьева, вновь встретится с Ильей Зданевичем, давним знакомцем по Петербургу, побывает и в Баку. Каменский тоже - то на Кавказе, то на родном Урале. Бурлюк совершит заключительное путешествие по России - через Урал и Сибирь на Дальний Восток, откуда отбудет в Японию, а затем в США. При этом всюду он продолжает свою неутомимую футуристичекую деятельность, прививая футуризм то башкирам, то японцам, то, наконец, американцам. Впрочем, в Америке, несмотря на большое количество предпринятых акций, успех будет не столь велик. И он постоянно будет стремиться в Россию, то есть к своему прошлому, а не к будущему...

В начале тех же 10-х годов в течение нескольких лет

складывалась другая группа - эго-футуристов. Центром ее стал фантастически знаменитый Игорь Северянин. Названия группы менялись: «Его», «Академия эгопоэзии», «Интуитивная ассоциация». Однако эго самого Северянина оказалось настолько несовместимо с участием в группе, что вскоре он порывает с ней и отправляется в свободное плавание по волнам поэзии, развивая по сути дела традиционный тип мелодического стиха. Состав эго-футургруппы менялся, одни уходили, другие приходили, менялись позиции, направление движения и т. д. При этом в небольшой промежуток времени эго-футуристам удалось выпустить немалое количество (по названиям) различных изданий и ненадолго попасть в поле зрения критики.

Наиболее интересными авторами в этой нестабильной группе были Иван Игнатьев (Казанский) и Василиск Гнедов. Иван Игнатьев играл роль объединительного центра, вокруг него все вращалось, он занимался издательской деятельностью, пропагандой и т. д. Но в январе 1914 года Игнатьев в возрасте 21 года неожиданно покончил с собой. На этом деятельность группы фактически прекратилась.

И. Игнатьев азартно искал новых путей в искусстве и умел видеть новое в деятельности других. Так, он с большим интересом относился к обретениям Крученых, и с особым вниманием к соратнику по эго-группе Василиску Гнедову. Его собственные стихи отличались повышенной экспрессивностью, что подчеркивалось не только лексикой, изломом метра, но и обилием вопросительных и восклицательных знаков, выделением слов прописными буквами, анаграммированием отдельных слов. Вот пример такого рода текста:

Почему, почему Мы обязаны?
 Почему НЕЖЕЛАНИЕ - РАБ?
 Несвободно свободой связанный,
 Я - всего лишь кРАП.
 Мне дорог, мил Электрический
 Эшафот, Тюрьма.
 Метрополитэна улыбки Садистические,
 Синема Бельмо.

Хочу Неестественности Трагической...
 Дайте, пожалуйста, вина!..

Палач! В твоей лаборатории
Я загашу всех тиглей угль!
Пусть позаплесневеют оратории!
Пусть огонь Я взовьет хоругвь!

Сейчас, зная историю мировой поэзии, мы можем отнести такие стихи Игнатъева к экспрессионизму, который в России был заменен отчасти футуризмом, отчасти более поздним имажинизмом. Иван Игнатъев был Предтечей...

Появившись в 1912 году в Петербурге 22-летний техник-механик из Ростова-на-Дону Василиск (Василий Иванович) Гнедов в два года сделался знаменит, публикуясь лишь в эго-футурных изданиях, но выступая каждый раз с новым изобретением. «Такой темп в изобретении и обновлении поэзотехники не был свойствен ни одному другому русскому поэту-авангардисту 10-20-х годов», - пишет пристальный исследователь творчества Гнедова Сергей Сигей (47).

Стихи Гнедова удивительны даже для этого удивительного периода русского искусства, когда уже были Хлебников, Крученых, Каменский, Гуро. Гнедов, начинавший с подражания Северянину, в первых же опубликованных стихах дал поразительный сплав южно-русского просторечия с ультрасовременным синтаксисом, с эхо-распевом, со слиянием слов в строке. Самой радикальной его вещью стала «Смерть искусству», книжка, включающая в себя 15 однострочных поэм, причем две поэмы - 11 и 14 - состояли из одной буквы: соответственно - «У» и «Ю», а 15-я называлась «Поэма конца» и представляла собой белый лист. Гнедов читал эти поэмы с помощью своего рода дирижерских жестов, а последнюю, естественно, беззвучно, замещая чтение ритмодвижением руки.

Так называемые «прозаические» вещи Гнедова представляли собой как бы перевод стиха в прозу или извлечение поэзии из прозы.

Лишь излишне замороченному сознанию стихи Гнедова, несущие в себе ясный и чистый отблеск фольклорного начала, могли показаться вызывающими и грубыми. Грубость скорее можно обнаружить в стихах Брюсова или Блока, чем у Гнедова. Впрочем, вот эти стихи:

ЛЕТАНА

И. В. Игнатъеву

Уверхаю лёто на муравой
Крыло уверхаю по зеленке.
Сторожую Лёто-дом горавый...
Дёрзо под рукой каленки...

Лёто-дом сторожкий, часьей -
Круговид - не сной глаз -
Пеленит пеленко газой,
Цветой соной Летка нас...
Уверхаю лёто! Крыло уверхаю!..

КОЗИЙ СЛАЩ

Козой вымной молочки
Даровили хозяям луга!
Луга - га!
Луга - га!
Лугой зели стеблочки
Коренили захвата бега!
Бега - га!
Бега - га!
Козый, сладый медик
Кружо выпенил клик!
Клик! О!
Клик!

У футуристов всегда было много игры, выдумки, а Гнедов воспользовался совсем простым приемом переименования слов, как это обычно делают дети, шифруя обыденную речь переменной букв, перестановкой слогов. Хотя в формировании стиля Гнедова, возможно, сыграли свою роль опыты Хлебникова, также восходящие к детству - реального ребенка и общечеловеческому.

В своем очень небольшом наследии 10-х годов Гнедов оставил столько проективных открытий, найденных им как бы мимоходом, без видимых усилий, что этого хватило бы

целому поэтическому коллективу. Однако все это оставалось не востребовавшим десятки лет. Судьба Гнедова-поэта столь же фантастична, как и его открытия. После смерти Игнатьева Гнедов заболевает, а с началом войны попадает на фронт, где пробыл до 1916 года (контузия и георгиевская медаль «За храбрость»). Его стихи появляются в печати лишь в 1918 году - всего два, и одно в 1919 году, опубликованное харьковским журналом «Пути творчества» без ведома автора. По невероятной случайности это стихотворение было о «лебедином пении» и стало как бы лебединой песней Гнедова:

То скачущий лебедь
 Не я ли? .
 Мы с лебедем в поле гуляли,
 Забыта ли лебедем доля,
 Надета ли к клюву уздечка,
 Повешен ли верно висящий,
 Написана ль белая цаца,
 Поют ли всегда молчаливо,
 Поют и будут петь дети,
 А мир перестанет ли петь?

И лебедю сказано петь.

Интересно также, что это стихотворение стилистически предворяет стихи Гнедова 60-70-х годов, внешне вроде бы достаточно спокойные, но изобилующие алогизмами. О стихах поэта 20-30-х годов ничего не известно. В это время он живет на Украине, где его вслед за женой - Ольгой Пилацкой - арестовывают в 1938 году. Он провел в лагерях около двадцати лет. После освобождения живет вначале в Киеве, затем в Херсоне, где и умирает в 1978 году. Гнедов, не будучи членом «Гилеи», находит последний приют в том месте, откуда родом Крученых, где жили Бурлюки, и таким образом как бы замыкает цепь российского футуризма.

Однако в самой цепи были еще звенья. В 10-е годы футуризм был настолько привлекателен для поэтической молодежи, что в его орбиту невольно втягивались многие

начинающие в то время. Так, Вадим Шершеневич образовал группу «Мезонин поэзии», в которую входили Константин Большаков и Рюрик Ивнев. Большаков - тематически и интонационно близкий Маяковскому, написавший ряд ярких стихов, очевидно в какой-то момент не выдержал столь сопоставительно-близкого пути и перешел на прозу, оригинальную и все еще не оцененную по достоинству. Шершеневич, не добившись особых успехов в «умеренном футуризме», после 17-го года вместе с С. Есениным и А. Мариенгофом успешно выступит в крайнем имажинизме. Несколько отдельно действовал в это время Илья Зданевич, примыкавший к группе художников, мотором которой был Михаил Ларионов. Зданевич активно участвовал в диспутах, в единственном выпуске альманаха «Ослиный хвост и Мишень» (таковы были названия группы Ларионова!). Впоследствии в Тифлисе он будет взаимодействовать с Крученых, они создадут группу «41^о», которая также войдет в историю литературы.

В 1914 году ученик Андрея Белого по занятиям стиховедением Сергей Бобров организовал группу «Центрифуга», в которую входили Николай Асеев, Федор Платов, Борис Пастернак. Эта группа была интересна попыткой соединения новейших достижений поэзии. Асеев и Пастернак прошли долгий путь в искусстве. После революции они оба были с Маяковским в ЛЕФе. Затем Пастернак сделал решительный поворот к неоклассике. Асеев же вписался в монолит, называемый советской поэзией, и шел в русле стиха позднего Маяковского. Как напишет в 60-е годы А. Вознесенский в стихотворении, обращенном к Маяковскому, «оставались Асеев и Пастернак». Они действительно как бы нарочно были оставлены среди арестов, расстрелов и лагерей. При всем различии масштабов дарований этих поэтов, они несли примерно одинаковую функциональную нагрузку - быть отдушиной для людей, читающих стихи (при любых условиях такие люди все равно существуют и появляются вновь). Разумеется, разница стиховая и личностная ощущалась всегда. Но это уже другая история...

ЯВЛЕНИЕ I

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ

Как мы уже говорили, Велимир Хлебников входил в наиболее яркую футуристическую группу «Гилея», но практически не принимал участия в тех «шоу», которые устраивали его друзья. Он мог, конечно, присутствовать на сцене и даже «выступать», но это было молчаливое присутствие. Внешне он вообще как бы выпадал из времени. Его можно сравнить с подземной рекой, которая отличается от обычной реки тем, что воды ее скрыты; местами она может выходить на поверхность, но главное ее предназначение - быть невидимым источником того, что растет на поверхности. Впрочем, это только один из возможных взглядов.

Хлебников захватывал все пространство русской поэзии, входившей в классический свод, актуализируя при этом (делая родным для себя и своего века) оставленное в XVII и XVIII веках. С другой стороны - в поле его зрения постоянно находилось все, что располагалось на периферии русской поэзии, то, что отбрасывалось, как игровое, шуточное и т. д. И наконец - он стремился «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова» (48). Это он называл «первым отношением к слову», ибо в перспективе предстояла «плавка» не только славянских слов, а «единый смертных разговор», «Единая Книга», «звездная азбука». В этом была его глубинная народность, ибо народу всегда мало его языка, он постоянно выходит за пределы уже существующего словаря.

Хлебников - огромное явление в русской культуре, можно сказать, ключевое. Он осуществил третью реформу

русского стиха (первые две - соответственно - Ломоносов и Пушкин). Долгое время это и не осознавалось и не признавалось, сначала по соображениям литературной борьбы, затем по идеологическим установкам. Влияние Хлебникова испытали не только его ближайшие соратники, но и многие поэты и прозаики эпохи. Под знаком Хлебникова развивались Н. Заболоцкий, Д. Хармс, А. Введенский, Л. Мартынов, Н. Глазков и многие другие поэты нового времени.

Итак, Хлебников - центральная фигура века. Он решительно переменял вектор поэзии, направив его в сторону языка. Он стал писать как бы не на языке, а самим языком. При этом язык понимался не как что-то застывшее, раз и навсегда данное, а как постоянное движение изменчивой материи. Он говорил, что язык постоянно творится его носителями, значит должен твориться и поэтами. Хлебников не просто пишет стихи, а разрабатывает абсолютно новую систему поэзии. Причем, в отличие от Тредиаковского и Ломоносова, а также реформаторов начала XIX века (Карамзин, Жуковский, Батюшков, Пушкин) и начала XX века (символисты), опиравшихся на западноевропейский опыт, он действует, исходя из потенциала русской поэзии как языкового явления. Язык становится основанием новой поэтики, в то время как раньше основанием служили тематика, формы, жанры. Отдельное слово уже несет в себе поэзию («слово как таковое»), отдельный звук - уже поэзия.

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

У Хлебникова нет черновиков в общепринятом понимании. Его многочисленные варианты - это по сути другие тексты, в которых могут быть использованы фрагменты предыдущих текстов, но вступая в иные отношения с новым текстом, они приобретают иное качество. Хлебников писал каждый раз набело, но написанное словно не поспевало за ним. Он каждый раз уходил. И здесь парадокс: мы следуем за Хлебниковым в хронологической последовательности, установленной исследователями, но в то же время будто бы стоим на месте, ибо самое раннее у него взаимодействует с поздним:

И я свирел в свою свирель.
И мир хотел в свою отель.
Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток.
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок.

Как видим, уже в этом, одном из ранних стихотворений, Хлебников идет к объективации, при которой Я поэта сливается с миром. Р. В. Дуганов, сопоставляя стили Пушкина и Хлебникова, пишет: «Здесь слово не рисует, не описывает чудеса и видения, а само является таким чудом и видением, таким «невиданным зверем» и «неведомой дорожкой». И все это происходит не где-то «там», а прямо здесь - в слове, в самом языке. По сути дела, новый строй Хлебникова начинался с того, что устраняя литературное «как бы», устраняя условную предметность, он прямо погружался в сказочный мир языка, который, собственно и есть непосредственная действительность народного сознания». Говоря о том, что хлебниковское слово «не называет, а порождает предмет во внутреннем представлении», и что Хлебников стремится «утвердить поэзию как функцию народного слова», Р. В. Дуганов особо подчеркивает: «Но не того слова, которое есть или даже будет, а того слова, которое может быть»(49).

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

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

В 1922 году - году смерти Хлебникова - М. Кузмин писал о нем: «Хлебников был бы величайшим поэтом, «ведуном» наших дней, если бы можно было надеяться, что со временем он будет понятен. Но органическая невнятность

и сознательное пренебрежение к слушателю ограничивают его место в искусстве» (50). Что говорить, даже становящийся с годами все более трудным для «понимания» Кузмин думал о «понятности». Разумеется, «понятность» в представлении Кузмина разнилась с той понятностью, которую требовали бульварные газетчики 10-х годов или малограмотные литераторы советского периода. Сам Хлебников, вероятно, много раз слышавший слова о непонятности его поэзии, писал в одном фрагменте: «Говорят, что стихи должны быть понятны. Так <...> «вывеска на улице», на которой ясным и простым языком написано: «Здесь продаются <...>» еще не есть стихи. А она понятна. С другой стороны почему заговоры и заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти «шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу» - суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. Между тем этим непонятным словам приписывается наибольшая власть над человеком, чары ворожбы, прямое влияние на судьбы человека. В них сосредоточена наибольшая чара. Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский - поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок.

Ее странная мудрость разлагается на истины, заключенные в отдельных звуках: ш, м, в и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди - ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин» (51).

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

Может показаться, что Хлебников дает слишком простой ключ к своей поэзии. Но это действительно тот самый ключ. Люди, читающие Хлебникова с детства или сохранившие в

себе хотя бы уголок «нежной» детской души, легко входят в его мир. И Кузмин, вероятно, удивился бы, узнав, что трех-пятiletние девочки и мальчики восторженно читают:

Кому сказатеньки,
Как важно жила барынька?
Нет, не важная барыня,
А, так сказать, лягушечка:
Толста, низка и в сарафане,
И дружбу вела большевитую
С сосновыми князьями.
И зеркальные топила
Обозначили следы,
Где она весной ступила,
Дева ветреной воды.

Как тонко соединилось в этом раннем стихотворении Хлебникова фольклорное детское начало с переведенным в наивный план символизмом (поясним здесь лишь одно слово «топила» - топь, болото).

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

Правда, Блок в «Поэзии заговоров и заклинаний» (1906) вплотную подошел к пониманию того, что «<...> вопросы о тайнах мира вовсе не носили и не носят в народе характера страдальческой пытливости, так свойственной нам».

«Без всякого надрыва, - писал он, - они принимают простой, с их точки зрения, ответ, в меру понимания. То, что превышает эту меру, навсегда остается тайной» (51). В то время Сергей Городецкий выпустил книгу «Ярь», в которой «нормальный» стих фактически вступал в противоречие с фольклорно-мифологической ориентацией поэта. Вяч. Иванов в книге «Эрос» связывал античную и славянскую мифологию стихом, напоминающим ломоносовский и даже более утяжеленным. Вот начало его стихотворения «Жарбог»:

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

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

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

На первый взгляд это стихотворение не менее сложно, чем ивановское. Но сложность и простота в нем задаются одним и тем же путем - неожиданным словом, как бы освещающим миф о Жарбоге изнутри. Поясним некоторые слова: грезитва = грезить + молитва; жарирей = журавлей, снегирей; огнезарную - чередование з/ж, стожарную - от Стожары, название созвездия. Таким образом, неожиданное, новое слово, во-первых, образуется по традиционным

словообразовательным моделям, во-вторых, корнево прикреплено к такому известному имени, как жар-птица, например. Хотя самого Жарбога в славянском пантеоне нет, но его можно отождествить со Сварогом, чье имя связано с огнем (**svar** - санскрит. - «солнце», «сверкать»); Сварог выступал как дух огня.

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

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

Хлебников, рано осознавший равноправие не только различных вер, языков и культур, но всего сущего на земле и в космосе, в то же время приходит к мысли о гениальности, как об особой способности «к схватыванию аналогий». В девятнадцатилетнем возрасте Хлебников пишет своего рода философский трактат под названием «Еня Воейков», где устами героя излагает взгляды, которые станут определяющими для всего его творчества и которые тем не менее не следует воспринимать как единственные. Ибо взгляды Хлебникова постоянно меняются и корректируются. Прочитав: «А Декарт, а Спиноза, а Лейбниц? Что сделало их гениями? Независимость от вида, свободное состояние дало им возможность сохранить присущую детскому возрасту

впечатлительность, способность к синтезу, расположению к схватыванию аналогий; словом, они не только сохранили большую впечатлительность и подвижность ума; ум их был чувствительным прибором для улавливания аналогий, законосообразности, закономерного постоянства, и поэтому он ее улавливал там, где не улавливал ее обыкновенный человеческий ум с обычной чувствительностью» (53).

В поэзии Хлебников также далеко шагнул в сторону «от вида». Обратим внимание на парадоксальное определение ума как «чувствительного прибора» (вроде барометра что ли? но и одновременно - обладающего чувством?). Это особая «чувствительность», «впечатлительность» самого Хлебникова позволяла ему представить «наимал слуха», как «наимал ума» (В. П. Григорьев определяет неологизм «наимал» как «минимальную единицу» языка - (54), значимость (семантизированность) атома слова - фонемы-звука. Хлебников углубляется через наималы как бы в ЗА-слово, пытаясь проникнуть в его первородный смысл. Вообще вся его поэтика: использование имен, словотворчество, числа, диалогизм, полифонизм, полиритмия - это движение к выявлению той тайны, которая остается нераскрытой, потому что постоянно шифруется. Она вроде бы открывается Хлебникову, но вновь скрывается уже в его тексте. Возьмем такое известное стихотворение как «Заключение смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!
 Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,
 О, засмейтесь усмеяльно!
 О, рассмешищ надсмеяльных - смех усмейных смехачей!
 О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
 Смёйево, смёйево,
 Усмей, осмей, смешики, смешики,
 Смеюнчики, смеюнчики.
 О, рассмейтесь, смехачи!
 О, засмейтесь, смехачи!

Хлебников вроде бы ставит перед собой чисто формальную задачу - по «скорнению», «сопряжению» слов. Он работает как бы просто с языком, стремясь

максимально выявить возможности корневого гнезда, к которому принадлежит слово «смех». Заметим, кстати, что на мысль о «скорнении» Хлебникова мог натолкнуть Словарь В.И. Даля, построенный на словесных гнездах. Однако Хлебников не просто выписывает лексемы в корневой связке, а строит из них произведение, довольно сложно разработанное, в котором начальный посыл получает усиление видоизменением слова: мало того, что «смеются», но еще «смеются смехами», мало, что «смеяются», но делают это «смеяльно» и т. д. Это динамика стиха, а вот и статика - повтор одного слова: «Смейево, смейево». Однако динамика и статика находятся в более сложных отношениях, тут все зависит от прочтения вслух, мы можем сами ускорять или замедлять темпы, варьировать интонацию. Перед нами своего рода **urtext** - в практике барочных композиторов (например, Баха) текст без указаний темпов, штрихов, динамики, состава исполнителей, инструментов, такое произведение можно исполнять на скрипке, флейте, петь и т. д. в этом смысле «Заклятие смехом» можно сопоставить с «Искусством фуги» И.-С. Баха, в котором он ставит чисто формальные задачи вскрытия возможностей полифонии, содержащихся в одной теме. «Заклятие смехом» содержит в себе такие же многообразные возможности трактовки.

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

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

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

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

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

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

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

Так «на холсте» музыкальных и словесных соответствий возникает Лицо. И это лицо Гармонии, Природы, Бога, Гения, Автора, Читателя...

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

Звук, звучание в поэзии Хлебникова играет доселе невиданную роль. Если воспользоваться его же образованиями, типа «сверхповесть», можно сказать, что он слышит и воссоздает некий «сверхзвуковой» мир (не исключим из этого понятия и современное значение). У него есть «звуколюди» и «населенные людьми звуки», «государство звуков».

Хлебниковская поэзия насквозь прозвучена паронимией. Ю.Н. Тынянов писал: «Инструментовка», которая применялась как звукоподражание, стала в его руках орудием изменения смысла, оживления давно забытого в слове родства с близкими и возникновение нового родства с чужими словами» (55). Но смысл меняется и создается заново в поэзии Хлебникова не только, так сказать, обычным путем, когда далекие слова оживляют паронимически (созвучно). Например, в ранних стихах:

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

«Усмешка» здесь возникает как бы «из мешка». Или в другом случае:

Свод синезначимой свободы

- где «свобода» уже содержится в «своде». Но это обычное дело для Хлебникова, когда он в одном слове видит сразу несколько, даже потенциальных слов. Он сам писал: «Слово живет двойной жизнью. То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть «всевеликим» и самодержавным: звук становится «именем» и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй - вечной игрой цветет друзой себе подобных камней» (друза - группа сросшихся друг с другом кристаллов, напоминающая цветок. (56).

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

Проникновение Хлебникова прямо в музыку - особая тема. Музыковед Л.Л. Гервер, пристально занимающаяся исследованием музыкально-поэтических открытий Хлебникова, пишет, что поэт «использует некоторые приемы изложения и развития звукового материала, считающимися специфическими для музыки: в частности, это не свойственная поэтическому тексту однородность, производность многих (нередко всех) элементов звучания из одного или нескольких первичных - то, что естественно для музыки с ее мотивным развитием» (57). В качестве примера «свободного вариативного чередования двух родственных друг другу элементов» Л.Л. Гервер приводит строки:

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

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

Кони, топот, инок,
 Но не речь, а черен он.
 Идем, молод, долом меди.
 Чин зван мечем навзничь.
 Голод, чем меч долог?
 Пал, а норов худ и дух в'орона лап.
 А что? Я лов? Воля отча!
 Яд, яд, дядя!
 Иди, иди!
 Мороз в узел, лезу взором.
 Солов зов, воз волос.
 Колесо. Жалко поклаж. Оселок.
 Сани, плот и воз, зов и толп и нас.
 Горддох, ход дрог.
 И лежу. Ужели?
 Зол, гол лог лоз.
 И к вам и трем с смерти мавки.

Объяснения здесь требует одно слово: «мавка» - злой дух. Сам Хлебников позднее отмечал: «Я в чистом неразумии писал «Перевертень» и, только пережив на себе его строки: «Чин зван мечем навзничь» (война) - и ощутив, как они стали позднее пустотой: «Пал, а норов худ и дух ворона лап», - понял их как отраженные лучи будущего, брошенные подсознательным «Я» на разумное небо» (58). «Пояснение», как это часто у Хлебникова, чисто ассоциативное. Но нас в данном случае интересует не только пророчество, а то, как в поле звука стягиваются слова, как палиндромия организует этот медный и мерный звук. Палиндром для Хлебникова - сокращение пути к подсознанию из подсознания. Сокращение происходит именно благодаря двойному ходу строки, по принципу удара и отдачи (так работает сердце), минуя обязательные «смысловые» операции. Звуковой состав палиндромической строки поневоле обострен, и в этом как раз состоит смысл - пробуждение звукового отклика.

Хлебников впервые в русской поэзии применил палиндром в качестве строительного материала для стихотворения большой протяженности. В 1920 году он напишет таким стихом целую поэму «Разин» и окончательно узаконит палиндромическую форму в русской поэзии, во

второй половине века палиндромические стихи станут неременной частью российского поэтического пейзажа. Таким образом, Хлебников не только активно работал с целым комплексом традиционной метрики, развивал полиритмию и тем самым оживлял гаснущие импульсы, не только возродил и утвердил на русской почве свободный стих, но и обнаружил новые возможности языка к созданию стиховой формы. Ведь и ритм, и метр, и рифма - это в конечном счете языковые явления, не только в широком смысле (ибо язык поэзии есть все, из чего она образуется, а не только лексика), но и в более узком, поскольку все названные явления происходят собственно из речи.

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

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

Отметим: о бесе - о себе, на пне - пен пан, жемчуг - могуч меж, ивы - и вы, вдов вод - овод, ими - имя, воздух - худ зов, осколки - сколько, нечет - течений. Здесь же отметим перетекновение гласных: брезгая, брызгаю, смещение согласных: копыток, попыток.

Позднее перетекновение, смена гласных виртуозно очерчивают канву стихотворения «А я...»

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

С коз
 Буду писать сказ
 О прелестях горной свободы.
 Их дикое вымя
 Сосет пастушонок.
 Где грозы скитаются мимо,
 В лужайках зеленых,
 Где облако мальчик теребит,
 А облако - лебедь,
 Усталый устами.
 А ветер,
 Он вытер
 Рыданье утеса
 И падает, светел,
 Выше откоса.
 Ветер утих И утих
 Вечер утих
 У тех смелых берез,
 С милой смолой,
 Где вечер в очах
 Серебряных слез.
 И дерево чар серебряных слов.
 Нет, это не горы!
 Думаю, ежели к небу камень теснится,
 А пропасти пеной зеленою моются,
 Это твои в день Троицы
 Шелковые взоры.
 Где тропинкой шелковой,
 Помните, я шел к вам,
 Шелковые ресницы!
 Это,
 Тонок
 И звонок,
 Играет в свирель
 Пастушонок.
 Чтоб кашу сварить,
 Пламя горит.
 А в омуте синем
 Листья кувшинок...

Стихотворение буквально переливается ассонансами, звуковыми повторами: **дань - день, вздохов - Духов, соседу - саду, с коз - сказ, ветер - вытер, утух - утех - у тех, смелых - с милой - смолой...** Здесь же искусные составные рифмы: **гордость - гор даст, шелковый - шел к вам.** Все это создает совершенно особую празднично-грустную картину.

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

Я верю их вою и хвоям,
 Где стелется тихо столетье сосны
 И каждый умножен и нежен
 Как баловень бога живого.
 Я вижу широкую вежу
 И нежу собою и нижу.
 Падун улетаёт по дань,
 И вы, точно ветка весны,
 Летя по утиной реке паутиной.
 Ночная усадьба судьбы,
 Север цели всех созвездий
 Созерцали вы.
 Вилось одеянье волос,
 И каждый - путь солнца,
 Летевший в меня, чтобы солнце на солнце менять.
 Березы мох - маленький замок,
 И вы- одеяние ивы,
 Что с тихим напевом «увы!»
 Качала качель головы.
 На матери камень
 Ты встала; он громок
 Морями и материками,
 Поэтому пел мой потомок.
 Но вѣдом ночным небосводом
 И за руку зорями зорко вѣдом.
 Вхожу в одинокую хижу,
 Куда я годую себя и меня.
 Печаль, распутив паруса,

Где делится горе владелицы,
 Увозит свои имена,
 Слезаёт неясной слезой,
 Изученной тропкой из окон
 Хранимой храмины.
 И лавою падает вал,
 Оливы желанья увел
 Суровый поток
 Дорогою пяток.

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

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

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

Последнее слово не дописано и восстанавливается по смыслу как «лекарства». И, увы, его радикальные «лечебные» средства не были приняты временем. Он, объявивший себя Председателем Земного Шара в 1917 году и написавший грандиозный «Отказ» в 1922, он, слышавший весь язык, как собственное сердце, он поспешил уйти из этого мира, где не было места сеятелю очей.

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

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

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

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

ЯВЛЕНИЕ II

ЕЛЕНА ГУРО

В старой забытой книге с названием нежным «Небесные верблюжата» было прочитано в конце 60-х годов:

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

- Да, не ел!

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

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

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

Рассвет шалил. Вода замерзла в чашке.

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

И тогда переписывали в тетрадь эти и другие строки, которые какими-то невероятными путями затрагивали закрытые области души.

С Еленой Гуро все очень непросто. Ее прозрачная и даже «слишком ясная» поэзия никак не находила выхода на поверхность. Слово дело было даже не в том, что не выпускали, не перепечатывали с 20-х годов, а главные книги - с 10-х, а в том, что она сама, встретив при жизни глухое непонимание, уже «оттуда», из невидимого мира, «не позволяла». Оставалась здесь для тех, кто сам находил и читал ее книги, для тех, кто по ее слову, «понимает и не гонит». И до последнего времени только им и была известна. Лишь сейчас вроде бы снимает запрет.

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

Знак, что приблизилось время» (59).

Велимир Хлебников, чей портрет узнается в прочитанном нами выше тексте Елены Гуро, в том же 13-ом году, в письме, обращенном к Матюшину, говорил: «<...> Всегда казалось, что она находится под властью сил, не управляющих большинством людей и чуждых большинству» (60).

Хлебников был, очевидно, одним из самых близких ей по духу, он из той же «нежной сути», из которой состояла Елена Гуро. Вторым таким человеком был художник Борис Эндер, - для Елены Гуро - воплощение образа ее нерожденного сына, образа, который она создала в своем воображении. Борис Эндер познакомился с Гуро в 1911 году, когда ему было 18 лет, и эта встреча стала для него

решающей на всю жизнь. Имя Гуро, воспоминания о ней очень часты в Дневнике Эндера. И дневник, и его творчество, наполнены тем, что она ему передала, сообщила, каким-то очень простым в своей высоте знанием.

Эндер записывает в 1920 году: «В субботу вечером около 9 часов я говорил с Леной». В 1921 году: «Прошлой осенью <...> Лена сказала мне за работой - довольно. Я понял, что можно кончить работу». В 1923 году: «Одним из первых людей, взявших твердо путь бесповоротный на тело духа, была Лена - так я называю близкую нам Елену Гуро». В том же году: «Лена добрая беззлобная, любящая тех, кого обижают насмешками за неловкость, поможет мне утерпеть. Я счастлив, что принадлежу к тем, кого осмеивают, бьют, травят за то, что отскакивают». В 1954 году: «Путь мой полон ясности и любви <...> я начал его в дни встречи со святым (не в религиозном смысле) человеком (насквозь современной Еленой Г.) в 1911 году и продолжаю во второй половине двадцатого века без нарушений и отступлений». В 1958 г. : «Я отправился к Гуро, чтобы родиться поэтом <...> Как будто не я к ней пришел, а она явилась мне с благой вестью как архангел»(61).

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

С обыденной точки зрения вполне объяснимо непонимание того общего, что роднило Гуро с футуристами-будетлянами. Как же так - она «тихая», а они «громкие» (имелись в виду Крученых, Маяковский, Каменский, Д. Бурлюк, ибо Хлебников воспринимался как «тихий»)? Критики схватывали внешнее, не вникая во внутреннее, делая умозаключения на основе обрывочных сведений. Между тем М. Матюшин, принимавший вместе с женой активное участие в издательской деятельности будетлян, и двадцать лет спустя после смерти Гуро писал, что она «была цементом группы футуристов» (62). А она сама в период расцвета «Гилей» писала: «Как мать закутывает шарфом горло сына, - так я

следила вылет кораблей ваших, гордые, гордые создания весны».

Судя по различным воспоминаниям, не только сама Гуро ощущала себя «матерью всему», но и те, кто был принят в их с Матюшиным квартире, если и не ощущали себя в какой-то мере детьми, то во всяком случае испытывали очищающее воздействие. Художник Всеволод Воинов вспоминал: «Она владела способностью пронизывающе видеть человека с первого раза, угадать его сущность и, если таковая ей близка и симпатична, - приникать к ней со всей нежностью своей прямой и ясной души...» (63). Эта способность приводила к тому, что люди, не совпадавшие с колебаниями ее души, уходили, сами себя отторгали от нее. В других - близких - Гуро обнаруживала родство даже за всеми внешними грубыми наслоениями. Самый яркий пример - ее отношение к Алексею Крученых, которого она удивительно тонко чувствовала. Вот свидетельство композитора Артура Лурье об отношении Крученых к Гуро: «Крученых совершенно бескорыстно, без тени намека на какую-либо романтическую привязанность, трогательно заботился о Елене Гуро как о сестре, делясь с ней всем, что имел <...> Безвременная кончина Елены Гуро (в 1913 году) всех нас поразила, и Крученых сильно горевал, оплакивая потерю друга» (64). Это настолько не вяжется с «привычным» обликом Крученых - нигилиста, отрицателя и ниспровергателя, что кажется, будто речь идет о другом человеке. Впрочем, облик Крученых только начинает вырисовываться.

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

Гуро фактически совершила прорыв поэзии в жизнь, но не путем захвата новых территорий. Эти глубокие касания тончайшей чувственной сферы, к сожалению, почти не могут затронуть внешнего человека. Недаром Гуро предпринимала попытки распространять свою первую книгу «Шарманка» в

тюрьмах и больницах, то есть среди тех людей, чья чувственная сфера была грубо и насильственно обнажена судьбой или людьми.

В рецензии на книгу Гуро «Осенний сон» Вяч. Иванов писал: «Тех, кому очень больно жить в наши дни, она, быть может, утешит. Если их внутреннему взгляду удастся уловить на этих почти разрозненных страничках легкую, светлую тень, - она их утешит. Это будет - как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал - потерянный профиль истончившегося, бледного юноши - одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец «Идиота». И кто уловит мерцание этого образа, узнает, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и - первые вестники новых солнц в поздние стужи - умирают. О! они расцветут в свое время в силе, которую принесут с собою в земное воплощение, - как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет» (65).

Елена Генриховна и сама была таким «первым вестником». Ей как бы даже и не нужны были слова, она и жизнь строила по принципам поэзии, она и в живописи и рисунке была поэтом. Она могла бы самовыразиться, если бы просто гладила рукой ствол березы или поверхность некрашеного стола.

Ее «пьесы» и «проза» - иное бытие поэзии, превращение поэтического духа в слово. Эти ни у кого так не звучащие «яти» и «еры» и нежные окончания на «ыя» - «ия». «Что нужно выразить? - записывает Елена Генриховна 31 мая 1910 года. - Мир в окраске материнской нежности. Флюид любви. Флюид геройства и нежности, искреннюю неловкую обнаженность юности, - до дна, что ставит вещь вне литературы». А в октябре 1912 г. она пишет по поводу пьесы «Осенний сон»: «В Осеннем сне говорится **не о том, что написано**, а о некоей, необъятной, лучезарной сути, заложенной под словами и кусками фабулы» (66).

К самооценке и автотрактовке художника мы подходим не без сомнений. Но не в случае с Еленой Гуро. Даже ее пьесы, ее театр - это внутренний театр, это разные воплощения собственного Я, отнюдь не в профессиональном (ремесленном) смысле. Драматургия Гуро близка лирическим пьесам Блока, и - в большей степени - драматургии Хлебникова. Но даже по сравнению с необычным

хлебниковским диалогическим миром пьесы Гуро кажутся более свободными от внешнего задания и более близкими к ее излюбленному и постоянно варьировавшемуся жанру - жанру лирического фрагмента. Фрагмент обычно понимается как отрывок, как что-то незавершенное. У Гуро это было совсем не так. Для нее мир существовал в неразрывной цельности. И каждое произведение должно было представить весь этот мир, а не его часть. Вот почему, говоря о каком-то отдельном творении Гуро, нельзя сказать, что это только о том-то и о том-то, или даже больше чем о том-то и о том-то. При этом перед нами не хаотическое нагромождение кусков жизни, не анахронизм формы, а как раз строго организованный слепок божественного бытия. Чтобы такое заявление не показалось слишком пафосным, попробуем прочесть вот это:

И один говорил - завершаем, а другой отвечал - верю.
И не сказали ни друг, ни друзья - так было глубоко,
так было глубоко розовое небо.
И подходил прохожий, и сказали - друг.
И эхо подмерзавших вечерних амбаров сказало - друг.
Остановился и говорит: верю, - верю вам.
- Войдите!
- Нет, спешу. Спешу, но верю, - разбежались дороги
все по вселенной в разные стороны, - но перекликаются.
Так глубоко, так глубоко было розовое небо.
Так было розово, точно сказанный завет волновал душу,
и слова расцветали и доходили до самых губ,
и не сорвавшись
гасли полувопросом и не срывались
и расцветали снова.
Точно шел кто-то и делал гордый знак отважным гордецам,
что мчались навстречу потоку дней
с крылатыми шагами и жестами.

Это своего рода благовествование самой жизни в ее изначальном природном дрожании. Оно хрупко и в хрупкости этой огромная внутренняя сила. «Фрагмент» делится на две части. В первой части мы слышим голоса - вначале как бы приглушенно-косвенные - не выделенные в прямую речь: «завершаем», «верю», «друг», а затем - на короткое время - обозначенные явно и вновь угасающие. Эта часть

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

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

Для Гуро очень характерно это сочетание: определенность - неопределенность. Вот начало, исполненное словами отвлеченно-обобщенного характера: один, прохожий, друг. И внезапно прорывается конкретная до осязаемости строка:

И эхо подмерзавших вечерних амбаров...

И снова в неопределенность, над которой розовое небо. И так до того «кто-то», напомнившего о «кто-то» у Хлебникова:

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

Елена Гуро, обостренно чувствовавшая все природное, кажется, улавливала не только музыку иного языка, но и музыку всего сущего. И здесь же можно бы сказать, что именно будетляне сделали прорыв - они «научили» поэзию передавать музыку ощущений самим словом, звуком, а не описанием звука. Мы уже знаем, как это делал Хлебников, а вот как происходит это в стихотворении Гуро «Финляндия»:

Это-ли? Нет-ли?
Хвои шуют - шуют
Анна-Мария, Лиза, - нет?
Это-ли? - Озеро-ли?
Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у.
Лес-ли, - озеро-ли?

Это-ли?
Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-тара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе-кулэ-нэээ.
Озеро-ли? Лес-ли?
Тио-и
ви-и... у.

Нежный мир Елены Гуро был на десятилетия предан забвению. Но он существовал. И даже случайное касание могло его оживить. Вдруг на глаза читателю попалось имя, вдруг всплывали две-три строки, и начинался поиск, и почти из небытия возникала поэзия Гуро. И уже навсегда оставался в читающем этот свет, этот гаснущий-неугасающий звук.

ЯВЛЕНИЕ III

АЛЕКСЕЙ КРУЧЕНЫХ

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

Дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу
р л эз

- навсегда вошло в историю русского искусства. Елена Гуро, умевшая слышать «нежную суть» других, писала Крученых: «У Вас <...> в пространствах меж штрихами готова выглыгнуть та суть, которой соответствуют Ваши новые слова. То, что они вызывают в душе, не навязывая сейчас же узкого значения - ведь так?» (67).

Крученых писал не только чисто заумные стихи, на «собственном языке». Но уже во второй половине 20-х годов это перестали допускать в печать, а после гибели

Маяковского в 1930 году выбросили из литературы, разрешилось остаться жить в качестве коллекционера и московского чудака, поражавшего многих начинающих советских поэтов эрудицией, оригинальностью мышления, тонким чутьем стиха и наконец необычным чтением. О том, как Крученых читал стихи, ходили легенды. Поэт Валентин Хромов вспоминает, что Николай Асеев в своей квартире подтягивал люстру, чтобы Крученых в экстазе чтения случайно не разбил ее.

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

Вот здесь, на этом острие, - Крученых. Уже первые книги «Игра в аду» и «Старинная любовь» были им сделаны в сотрудничестве с художниками Н. Гончаровой и М. Ларионовым. Так появился новый тип рукописной книги, где почерк и иллюстрация создавали единое поле взаимопроникновения. Кроме того, «Игра в аду» была написана совместно с Хлебниковым, как бы в нарушение всех авторских канонов. Правда, это ироническая, примитивистская поэма, а иронические стихи и раньше писались в соавторстве (например, группой поэтов, выступавших под именем Козьмы Пруткова).

Крученых вместе с другими авангардистами произвел целую революцию в книжном деле, оцененную по-настоящему только много лет спустя. Он выпустил большое количество рукописных самодельных книг, к работе над которыми привлекал разных художников. Хотя футуристы немало теоретизировали по поводу соединения визуальных искусств и словесности, эти книги для Крученых были скорее всего

спонтанным выражением его поэтической настроенности. Будучи поэтом и художником и при этом обладая органическим талантом, сильно развитой интуицией, он мгновенно схватывал носящиеся в воздухе идеи и так же мгновенно воплощал их. Идея визуализации словесного образа нависала в то время над художественным миром подобно дождевой туче. Используя образную систему Крученых, можно сказать, что он поймал эту тучу и отжал из нее живительную влагу.

Когда А. Бенуа писал о М. Ларионове: «Нельзя же допустить мысль, что вот и через десять лет талантливейший Ларионов будет дурить и издавать свои скоморошья альбомчики» (68), он и не подозревал, как близок к истине в этом определении. Именно скоморошье начало одушевляло эти рисованные книжки. Крученых (совпадая здесь с Ларионовым) упорно отстаивал «несерьезное», «легкое» отношение к искусству, в отличие от тяжелого, предельно засерьезненного символистского. И в этом он сблизился с далеким для него философом и поэтом Вл. Соловьевым, который определял человека, как «существо смеющееся» и писал довольно резкие пародии на раннего Брюсова. Заметим в сторону, что многие серьезные стихи символистов сейчас воспринимаются с оттенком пародийности, в то время как стихи того же Крученых получили трагическое наполнение...

Крученых во многом был импульсом нового искусства. Рукописные литографированные книги будут впускать Маяковский с художниками В. Чекрыгиным и Л. Шехтелем, Хлебников с Филоновым. О единении поэзии и графики в футуристических книгах поэт и стиховед Сергей Бобров писал так: «Цепь поперечных и продольных линий, введенная в живопись футуристами и развитых лучизмом Ларионова, дает подобие лирических движений в поэме. Повторяемость контуров и плоскостей - о том же. И центр нового в том, что аналогичность устремлений поэмы и рисунка и разъяснение рисунком поэмы достигается не литературными, а живописными средствами» (69).

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

Он не только видел мир насквозь, но и слышал - насквозь прозвученный мир. Его слух был обострен. Спонтанно, от пристального вслушивания в слова, явилась миру теория «сдвигологии». По этой эмпирической «теории» едва ли не в любом стихотворении можно обнаружить

сдвиги - такие стыки слов в строке, которые рождают непредвиденное слово. Например, у Пушкина: «слыхали ль вы» - явно слышатся «львы». Или у Брюсова: «И шаг твой землю тяготил» - «ишак». Но мало слышать сдвиги, Крученых предлагает использовать их творчески в стихах. В своей книжке 1922 года «Сдвигология русского стиха. Трактат обижаемый (трактат обижающий и поучальный)» он приводит различные примеры, как в результате сдвигов получаются новые слова: «деньеще узрюли», «теперья», «важурные» и т.п. Отсюда он переходит к сдвигу рифмы, синтаксиса, образа, сюжета. Все это подается с типичными для Крученых вывертами, наскоками на противников. Он и здесь скоморошит, мгновенно выхватывает нарушение пропорций в казалось бы выверенном монументе, подставляет ему зеркало - смотришь! И здесь же подхватывает эти нарушения и строит на них свою поэтику. Он вообще, кажется, берет то, что другие отбрасывают, обегает. Грубый, живой материал - будь то неудобопроизносимые звуки или блатной жаргон, восточный акцент или нелепые слияния слов.

Борис Пастернак не случайно называл Крученых «живым кусочком» границы искусства и «обывательщины» и отмечал: «<...> Ты так крепко держишься за творчество в его первичной стадии, что можно не бояться никаких переходов» (70).

Крученых не описывал жизнь, а чиркал спичкой искусства о коробок жизни, высекая мгновенное пламя - быстрое, обжигающее. Зафиксировать это пламя в книгах было трудно. Более того, в них оно могло предстать искаженным, а то и просто в виде тления. Наиболее полно он раскрывался в своих устных выступлениях. Крученых писал: «Определенный звукоряд поэта сдвигает его **содержание** в определенную сторону - **поэт зависит от своего голоса и горла!**» (71)

В связи с этим интересны свидетельства современников. Вот одно из них, его приводит автор первой книги о Крученых С.М. Сухопаров: «Выступал Крученых и беззастенчиво крутил «великий русский язык». Декламируя свои нечленораздельные «дыр, бул, щыл», он сам крутился на сцене волчком, присвистывал, закатывал глаза и завывал, напоминая собой то сибирского шамана, то индийского заклинателя змей <...> Крученых аплодировали долго. Он снова выходил и «заумно» подвывал. Было жутко и весело. <...> Студентки <...>, пробравшись за кулисы,

качали Крученых на руках и чуть не задушили насмерть» (72). Это было в начале 20-х годов. Через несколько лет после триумфальных выступлений даже само имя Крученых было предано остракизму, и он с его невероятной энергией вынужден был читать только на квартирах близких друзей.

Алексея Елисеевича записывали на магнитофон в 60-е годы (это делал, в частности, поэт Геннадий Айги), записи оказались не очень совершенны, хотя по ним все-таки можно получить представление о чтении.

Крученых стремился передать на бумаге особенности исполнения. Увы, письмо и звучание не совпадают, хотя поиски в этом направлении интенсивно велись в России в 10-20-е годы, возобновились в 60-80-е, ведутся и сейчас. Какие-то указания на исполнение из записи Крученых мы можем получить: где растянуть слово, где его сжать, где выделить слово крупно, где поиграть ассонансами, но любое прочтение, в том числе и авторское, будет интерпретацией с большей или меньшей степенью приближения к замыслу.

Вот один пример из до сих пор малоизвестного наследия А. Е. Крученых, - стихотворение «Зима», где автор в звуках рисует картину зимы:

Мизиз...
 Зынь...
 Ициив -
 Зима!..
 Замороженные
 Стень
 Стынь
 Снегота... Снегота!..
 Стужа... вьюжа...
 Вью-ю-ю-га - сту-у-у-га...
 Стугота... стугота!..
 Убийство без крови...
 Тифозное небо - одна сплошная вошь!..
 Но вот
 С окосевших небес
 Выпало колесо
 Всех растрясло
 Лихорадкой и громом
 И к жизни воззвало

ХАРКНУВ В ТУНДРЫ

ПРОНЗИТЕЛЬНОЙ

КРОВЬЮ

ЦВЕТОВ...

-У-а!.. - родился ЦАП в дахе

Снежки - пах-пах!

В зубах ззудки...

Роет яму в парном снегу -

У-гу-гу-гу!.. Каракурт!.. Гы-гы-гы!..

Бура-а-а-ан... Гора ползет -

Зу-зу-зу-зу...

Горим... горим-го-го-го!..

В недрах дикий гудрон гудит -

ГУ-ГУ-ГУР...

Гудит земля, зудит земля...

Зудозем... зудозем...

Ребячий и щенячий пупок дискантно вопит:

У-а-а! У-а-а!.. - а!..

Собаки в сенях засутулились

В тысячи беспроволочных зертей

И одна ведзьма под забором плачут:

ЗА-ХА-ХА - ХА! а-а!

За-хе-хе-хе! -е!

ПА-ПА-А-ЛСЯ!!!

Па-па-а-лся!

Буран растет... вьюзга зудит...

На кожаный костяк

Вскочил Шаман

Шамай

Всех запорошил:

Зыз-з-з

Глыз-з-з

Мизиз-з-з

З-З-З-З!

Шыга...

Цуав...

Ицив -

ВСЕ СОБАКИ

СДОХЛИ!

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

О самом письме Крученых можно сказать, что в него он входил вполне сознательно, а дальше уже двигался по внутреннему слуху. И хотя не всегда ему удавалось вырывать в нужном направлении, он добивался завершенности произведения, своего рода саморегуляция дыхания.

Борис Пастернак, высоко ценивший органику дарования, писал о Крученых: «Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительные, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы» (73). Точное, пронзительное определение. Крученых делал слово почти предметом, явлением, вещью. Его слово прыгает во времени, допрыгало до нас.

Борис Слуцкий, сочувственно относившийся к Алексею Елисеевичу, посвящавший ему стихи, сильно ошибся, когда написал: «Крученых был отвлекающей операцией нашего авангарда, экспериментом, заведомо обреченным на неудачу» (74). Это совсем не так. Мало того, что Крученых создавал поле поиска в футуристическом кругу, работая совместно с Хлебниковым, Бурлюком, Маяковским, Каменским, Гуро, и по-своему стимулируя их поиски, оказывая воздействие также на соседние футургруппы (Игнатъев, Гнедов), в 20-е годы он оказал влияние на конструктивистов А.Н. Чичерина и И. Сельвинского, на младшего футуриста Семена Кирсанова, на обэриутов, не избежал его влияния и Асеев; Пастернак, Леонид Мартынов прислушивались к нему. На неудачу все поиски вообще - были обречены политикой партии «в области литературы и искусства». Но Крученых проникал, отзывался в стихах других:

Ночь легла в безжизненных и черных
 Словно стекла выбил дебошир...
 Но не ночь, а - как сказал Крученых -
 Дыр - Бул - Шил...

- писал в 1939 году Николай Глазков. Стихи эти были опубликованы только в 80-е годы. В 60-е годы творения Крученых были востребованы целым рядом поэтов. Так или иначе его достижения учитывались Вл. Казаковым, В. Соснорой, Г. Айги, А. Вознесенским, Г. Сапгиром, И. Холиным, Вл. Эрлем, Р. Никоновой, С. Сигеем, В. Шерстяным, Б. Кудряковым, А. Горноном. Но лишь во второй половине 80-х годов творчество Крученых и многих из тех, кто начинал еще в 60-е годы, выходит к читателю.

Сейчас поэзия Алексея Крученых воспринимается иначе, чем в 10-20-е годы и позже. Мы находим в его разнообразном творчестве не только эпатаж, не только решение формальных задач, но и прорыв к артистизму в передаче тонких оттенков человеческой психики.

КОДА

Голос Осязания Шевельнулись руки, и пальцы
 встречаются холодный узел рубашки. Руки мои в плену, а ноги
 мои босы и чувствуют холод на каменном полу.

Голос Слуха Тишина. Я здесь.

Голос Зрения Синие и красные круги.
 Кружатся, переходят с места на место. Темно. Светильник.

Голос Слуха Опять шаги. Один, другой. Они
 громки, потому что кругом тишина.

Голос Страх Кто?

Голос Внимания Шли туда. Изменили
 направление. Идут сюда.

Голос Рассудка Сюда - только ко мне. Они
 ко мне.

Голос Слуха Стоят. Все тихо.

Голос Ужаса Двери скоро отворятся.

Голос Слуха Щелкает ключ.

Голос Страх Ключ повертывается.

Голос Рассудка Это они.

Голос Сознания Мне страшно.

Голос Воли Но все же слово не будет
 произнесено. Нет.

Голос Зрения Дверь раскрылась.

Голос Слуха Вот их слова: «Госпожа больная,
 будьте добры перейти. Господин врач приказал».

Голос Воли Нет.

Голос Сознания Буду молчать.

Голос Зрения Они обступили.

Голос Осязания К плечу прикоснулась рука.

Голос Воспоминания ...белому, когда-то.

Голос Осязания Пола коснулись волосы.

Голос Воспоминания ...черные и длинные.

Голос Слуха Они говорят: «держи за голову,
 возьми за плечи! Неси! Идем!»

Голос Сознания Они несут. Все погибло.
 Мировое зло.

Голос Слуха Доносится голос: «Больная все
 еще не переведена!» - «Никак нет».

Голос Сознания Все умерло. Все умирает.

Велимир Хлебников
 «Госпожа Ленин»
 (1909, 1912)

ИНТЕРМЕЦЦО

БЕНЕДИКТ ЛИВШИЦ

Бенедикт Лившиц выпустил первую книгу стихов «Флейта Марсия» в 1911 году. И был встречен одобрительными откликами В. Брюсова, Н. Гумилева, С. Городецкого. По этой книге было видно, что киевский студент внимательно читал французскую поэзию и русских символистов, и сумел выработать собственный стиль - пряный, артистичный. Его понимание мифологии было близко тем представлениям, которые уже сложились в символистской поэзии. Сам он определял свой ориентир на античность, как проникновение «в область довременного и запредельного» (75). Артистичность вживания в мифологические образы и пластика стиха, роднящая Лившица с Блоком, останавливала внимание самого взыскательного читателя.

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

Лившиц не оправдал надежд, если таковые у кого-то были. Вскоре пришло, по его собственному определению, ощущение «духоты» и «тупика» (76). Начался поиск выхода. Этот выход для всего постсимволистского времени намечался в усилении экспрессии, условно говоря, в неназванном тогда в российской ситуации экспрессионизме. Практика символизма показала, что слишком прямое слово, пусть и «назначенное» быть символом, не годится для выявления неназываемого, запредельного.

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

На таком фоне Б. Лившиц принимает участие в создании будетлянской (футуристической) группы «Гилея». « <...> Несмотря на все, что меня отделяло, например, от Крученых и Маяковского, мне с будетлянами все-таки было по пути» (77), - писал Лившиц в автобиографии, а дальше следовало большое «Но» и фрагмент стихотворный:

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

Разрушить - разрушил, но кое-что осталось, помимо изящно перенесенной частицы «ль» в сонете-акrostихе «Николаю Кульбину» (одному из лидеров тогдашнего авангардного движения):

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

- или в стихотворении «Бык»:

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

Впрочем, все это, так сказать, легкий футуризм, который исповедывали иронические поэты, печатавшиеся в журнале «Сатирикон». Лившиц прекрасно чувствовал форму и недаром стал блестящим переводчиком. Из-за этого чувства формы, думается, его не мог увлечь акмеизм, где тон задавал Гумилев, несколько глуховатый на слово в собственных стихах. Чтобы не ставить здесь точки, приведем виртуозное «Скорпионово рондо», пояснив два слова: - «лекиф» - сосуд, употреблявшийся в погребальных обрядах в Греции, «хризостом» - греческое «златоуст»:

Не вея ветром, в часе золотом
Родиться князем изумрудных рифов
Иль псалмопевцем, в чьем венке простом
Не роза - нет! - но перья мертвых грифов,

Еще трепещущие от истом.
Раздвинув куст, увидев за кустом
Недвижный рай и кончив труд сизифов,
Уснуть навеки, ни одним листом
Не вея...

О, мудрость ранняя в саду пустом!
О, ветр Гилеи, вдохновитель скифов!
О, веер каменный, о, тлен лекифов!
Забудусь ли, забуду ли о том,
Что говорю, безумный хризостом,
Не вея я?

Футуристическая «Гилея» была для Лившица прежде всего содружеством молодых сил, направлением поиска новой выразительности, где тон задавал Давид Бурлюк и его братья. В новейшей живописи Лившиц увидел колоссальный рывок к выражению невыразимого. В самом же поэте рано обозначилась непреодолимая тяга к «словообороту», то есть

к той экспрессии слова, которая, по его мнению, давала возможность пробиться к истине. В этом смысле он был не только заодно с Хлебниковым, но и заодно с Крученых, которого Лившиц просто не переносил, считая кривлякой. Но путь Лившица был другим: он верил в регулярный стих, как в богоданность, и полагал, что лишь внезапное столкновение слов в твердом каркасе стиха может вызвать ту искру, которая просветит бытие до дна. Недаром его в начале 30-х годов так привлекала Грузия:

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

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

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

Это обретение. А вот и страх потери:

И если я свой дольний стих
Всегда слагал во славу Божью,
Не опорочив уст моих
Люциферической ложью, -

На страшном для меня суде,
Приближен к лирному Синаю,
В богоявленной череде
Я лиру милую узнаю.

Но если в мире я нашел
И пел лишь хаос разделенья,
Одни разрозненные звенья
Да праздных радуг произвол, -

К немотствующему туману
Вотще я слухом стану льнуть
И, отрешен от лиры, кану
В прамусикийский Млечный Путь.

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

Но если, Господи, недаром
Среди осенних позолот
Его особенным загаром
Ты отмечаешь каждый плод,

Не осуди моей гордыни
И дай мне в хоре мировом
Звучать, как я звучал донине,
Отличным ото всех стихом.

(«Ни в сумеречном свете рая...»)

Но как русский поэт Лившиц не может удовлетвориться тем, что ему дано, полагая, что это искус, а подлинное лежит за пределами данности. Так неожиданно сходятся два полюса будетлянства, условно говоря, Крученых и Лившиц. Тот и другой заглядывали ЗА, только в разные стороны смотрели. И в области «непонятности» они черпали полными горстями великое ЗАУ. Только один (Крученых) свои ощущения суммировал в экстатических выкриках или просто брал «Отче наш» и оставлял одни гласные, называя это «Высоты», которые вполне молитвенны, даже если не знаешь, что это «Отче наш». А другой (Лившиц) сходные ощущения чеканил стихотворным шифром, и вовсе не для любителей рассекречивать стихи (хотя сам иногда пытался рассекретить, как в случае со строчками: «Вскрывает ореховый живот, // Медлительный палач бушмена...»); вроде бы это мать Бурлюков Лидия Иосифовна - выдвигала ящик орехового шкафа! Не издевка ли над будущими интерпретаторами, пусть и было так на самом деле...).

Помня, что стихи читают люди, хоть что-то читавшие, видевшие, имеющие определенный ассоциативный набор,

Б. Лившиц не мог, конечно, думать, что его строки будут понятны многим. Для «многих» они оказались заумью, почище крученовской.

О том, насколько важны были для Лившица годы будетлянства, при всех расхождениях с участниками движения, свидетельствуют его письма к Д. Бурлюку, которому он писал в 1925 г. : «Сколько раз мысленно сопоставляя мое нынешнее литературное окружение с боевой обстановкой, в которой мы с тобою три года работали бок о бок, я испытывал чувство неподдельной горечи, вызывавшейся твоим отсутствием и нашей разобщенностью. Преждевременная смерть Хлебникова, безнадежное падение Маяковского, моя полная изолированность, порождающая у меня состояние, близкое к закупорке лирических сосудов, - всего этого, вероятно, не произошло бы, будь ты здесь, - ты подлинный «отец российского футуризма», на моих глазах из ничего создавший мощное направление в русском искусстве» (78). Видимо, это ощущение полноты будетлянского периода и подвигнуло Лившица в конце 20-х годов к созданию книги «Полутороглазый стрелец», то ли мемуаров, то ли исследования, то ли поэтической прозы. Название книги восходило к раннему тексту поэта «Люди в пейзаже» - попытке кубизма в слове.

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

В целом можно говорить о пути Бенедикта Лившица, как о символическом (характерном) пути части русской поэзии первой трети века. Начиная как младосимволист, он прошел через постсимволистские течения к неоклассике и статусу поэта-переводчика. И закончил свой путь на сталинской дыбе в 1938 году. Его творчество открылось в полном объеме лишь через 50 лет после гибели. Прежних читателей уже не осталось, новым еще предстоит постигать созданный им мир.

ДЕЙСТВИЕ III

ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ БИТВЫ

ИНТРОДУКЦИЯ

ЯВЛЕНИЕ I

Александр Введенский

ЯВЛЕНИЕ II

Николай Заболоцкий

ЯВЛЕНИЕ III

Даниил Хармс

КОДА

ИНТРОДУКЦИЯ

Солнце светит в беспорядке,
и цветы летят на грядке,
Тут жирная Земля лежит как рысь.
Цветы сказали небо отворись
и нас возьми к себе.
Земля осталась подчиненная своей горькой судьбе.

Эф сидит на столе у ног
воображаемой летающей
девушки. Крупная ночь.

Эф Здравствуй девушка движенье,
ты даешь мне наслажденье
своим баснословным полетом
и размахом ног.
Да, у ног твоих прекрасный размах,
когда ты пышная сверкаешь и носишься над болотом,
где шипит вода,-
тебе не надо никаких дорог,
тебе чужд человеческий страх.

Девушка Да, я ничего не боюсь,
я существую без боязни.

Эф Вот родная красotka скоро будут казни,
пойдем смотреть?
А я знаешь все боюсь, да боюсь,
чтоб не сгореть.

Девушка Интересно, кого будут казнить?

Эф Людей.

Девушка Это роскошно.
Им голову отрежут или откусят.
Мне тошно.
Все умирающие трусят.
У них работает живот,
он перед смертью усиленно живет.
А почему ты боишься сгореть?

Эф А ты не боишься, дура?
Взлетела как вершина на горе,
блестит как смех твоя волшебная фигура.
Не то вы девушка, не то вы птичка.
Боюсь я каждой спички,
Чиркнет спичка,
и заплачет птичка.
Пропадет отвага,
вспыхну как бумага.
Будет чашка пепла
на столе вонять,
или ты ослепла,
не могу понять.

Александр Введенский.
Кругом возможно Бог. (1931-1934)

■ ■ ■

К 1914 году в России существовало несколько развитых поэтических систем, которые можно условно разграничить по кругам: круг символистов, круг постсимволистов - акмеистов и нескольких поэтов, не примыкавших к этой группе; круг футуристов, состоявший из нескольких группировок, кроме того, появились пролетарские и новокрестьянские поэты.

Первая мировая война внесла свои коррективы. Но инерция, набранная с начала века, продолжает действовать. Особенно активны футуристы. В это время выходят главные на тот момент книги Маяковского: «Облако в штанах» (с цензурными купюрами, 1915), «Флейта-позвоночник» и

«Простое как мычание» (обе 1916), в 1917 - «Война и мир». Эти книги и ряд журнальных публикаций сделали по существу имя Маяковскому. Уже в 1918 году нарком просвещения советского правительства А.В. Луначарский напишет: «<...> Выдающийся поэт, каким почти по всеобщему признанию является Владимир Маяковский» (79).

Алексей Крученых развивает активную деятельность. В 1916 году он выпускает «Заумную гнигу» с иллюстрациями, а по сути дела стихокартинами Ольги Розановой и со стихами будущего выдающегося филолога Романа Якобсона, выступившего под псевдонимом Алягров. В 1916-м же году Крученых вместе с Розановой делает книгу-альбом «Война», где они продолжают путь к визуализации слова. Примечательно, что на обложке было указано: «Резьба О. Розановой, слова А. Крученых». Фактически эта работа была предвестием знаменитых в годы гражданской войны «Окон Роста» Маяковского.

В 1915 г. М.В. Матюшин выпускает поэтическую книгу художника Павла Филонова «Пропевень о проросли мировой», состоящей из двух драматических поэм: «Песнь о Ваньке-Ключнике» и «Пропевень про красивую преставленицу». Филонов не входил в футургурппировки, но был близок к Хлебникову и Матюшину. В 1914 году Филонов как художник исполнил «Изборник стихов» Хлебникова. Он не только сделал 11 иллюстраций, но выписал особыми шрифтами текст двух стихотворений. Исследователь творчества П. Филонова Е.Ф. Ковтун пишет: «<...> Филонов превращает отдельные буквы в рисунок, в изобразительный символ, обозначающий слово в целом. Он как бы пытается превратить звуковое письмо в пиктографию или иероглифику, вернуть письменность к ее истокам» (80).

Безусловно, Филонову была близка поэтика Хлебникова, он ощущал то мощное силовое поле, которое возникало в творениях будетлянина в результате столкновения современного словаря с архаикой. В собственных стихах или, по определению Крученых, «ритмованной сдвиговой прозе», Филонов пошел дальше Хлебникова. Его поэтическая проза, как и его живопись, производит впечатление грандиозного создания,

вырубленного из одного куска живой материи. Поразительно здесь соединение собственных неологизмов Филонова, звучащих как древние слова, и древних слов, воспринимающихся, как авторские. Вот речь Княгини из «Песни о Ваньке-Ключнике»:

...Бог наш в двери дивен сед бел
по веснам розовым оханье девье бьет в грудь мятою росной
притаимши снегами гнезда матерей открывают в небе Створы
тепло земле пало
в старом саду рай перевернулся спину греть
Настала радость любовная
На немецких полях убиенные и убойцы прогнили цветоявом
скот ест бабы доят люди пьют живомертвые дрожжи
встает любовь жадная целует кости юношей русских
в черной съедени смертной на путях Ивангорода

Прочитав книгу, Хлебников писал М.В. Матюшину: «От Филонова, как писателя, я жду хороших вещей, и в этой книге есть строки, которые относятся к лучшему, что написано о войне» (81). Филонов действительно создал в слове апокалиптическую картину войны, еще до своего участия в ней. Вскоре он отправится на фронт, примет участие в боях. Навсегда раненный своим предвидением, после возвращения с фронта Филонов целиком уйдет в суровый аскетический труд создания живописной «Пропевени». Отказываясь от денег, голодая, он завещает созданный им «прекрасный и яростный мир» народу, но народ будет лишен возможности увидеть картины своего художника вплоть до 80-х годов. Такая же участь постигнет и работы самых преданных филоновских учеников. Книга же его останется не переизданной по сию пору...

Уже в 20-е годы советская власть дает понять, что не нуждается в искусстве постижения и проникновения, а нуждается в искусстве воспевания и агитации. Лучшие художники, поэты, композиторы, режиссеры будут, кто сразу, кто постепенно, отброшены, причем, как правые, так и левые. С левыми расправятся даже жестче, их уклон в искусстве будет рассматриваться как политический.

В хроникальном стиле попытаемся дать контуры поэтической картины того времени. В 1921 году расстрелян

Николай Гумилев, к тому времени ставший крупной литературной фигурой Петрограда, в том же году умер - «задохнулся» - Блок, пытавшийся жить в новой системе и не выпущенный этой системой за границу для лечения. В 1922 году в глухой деревне, без медицинской помощи умирает голодавший и холодавший в разоренной стране Велимир Хлебников, увидевший предсказанную им трагедию краха империи. В 1924 году умирает еще не старый Валерий Брюсов - «Не хотел бы - не помер», - сказал о нем врач. Д. Мережковскому и З. Гиппиус удается бежать из страны. Уезжают разными путями И. Бунин, К. Бальмонт, Г. Иванов, Г. Адамович, М. Цветаева, Вяч. Иванов, В. Ходасевич, И. Зданевич, И. Северянин с отделением Эстонии тоже остается за рубежом. В 1925 году покончил с собой Сергей Есенин, который, впрочем, активно издавался и выступал все послереволюционные годы.

Бесприютно и травимо живут А. Ахматова, О. Мандельштам, Н. Клюев, М. Кузмин, Ф. Сологуб. Некоторым из них еще позволяют издаваться, но их роль в литературном процессе все более сводится к минимуму.

Однако поэтическая ситуация не исчерпана. Брожение продолжается. Сразу после революции создается группа имажинистов, в которую входят С. Есенин, А. Мариенгоф, В. Шершеневич и еще несколько поэтов. Пожалуй, это была наиболее яркая попытка удержать и развить завоевания первых двух десятилетий века. Имажинисты делали ставку на сплошную образность экспрессивного характера, на сочетание эпатажного стиха с поведенческим эпатажем. Тут они шли вслед за футуристами и даже пытались включить в свою орбиту к тому времени одинокого Хлебникова. Группа просуществовала недолго, однако оставила значительный след лироэпическими взлетами Есенина, лучшими стихами Шершеневича и Мариенгофа (творчество последних оставалось 60 лет не переизданным, а стихи Есенина стали вновь доступны в 60-е годы).

Еще меньше по времени существовали другие группы: «Лирический круг», неоклассики, экспрессионисты, эмоционалисты, презентисты, эклектики, парнасцы, беспредметники, ничевоки. Все эти объединения, за исключением ничевоков, остаются малоисследованными. Многие поэты, входившие в различные группы, и в ту пору

печатались очень мало, а позднее их вспоминали только как пример «накипи», сметенной «победоносным шествием соцреализма».

Набирала силу так называемая пролетарская культура. Пролеткульты организовывались повсюду, у них были свои издания. В этом движении было намешано очень много всего - от искренней веры в новую жизнь до откровенного приспособленчества, хамства и халтуры. Характерно, однако, стремление выходцев из разных социальных слоев выразиться или утвердиться в слове. Некоторые из этих авторов обнаруживали искреннее стремление к поэтическому образованию, пролетарские поэты привлекали в качестве учителей Белого, Ходасевича, оглядывались на Маяковского и Хлебникова. Эта среда дала таких значительных авторов как Александр Гастев, Артем Веселый, Андрей Платонов. Судьбы пролетарских писателей и поэтов еще ждут честного объективного исследования. По мере взросления и накопления профессиональных и философских знаний искусство пролетарских авторов усложнялось и становилось ненужным советской власти. В результате пролетарское искусство было попросту уничтожено вместе с авторами.

Но пока еще идет острая борьба. И в этой борьбе участвует Маяковский, «делающий революционное искусство», отбивающийся от справедливой и несправедливой критики, постоянно перегруппировывающий силы. В сражениях за «новое» искусство он создает группу ЛЕФ (левый фронт), ориентированную в основном на производственную необходимость строительства новой жизни.

В сущности трагедия Маяковского, вероятно, самая страшная в истории русской поэзии XX века. Маяковский верил в то, что это его революция и ради нее готов был отринуть почти все и всех. Тем большее разочарование постигло его уже к середине 20-х годов. Это глобальное разочарование и привело его к «лирическому выстрелу», как определила Марина Цветаева самоубийство Маяковского в 1930-м году. Пистолетный хлопок прозвучал как выстрел из орудия какого-нибудь дредноута и в сущности означал конец всяким легальным поискам в поэзии на советской территории. Маяковский, при всех его альянсах с властью, был как бы символом того, что искусство все-таки возможно в этой стране...

Но пока еще идут 20-е годы. И среди других объединений выделяется группа конструктивистов, в которую входят Илья Сельвинский, Борис Агапов, Дир Туманный, Вера Инбер, Александр Квятковский, Корнелий Зелинский, Алексей Николаевич Чичерин (недолго), и которая пытается приспособить российский марксизм к поэзии или поэзию к марксизму и под этой маркой «добавочных элементов» все-таки как-то развивать, реконструировать стих. Эта группа осталась в истории весьма интересными и продуктивными теоретическими разработками А.Н.Чичерина и А.П.Квятковского, яркими стихами Сельвинского и визуальными и фонетическими экспериментами Чичерина, которые оказались востребованными несколько десятилетий спустя.

В начале 20-х в Москву с Кавказа возвращается Алексей Крученых, который развивает здесь бурную деятельность. При поддержке Маяковского он выпускает свои многочисленные книжки, но большей частью либо перепечатывает старые вещи, либо пытается работать в агитационном стихе. Характерны два противоположных отзыва о нем в этот период. Художник Кирилл Зданевич писал своему брату Илье в Париж, что Крученых совершенно не понимает, что времена изменились и ведет себя в прежнем эпатажном духе. Между тем искусствовед А. Шемшурин записывает, что Крученых все понял и перестроился. На самом деле, вероятно, было и то, и другое...

Центр поэтического поиска и крупных обретений второй половины 20-х годов оказался в Петрограде или, по-новому, в Ленинграде, все-таки в некотором далеке от столицы и под прикрытием относительно самостоятельных местных властей (относительность вскоре была бесповоротно разрушена). Здесь оставался небольшой кружок вокруг Кузмина. Здесь была Ахматова. Были остатки гумилевского «Цеха поэтов». Но роль этих поэтов в литпроцессе оказалась минимальной. Чтобы участвовать в нем, нужно было либо уже приспособиться к новым условиям, либо обладать художественными устремлениями, хотя бы отчасти совпадающими с общей политикой. В Москве в ситуации такого совпадения был некоторое время Борис Пастернак, но по мере избавления от иллюзий, связанных с революцией, уходящий все дальше в одиночество (так он решительно

разорвал с ЛЕФом, возглавляемым его другом Маяковским). В Ленинграде в близкой ситуации оказался Николай Тихонов, которого в те годы сравнивали с Пастернаком. Однако его путь был иным: полный переход на советские рельсы ценой потери поэтического лица. Но в 20-е годы это еще не было так очевидно, да и общая обстановка в Ленинграде давала ему возможность поддерживать новые начинания. Здесь еще были возможны выставки левой живописи, новаторские театральные постановки, яркие детские журналы, где тон задавали С. Маршак, Н. Олейников, открытие в 1923 году Государственного института художественной культуры (ГИНХУК) под руководством крайне левого художника Казимира Малевича, объединившего в стенах института авангардных деятелей искусства. ГИНХУК замахивался на разработку принципиально новых подходов к решению художественных задач. Здесь исследовали цвет, форму, звук. Проблемами звука («фонологией») занимался известный поэт-заумник и левый режиссер Игорь Терентьев, соратник Крученых по Тифлису. В то время в Ленинграде жил еще один заумник - Александр Туфанов, выпустивший в 1923 году книгу «К зауми» (в выходных данных помечена 24-м годом), в которой он выдвинул идею «фонической музыки». Туфанов шел здесь вполне вровень с тем, что делалось в ту пору в европейском искусстве, например, в музыке. Потребность очищения от «грязных» предметов, образов, мелоса диктует стремление к более интенсивной проработке художественной ткани. Подобно композиторам нововенцам Шенбергу, Веберну, Бергу, обратившимся в музыке к атому - отдельному звуку, Туфанов отказывает слову как единственно возможному поэтическому материалу. Соединение звуков в организованную определенным образом систему взаимосвязи дало музыке технику серии (додекафонное письмо), а поэзии «фоническую музыку», по мнению Туфанова, «понятную» всем народам».

Туфанов организует «Орден заумников DSO», куда входят в том числе и начинавшие в то время и называвшие себя «чинарями» Александр Введенский и Даниил Хармс. Этот союз вскоре распадается. В 1927 году Туфанов еще успеет выпустить свою книгу «Ушкуйники» - поэму, написанную на якобы заумном языке, а на самом деле на диалекте, которым Туфанов пользовался виртуозно. Хармс и

Введенский, пройдя за три года через целую серию начинаний по объединению «левых» сил в искусстве, в том же 27-ом году образуют при Ленинградском Доме печати Объединение Реального Искусства. Это длинное название они превратят во вполне заумную аббревиатуру - ОБЭРИУ. В 1928 году в сборнике «Афиши Дома печати» выйдет своего рода декларация группы, где будут заявлены поэты А. Введенский, К. Вагинов, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, Д. Хармс. Творчество этих очень разных поэтов имело немало точек соприкосновения, а само название оказалось настолько выразительно, что как бы охватило собой не только пространство жизни и работы Введенского и Хармса (главным образом) и других, здесь названных, но также и не входящего в ОБЭРИУ Николая Олейникова.

Группа просуществовала около двух с половиной лет. Единомыслия в ней не было. Участники ее сразу же заявили: «Говорят о случайном соединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа - это нечто вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, - художников, а не маляров. Каждый знает самого себя и каждый знает - чем он связан с остальными» (82).

Как группа ОБЭРИУ не успела осуществить издательские замыслы. Устные выступления поэтов кончились печатными доносами на них и уже в 30-м году были прекращены. Если Заболоцкий в 1929 году издал книгу стихов «Столбцы» и вплоть до ареста в 1937 году печатался время от времени в журналах, и даже успел выпустить в том же 37-ом «Вторую книгу», то Хармс и Введенский, кроме участия в 1926 году в двух коллективных сборниках ленинградского Союза поэтов, больше выступить печатно не смогли. Благодаря Н. Олейникову и С. Маршаку, они активно работали в детской литературе (особенно Введенский) и хотя явно тяготились этим, оставили целый ряд замечательных произведений, которые сейчас входят в свод лучшего из того, что писалось для детей в советское время. Но тогда, в начале 30-х годов, их деятельность в детской литературе была объявлена вредительской. В 31-ом году Хармса, Введенского и Бахтерева арестовали. Был арестован и Туфанов. Прокатипась волна арестов, ссылок, лагерей. Но еще возвращали, отпускали. Туфанову, правда, уже не разрешили вернуться в Ленинград,

а трое вышеназванных поэтов были возвращены. В 37-ом были арестованы Заболоцкий и Олейников. Заболоцкий вернулся лишь в начале 50-х, Олейников погиб.

Это была настоящая расправа с поэзией. В 1941 году Введенский в Харькове, а Хармс в Ленинграде были арестованы и сгинули. Остается добавить, что основной состав рукописей Хармса и Введенского уберечься только стараниями их друга философа Я.С. Друскина. Большинство произведений не было известно в России до середины 80-х годов. В последнее время вышло несколько книг Олейникова, Хармса, Вагинова, а двухтомник Введенского был издан только в 1993 г. Заболоцкий, чье творчество считалось более понятным, а он сам после лагерей числился в составе советской литературы, был открыт еще в 70-е годы. Игорь Бахтерев (1908-1996) все еще остается на уровне немногих журнальных публикаций. Фактически мы оказались в ситуации, когда созданное 60 лет назад вошло в наши дни, как будто написанное только что.

Что же хотели внести в искусство и в мир эти странные обэриуты?

Если брать их творчество 20-30-х годов в целом, не разделяя пока по именам, то мы увидим удивительное явление двойного возврата - с одной стороны к футуризму в его начальных формах, прежде всего к Велимиру Хлебникову, с другой - к своеобразному переосмыслению символизма. Заметим, что в середине 20-х годов в Ленинграде начинается подготовка пятитомного собрания сочинений Хлебникова, которой занимался литературовед Николай Степанов. Он и познакомил наших поэтов с текстами будетлянина еще до их выхода в печать. Сама атмосфера вокруг будущих обэриутов была хлебниковская. Исключение мог составить Константин Вагинов, бывший ученик Гумилева. Характерно, что в планировавшийся сборник театрального объединения «Радикс» Хармс включал и творения Хлебникова. Таким образом поэт очевидно декларировал прямое наследование, воспринимая футуризм как уже нечто устоявшееся, классическое, хотя и требующее развития. Отсюда одно из упорно искомых названий группы - «Академия левых классиков», которое в марте 1927 года пришло одновременно Г. Кацману, И. Бахтереву и Д. Хармсу (по свидетельству последнего).

Наследие Хлебникова безусловно важно и для Заболоцкого, хотя он инженернее, конструктивнее как поэт. Более стихийное и лирическое восприятие будетлянина у Хармса:

Ногу на ногу положив,
Велимир сидит. Он жив.

У Введенского - поэта изначально философического - мы обнаруживаем хлебниковское числовое измерение мира.

Можно назвать хлебниковскую установку обэриутов на диалогичность и даже многологичность (воспользуемся здесь калькой слова «полилог», чтобы выявить двойной смысл многологичности, обозначающей как множественность «разговоров», так и множественность логик). «Разговоры» у Введенского выступают в качестве жанровых определений. Впрочем, здесь возможно влияние близкого друга обэриутов Якова Друскина - философа, для которого «Разговоры» были делом вполне обычным, восходящим к античной и средневековой традиции. Собственно «Разговоры» и другие философски ориентированные вещи Введенского и сходные произведения Хармса кристаллизовались в общении с Я. Друскиным и Л. Липавским. Это был самодостаточный круг людей, в котором рождались и подвергались всестороннему испытанию новые идеи. Однако драматизация стихотворных образований у Заболоцкого, Введенского и Хармса может быть сопоставлена с тем, что делал в этом направлении Хлебников. Обэриуты, особенно Хармс, учитывали в своей практике достижения Крученых, Туфанова, для них по-разному, но были значимы теории и их реализации Малевича, Матюшина, Филонова, Терентьева. Это был период тесного взаимодействия двух поколений, когда вошедшие в пору зрелости мастера передавали свой опыт непосредственно. Можно было принимать или не принимать этот опыт, но он существовал. Только сильнейшая творческая воля могла перерабатывать чужое влияние. И такой волей вполне обладали обэриуты.

ЯВЛЕНИЕ I* АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ

Я.С. Друскин, оставивший важные наблюдения над поэтикой Введенского, писал, что у него «была граница между жизнью и искусством». Далее он расшифровывает: «Введенский был человек, т. е. ел, пил, спал, зарабатывал деньги писанием большей частью ненужных ему детских стихотворений, ухаживал за женщинами, играл в карты. И тот же самый Александр Иванович Введенский вдруг отрешался от всех практических и интересных дел, усаживался в углу на стуле, подложив на колени книгу, на книгу бумагу - потому что своего письменного стола у него никогда не было - и писал стихи, за которые ему не только не платили денег, наоборот за которые тупые и злые люди убили его» (83).

Итак, первое - «граница между жизнью и искусством». Второе - философская настроенность поэзии. Именно с философской точки зрения чаще всего и рассматриваются произведения Введенского, даже филологами. Очень сильный философский аспект постоянно присутствует, например, в работах о Введенском пристального исследователя его творчества М.Б. Мейлаха. В частности, он пишет: «Представляется, что, дискредитируя механизмы языка, Введенский ставит опыт, призванный исследовать возможности детерминированного сознания, и стремится не столько к восстановлению его нормальных функций, сколько к изучению их состоятельности в более глубоком плане» (84).

* Метод анализа в этом Явлении разработан С.С. Бирюковой.

В философском же ключе - «задания-разрешения» - рассматривает языковую практику Введенского О.Г. Ревзина:

«<...> В человеческом языке скрыто не только тривиальное отображение форм жизни, заданных нашим восприятием ее, но в нем скрыты и новые формы, которых мы не знаем и не представляем их, и они-то, эти новые формы, и есть истинное искусство, дающие возможность полноценно использовать язык как средство познания, воздействия и общения. Чтобы эти новые формы обнаружить, мы должны выявить те правила, которые управляют тривиальной поэзией, отказаться от них и открыть таким образом пространство для нового мирозерцания. <...> Мы должны отказаться от тех сочетаемостей живого и неживого, действий и объектов, которые заданы нам формами обыденного сознания. Лишь тогда - вне привычных глагольных управлений, вне заданного для каждого объекта способа действий и состояний - мы сможем частично проникнуть в иной, созданный самим языком и отвечающий, возможно, внутренним потребностям души человека, новый мир» (85).

Вне зависимости от того, ставилась ли Введенским специальная задача реформирования поэтического языка, объективно он шел как раз в том направлении, которое определяет О.Г. Ревзина. Подтверждение этому мы находим у Заболоцкого, который обращал к Введенскому упреки в «убиении фонетики», в разрушении композиции, и даже полагал, что его «стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы». Заболоцкий писал: «Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. <...> Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслизистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным» (86).

Это заявление Заболоцкого можно объяснить отличным от Введенского подходом к интонации. Несмотря на то, что оба поэта обращались, условно говоря, к «неклассическим» формам стиха, использовавшимся до них в сниженных жанрах, подходы были разными. Заболоцкий тяготел к конструктивной выразительности стиха и потому его сдвиги в «Столбцах», в стихах и поэмах конца 20-х - начала 30-х годов были упорядочены и в целом предсказуемы. К тому же

Заболоцкий очень точно вел тему при всех обострениях смысла странностью сближения слов, он рисовал картину, шаг от живописных решений. Похоже, он, учившийся одно время у Павла Филонова, воспринял «аналитический метод» выдающегося художника и попытался применить его в поэзии. Заболоцкому это удалось - его «Столбцы» представляют собой ряд блистательно прописанных картин, где динамика присутствует в виде названия, а сами картины являют собой фундаментальную неподвижность.

Впрочем, со стороны различия в поэтике Заболоцкого, Введенского, Хармса и даже Олейникова в то время, видимо, не воспринимались. Так, Н. Асеев, к 1932 году уже окончательно вставший на рельсы хорошо отделанного рассказывающего стиха, обвинял всех этих поэтов скопом в попытке «обосновать свой творческий метод на пародированной восстановленности архаических компонентов стиха». А о Заболоцком он даже говорил, что у него «ициозательство над этой традицией обернулось в издевательство над действительностью; идиотизм синтаксического штампа перешел в идиотизм содержания» (87).

Но вернемся к Введенскому. Я.С. Друскин, обращая внимание на несовпадения между Заболоцким и Введенским, говорил, что у Введенского «не тема в обычном смысле определяла ритм и интонацию, но ритм и интонация определяли тему» (88). Этот вывод был сделан им преимущественно на материале стихов 1925-26 годов, когда Введенский именовал себя «авторитетом бессмыслицы» и писал стихи, в которых использовал заумь и принципы алогизма. Но в общем замечание Друскина вполне распространяемо на все известное нам творчество поэта.

Интонационные смены у Введенского часто скрыты, непредсказуемы. Однако глубокое вчитывание в текст дает возможность выявить гармоничность и даже рациональность построения его текстов. Сделать это можно разными путями. Мы изберем здесь один - на примере одной вещи: «Мне жалко что я не зверь...», называемой еще «Ковер Гортензия». И при этом воспользуемся авторской подсказкой, которую приводит М. Мейлах в комментариях к произведению: «В 1939 году Введенский учил Т. Липавскую, как надо читать его стихи. При чтении «Ковер Гортензия» надо, сказал Введенский, выделять

местоимения; во-вторых, выделять повторяющиеся обороты - «мне жалко...», «мне трудно...» и другие, подобные им; в-третьих, к концу некоторых разделов и особенно к концу всего стихотворения замедлять «темп» чтения. Замечания Введенского, как вспоминает Т. Липавская, относились не только к стихотворению «Ковер Гортензия», но и к другим его стихам» (89).

Таким образом, Введенский дал ключ к авторской трактовке этого по сути дела музыкального произведения. Отношение Введенского к музыке было очень глубокое. В произведении «Кругом возможно Бог» персонаж Носов так определяет музыкальное искусство:

Важнее всех искусств
я полагаю музыкальное.
Лишь в нем мы видим кости чувств.
Оно стеклянное, зеркальное.

Вполне возможно, что устами Носова здесь говорит автор. Во всяком случае и «зеркальность»? и «кости чувств» отчетливо проступают в «Мне жалко что я не зверь...» Вот само это произведение:

Мне жалко что я не зверь,
бегающий по синей дорожке,
говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко,
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев.
Мне жалко что я не звезда,
бегающая по небосводу,
в поисках точного гнезда
она находит себя и пустую земную воду,
никто не слышал, чтобы звезда издавала скрип,
ее назначение ободрять собственным молчанием рыб.
Еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мне жалко что я не крыша,
распадающаяся постепенно,

которую дождь размачивает,
у которой смерть не мгновенна.
Мне не нравится что я смертен,
мне жалко что я неточен.
Многим многим лучше, поверьте,
частица дня единица ночи.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий вершины и вершины,
которому на ум взбрел
человек, наблюдающий аршины.
Мне жалко что я не орел,
перелетающий длинные вершины,
которому на ум взбрел
человек, наблюдающий аршины.
Мы сядем с тобою ветер
на этот камушек смерти.
Мне жалко что я не чаша,
мне не нравится что я не жалость.
Мне жалко что я не роца,
которая листьями вооружалась.
Мне трудно что я с минутами,
меня они страшно запутали.
Мне невероятно обидно
что меня по-настоящему видно.
Еще есть у меня претензия,
что я не ковер, не гортензия.
Мне страшно что я двигаюсь
не так как жуки жуки,
как бабочки и коляски
и как жуки пауки.
Мне страшно что я двигаюсь
непохоже на червяка,
червяк прорывает в земле норы,
заводя с землей разговоры.
Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распорядясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что все не так.
Мне трудно что я с минутами,
они меня страшно запутали.

Мне страшно что я не трава трава,
 мне страшно что я не свеча.
 Мне страшно что я не свеча трава,
 на это я отвечал,
 и мигом качаются деревья.
 Мне страшно что я при взгляде
 на две одинаковые вещи
 не замечаю что они различны,
 что каждая живет однажды.
 Мне страшно что я при взгляде
 на две одинаковые вещи
 не вижу что они усердно
 стараются быть похожими.
 Я вижу искаженный мир,
 я слышу шепот заглушенных лир,
 и тут за кончик буквы взяв,
 я поднимаю слово шкаф,
 теперь я ставлю шкаф на место,
 он вещества крутое тесто.
 Мне не нравится что я смертен,
 мне жалко что я не точен,
 многим многим лучше, поверьте,
 частица дня единица ночи.
 Еще есть у меня претензия,
 что я не ковер, не гортензия.
 Мы выйдем с собой погулять в лес
 для рассмотрения ничтожных листьев,
 мне жалко что на этих листьях
 я не увижу незаметных слов,
 называющихся случай, называющихся
 бессмертие, называющихся вид основ.
 Мне жалко что я не орел,
 перелетающий вершины и вершины,
 которому на ум взбрел
 человек, наблюдающий аршины.
 Мне страшно что все приходит в ветхость,
 и я по сравнению с этим не редкость.
 Мы сядем с тобою ветер
 на этот камушек смерти.
 Кругом как свеча возрастает трава,
 и мигом качаются деревья.

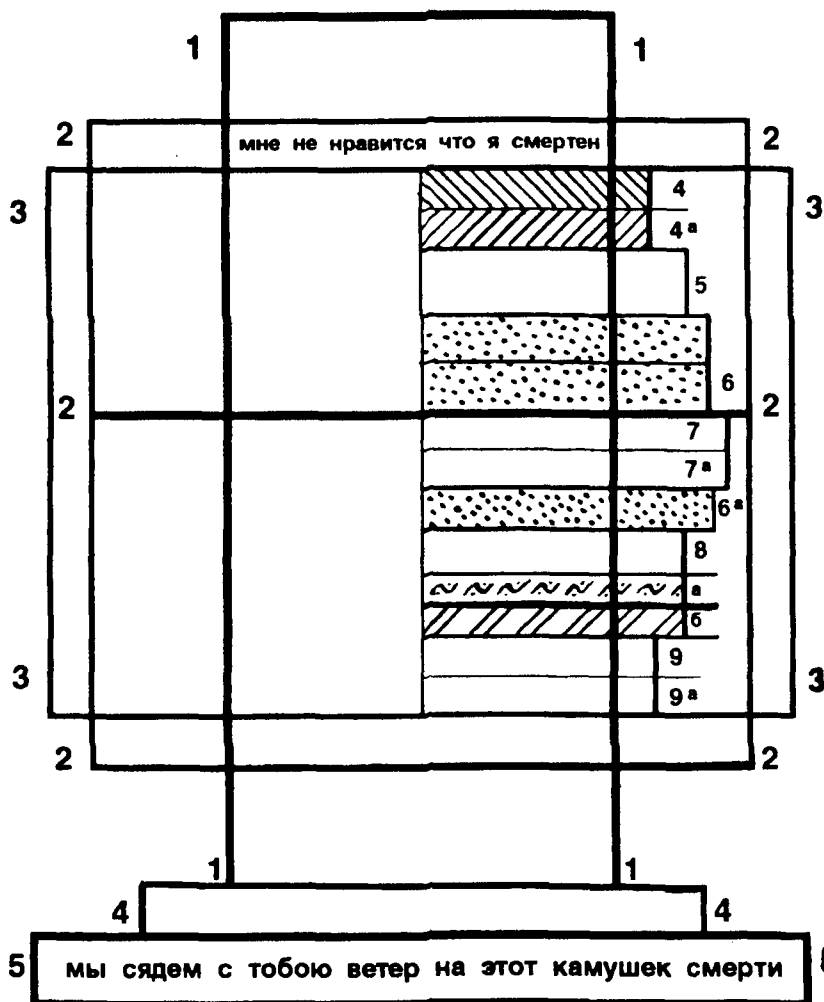
Мне жалко что я не семя,
 мне страшно что я не тучность.
 Червяк ползет за всеми,
 он несет однозвучность.
 Мне страшно что я неизвестность,
 мне жалко что я не огонь.

Произведение «Мне жалко что я не зверь...» строится на системе лейтмотивов, которые проводятся как в измененном, так и в неизменном виде. Прежде чем показать на схеме, как это происходит, выпишем лейтмотивы в первом проведении (т. е. без вариантов) и обозначим первой цифрой порядковый номер, а второй - количество проводений:

1. мы выйдем с собой погулять в лес
 для рассмотрения ничтожных листьев. (2)
2. Еще есть у меня претензия,
 что я не ковер, не гортензия. (3)
3. Мне не нравится что я смертен,
 мне жалко что я не точен. (2)
4. Мне жалко что я не орел,
 перелетающий вершины и вершины (3)
5. Мы сядем с тобою ветер
 на этот камушек смерти. (2)
6. Мне трудно что я с минутами,
 они меня страшно запутали. (2)
7. Мне страшно что я не двигаюсь (2)
8. Мне страшно что я не трава трава (3)
9. Мне страшно что при взгляде
 на две одинаковые вещи (2)

А теперь расположим «кости чувств» на схеме, на которой цифрами под «а» и «б» помечены лейтмотивы во втором и третьем проведении (с изменениями).

«КОСТИ ЧУВСТВ»



Итак, логика лейтмотивов и лейттем образует достаточно жесткую конструкцию. Благодаря этой жесткости остальной материал произведения, вбирающий в себя и развивающий лейттемы, движется свободно и гибко, сохраняя и передавая естественность вольного дыхания. Рассмотрим лейтмотивы. Их 9. При кажущейся разбросанности порядок их проведения образует симметричную форму с трехчастной структурой. Все поэтические события произрастают в трехмерном пространстве, замкнутом лейтмотивами 1, 2, 3. # 3 - срединный по развитию, по интенсивности напряжения. Здесь происходит дробление мотивов: 4, 4а, 6, 6а, 7, 7а, 8, 8а, 8б, 9, 9а. Точка золотого сечения - лейттема # 2 - «Еще есть у меня претензия...» - во втором проведении. Она как бы делит разработку (с 4 по 9а) на два раздела: от 4-6 до 7-9а. Таким образом, дробность структуры не разбивает напряженной цельности.

Гармоничен зеркальный ход репризы по сравнению с экспозицией: 1-2-3 (экспозиция) и 3-2-1 (реприза). 4 и 5 в повторном проведении образуют своеобразную коду (завершение). Кодовые, символические обозначения разделов формы по лейттемам дают прорастание глубинного смысла:

1 («Мы выйдем с собой погулять в лес...») вбирает всю форму, кроме завершения; 2 («Еще есть у меня претензия...») - второй по значимости раздел; 3 («Мне не нравится что я смертен...») - кульминационный раздел, внутри которого разрабатываются все лейттемы, кроме 1, 2, 3.

Заключительные коды - «Мы сядем с тобою ветер // на этот камушек смерти...» - закрепляет, как это часто встречается у Введенского, мотив смерти как жизненного состояния.

Именно эти колебания лейтмотивов в сочетании с местоименной экспансией создают в произведении множественность смыслов, несводимых даже к такому расширительному пониманию, как единение со всем сущим на земле и проблематичность перехода в иные формы существования. Лирическая серьезность сочетается здесь с лирической иронией. Неожиданная канцелярская «претензия» рифмуется с неожиданным оранжерейным цветком «гортензией». Человек «взбрел» на ум орлу, словно на гору, и этот человек «наблюдает аршины» - числовое измерение мира и те аршины, которые отводятся для могилы (здесь же «взбрдают на ум» хлебниковские «аршины звука»). И тут же

возникает «камушек смерти». Мотив смерти у Введенского постоянен так же, как постоянны запутывания ходов к ней. Введенский как бы уходит от смерти в «широкое непонимание», в нерасшифрованность, пока не придет гонец, как в последней дошедшей до нас вещи «Где. Когда», записанной в 1941 году, в которой есть такие строки:

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец.
Он пришел последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.

ЯВЛЕНИЕ II

НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ

Теперь, когда мы попытались исполнить музыкальное произведение Введенского, вернемся к Заболоцкому, написавшему в 1932 году стихотворение «Предостережение»:

Где древней музыки фигуры,
Где с мертвым бой клавиатуры,
Где битва нот с безмолвием пространства -
Там не ищи, поэт, душе своей убранства.

Соединив безумие с умом,
Среди пустынных смыслов мы построим дом -
Училище миров, неведомых доселе.
Поэзия есть мысль, устроенная в теле.
Она течет, незримая, в воде -
Мы воду воспоем усердными трудами.
Она горит в полуночной звезде -
Звезда, как полымя, бушует перед нами.

Тревожный сон коров и беглый разум птиц
Пусть смотрит из твоих диковинных страниц,
Деревья пусть поют и страшным разговором

Пугает бык людей, тот самый бык, в котором
Заключено безмолвие миров,
Соединенных с нами крепкой связью.

Побит камнями и закидан грязью,
Будь терпелив. И помни каждый миг:
Коль музыки коснешься чутким ухом,
Разрушится твой дом и, ревностный к наукам,
Над нами посмеется ученик.

Пройдет немало лет, и Заболоцкий напишет небольшое рассуждение в прозе «Мысль - Образ - Музыка», где скажет: «Чтобы работал язык, он (поэт. - С.Б.) извлекает из него всю его музыкальную мощь. Мысль - Образ - Музыка - вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт» (90). Заболоцкий как бы подвел итог своего понимания музыки в стихе - это просто звучание стиха, а отнюдь не та музыкальная сфера, в которой действовал Введенский.

В «Битве слонов» 1931 года Заболоцкий прекрасно описал принципы новой поэзии, переход от гладкой формы к «красоте неуклюжести»:

На самом деле, как могло случиться,
Что пала древняя столица?
Весь мир к поэзии привык,
Все было так понятно.
В порядке конница стояла,
На пушках цифры малевала,
И на знаменах слово Ум
Кивало всем, как добрый кум.,
И вдруг какие-то слоны,
И все перевернулось!
Поэзия начинает приглядываться,
Изучать движение новых фигур,
Она начинает понимать красоту неуклюжести,
Красоту слона, выброшенного из преисподней.

Неуклюжесть Заболоцкий помещал в столбцы строк, она выпирала из них, это постороннему глазу казалось дико и непривычно, как дикими казались стихи Хлебникова, поэзия и живопись Филонова, проза Платонова. Люди реальности не узнавали самих себя в реальном искусстве и изгоняли художников. Заболоцкий прошел через лагерь и ссылку,

поденную работу переводчика (он хорошо делал любую работу и переводил мастерски, но, как вспоминает поэт Андрей Сергеев, слово «перевод» у него сближалось со словом «инфаркт»). В конце жизни ему почти удалось упрятать «неуклюжесть», «напоить ее чаем», но даже спрятанная, она сильно выделялась на фоне замороченного советского стиха и неонародничества в литературе 50-х годов. Чего стоят заплаканные глаза Заболоцкого после разговора в журнале «Новый мир» с редактором Твардовским, который сказал, при Николае Алексеевиче обращаясь к сотрудникам: «Он говорит о лебеди, что она - животное, полное грез». Сотрудники рассмеялись» (Воспоминание С.И. Липкина).

Эволюция творчества Заболоцкого довольно подробно исследована А. Македоновым, А. Турковым и другими авторами, хотя и нуждается в существенных уточнениях. Начав с обращения к XVIII веку, в частности, к Державину, что явно ощутимо в «Столбцах», он пришел к Хлебникову, которого считал величайшим поэтом XX века, а в конце жизни говорил: «Я считаю, что стихи и поэзия вообще должны быть холодными» (воспоминания М. Чуковской). О том, что они таковыми не были свидетельствуют воспоминания поэта и переводчика Андрея Сергеева, вместе с друзьями, молодыми тогда поэтами, открывшего Заболоцкого по его стихам 40-х годов. Именно к нему Сергеев обратился за советом: «... Хлебников был далеко, в другой эпохе, а мы нуждались в современнике и из современников именно в Заболоцком видели наибольшие для себя возможности. Я не случайно говорю о возможностях, ибо сам Заболоцкий в своем развитии разработал лишь некоторые стороны ошеломляющих открытий гомерически образных, гомерически эпических «Столбцов», так что другие поэты могут следовать намеченными, но не пройденными им путями» (91).

В общем так и случилось. Не только Заболоцкий, но и Введенский и Хармс, еще в 50-60-е годы, еще непечатно, стали оказывать влияние на тех, кто их тогда открыл для себя. Эти стихи были необходимы, как воздух, но их держали взаперти, и для новых поэтов это был «ворованный воздух», как сказал бы Мандельштам.

Но вернемся в 20-30-е годы. Там остались друзья Заболоцкого как написал он в 50-е годы: «В широких шляпах, длинных пиджаках, // С тетрадами своих стихотворений...» Одним из них был Введенский, другим - и наиболее близким Заболоцкому - Даниил Хармс...

ЯВЛЕНИЕ III ДАНИИЛ ХАРМС

Хармс высоко ценил Введенского и Заболоцкого. И был как бы скрепляющим звеном между ними. Он написал: «Два человека - Введенский и Заболоцкий, мнения которых мне дороги. Но кто прав - не знаю» (92). Прав в данной ситуации был третий, то есть Хармс (двое других были правы, каждый по-своему!).

В основе творчества всех троих - повышенная экспрессивность, переходящая в эксцентричность.

Хармс более других давал волю эксцентричности в ее выходе во вне. Это проявлялось и в его costume, напомиравшем костюм Шерлока Холмса, и в театрализации чтения своих стихов (например, читал, восседая на шкафе) и вообще в театрализации жизни. Идеи театрализации жизни были довольно распространены в Петербурге 10-х-20-х годов, их автором и пропагандистом был драматург и режиссер Николай Евреинов, ко времени появления на сцене Хармса уже покинувший страну. Хармс и в этом замыкал блестящее тридцатилетие русского искусства.

Для Даниила Ивановича были важны его знакомства с Туфановым, с Клюевым, Константином Олиповым, остававшимся верным себе эго-футуристом, которого он защищал от слишком сурового Заболоцкого. Хармс записывал: «Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она «тронулась» (93). Вот в этой текучей мысли плыл Хармс.

Если Введенский и Заболоцкий, по-разному, вольно или невольно ставили себе своего рода «ограничители», то Хармс пользовался данной ему свыше свободой брать все, что приходит. Это не значит, что его метод был лучше или хуже. Просто он был такой.

Артистичность Хармса, его способность к перевоплощению - легендарны. Исследователь и издатель его творчества А. Александров пишет: «Чего только не умел делать Даниил Хармс! Он писал стихи, рассказы, пьесы, играл на фисгармонии и валторне, неплохо пел, великолепно танцевал чечетку, рисовал, показывал фокусы, прекрасно читал с эстрады свои и чужие стихи, искусно играл на бильярде, умел ходить по перилам балкона на последнем этаже Ленинградского Дома книги, любил изобретать игры, умел изображать муху в тот момент, когда та размышляет, куда бы ей полететь, умел писать заумные стихи, философские трактаты и комедийные репризы для цирка, любил изображать своего несуществующего брата Ивана Ивановича Хармса, приват-доцента Санкт-Петербургского университета, брюзгу и сноба» (94).

Перечислять можно еще достаточно долго. И все это входило в его поэтическую «систему». Как и все псевдонимы, которых было около тридцати. Он любил игру, мистификацию, но больше всего любил «чушь», как сам утверждал. Чушь всегда присутствует в жизни, как смеховой «элемент», как способ уйти от слишком засерьезненной и навязчивой действительности. В 20-30-е годы поводов для этого было избыточно много. И Хармс, конечно, реагировал на эти поводы. Те абсурдные, алогичные, заумные сцены, которые он создавал своим воображением, были отчасти и реакцией на абсурд действительности.

Но в то же время «Чушь» - особый вход в мир, через смеховой центр. А поскольку мы уже знаем, что центры смеха и плача взаимодействуют, то эта «сдвинутость» обостряет ситуацию. Искусство - это множественность путей. Какие-то из них могут проходить через «Чушь» как вполне философскую категорию. Близким к этому путем шел, например, А.П. Чехов, недаром именуемый поэтом. Его вполне можно назвать предшественником русских абсурдистов-обэриутов.

Однако абсурд вовсе не был сверхзадачей Хармса, Введенского и тем более Заболоцкого. Напротив - они хотели прояснить ситуацию!

«Искусство - это шкаф», - заявлял Хармс. Куда уж яснее? Но Хармс и этим не удовлетворен и в одном письме пишет: «Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется» (95). Так и случилось!

Можно предположить, что Хармс одновременно

Пытался уловить текучесть мира и преодолеть эту текучесть. Как это сделать? Он пробовал различными путями, подключаясь к разным традициям, будь это пушкинский, хлюбниковский, крученыховский или козьмапругтовский вариант.

Вот одно замечательное стихотворение. Попробуем его прочесть:

Человек устроен из трех частей,
из трех частей,
из трех частей.
Хэу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Из трех частей человек.

Борода и глаз, и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук.
Хэу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Пятнадцать рук и ребро.

А впрочем, не рук пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
пятнадцать штук.
Хэу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Пятнадцать штук, да не рук.

Можно в этом стихотворении усмотреть, например, полемику с футурживописцами, которые передавали движение с помощью увеличения количества рук или ног. Можно рассматривать его в плане супрематических идей Казимира Малевича, в которых человек предстает как бы калькой космоса. Можно отнести это стихотворение к определенной зависимости Хармса от народной поэзии - считалки, заговора и т. п. Наконец, возможно, найдутся какие-нибудь иностранные источники текста, ибо Хармс читал по-немецки и по-английски. И все-таки мы не разгадаем загадки поэтической. Здесь фольклорная музыкально-поэтическая стихия определяет все наше отношение в восприятии этого стихотворения. И тогда оно входит в нас иными путями, минуя понятийные центры,

СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

либо задевая их косвенно. В принципе не важно, почему 15 рук. Есть какая-то матрица, которая существует в нашей памяти и на которую этот текст точно накладывается. Но вовсе не обязательно эту матрицу вскрывать...

Одно из стихотворений Д. Хармса называется «Пробуждение элементов». Оно совершенно прозрачно и напоминает по интонации колыбельную песню. Может быть, все творчество Хармса - это «пробуждение элементов», и то, что пробуждение исполнено в интонациях колыбельной, - свидетельство сильного взаимодействия веры и разочарования:

Бог проснулся. Отпер глаз,
взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон.
Это сонный зверь зевнул.
Это скрипнул тихо ступ.
Это сонный, разомлев,
тянет голову сам лев.
Спит двурогая коза.
Дремлет гибкая лоза.
Вот ночную гонит лень -
изо мха встает олень.
Тело стройное несет,
шкуру темную трясет.
Вот проснулся в поле пень:
значит, утро, значит, день.
Над землей цветок не спит.
Птица-пигалица летит,
смотрит: мы стоим в горах
в длинных брюках, в колпаках,
колпаками ловим тень,
славословим новый день.

в с ё

КОДА

Апостолы:

Мы подьемлем бронь веков.
Ландыш битвы. Рать быков.

Писатели:

Небо темное стоит.
Птицы ласточки летят.
Колокольчики звенят.

Фауст:

Вспомним, старцы, Маргариту,
пруд волос моих, ручей.
Ах, увижу ль Маргариту.
Кто поймет меня?

Апостолы:

Свечей
много в этом предложенье.
Сабель много, но зато
нет ни страха, ни движенья.
Дай тарелку.

Фауст:

Гото-
во. Олег трубит. Собаки
Хвосты по ветру несут.
Львы шевелятся во мраке.
Где кувшин - вина сосуд?

Писатели:

В этом маленьком сосуде
есть и проза, и стихи,
но никто нас не осудит:
мы и скромны, и тихи.

Фауст:

Я прочитал стихи. Препестно.

Писатели:

Благодарим,
Нам очень лестно.

Фауст:

Стихи прекрасны и певучи.

Писатели:

Ах, бросьте.
Это слов бессмысленные кучи.

Фауст:

Ну правда,
есть в них и вода,
но смыслов бродят сонные стада.
Любовь торжественно воспета.
Вот, например, стихи:
«В любви, друзья, куда ни глянь,
всюду дрын и всюду дрян».
Слова сложились, как дрова.
В них смыслы ходят, как огонь.
Посмотрим дальше. Вот строфа:
«К дому дом прибежал,
громко говоря:
Чей-то труп в крови лежал
возле фонаря,
а в груди его кинжал
вспыхнул, как спюда.
Я подумал: это труп, -
и, бросая дым из труб,
я пришел сюда».
Это смыслов конь.

Писатели:

Мы писали, сочиняли,
рифмовали, кормовали,
пермадули, гармадели,
фоифари, погигири,
магафори и трясли.

Фауст:

Руа рео
кио лау
кони фиу
пеу боу.
Мыс. Мыс. Мыс. -
Вам это лучше известно.

ДЕЙСТВИЕ IV

ПРОБУЖДЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ

ИНТРОДУКЦИЯ

ЯВЛЕНИЕ I

Владимир Казаков

ЯВЛЕНИЕ II

Елизавета Мнацаканова

ЯВЛЕНИЕ III

Геннадий Айги

Даниил Хармс.

Месь.

24 августа 1930

ИНТРОДУКЦИЯ

Донна Анастасья Что вы больше всего цените в поэзии, дон Филипп?

Дон Жуан То же, что и в порохе - взрывчатость.

Донна Анастасья Так мог ответить только Алексей Крученых.

Дон Жуан Или еще один поэт.

Донна Анастасья По-моему, великая русская литература кончилась в 1940 году.

Дон Жуан А по-моему, она только начинается.

Владимир Казаков.

Обед в Эскуриале

(из серии драм «Дон Жуан»), 1983.

■ ■ ■

30-40-е и большая часть 50-х годов проходили под знаком известного теперь всем культа личности, ломок, переломов, репрессий. Так называемая эпоха Репрессанса. И в это время, конечно, печатались и читались стихи. Но это были стихи особого рода - мобилизующие, зовущие, бичующие врагов, «под Маяковского» (позднего, разумеется), объявленного в то время Сталиным «лучшим и талантливейшим». Все группировки закрываются, создается Союз советских писателей. Авангардная поэзия, как мы видели на примере обэриутов, уходит в подполье, в лучшем случае в домашние чтения, в частную переписку. Но даже и стихи поэтов, уже ушедших от крайностей

молодости, появляются в печати редко.

Можно раскопать отдельные примеры прорывов. Например, в 30-е годы выходят стихи Асеева, Пастернака, Сельвинского, Эдуарда Багрицкого. В 1940 году издали вдруг Ахматову, книги которой не выходили с 1922 года и которую в 40-м году, как вспоминает Д. Самойлов, уже «не числили в действующей поэзии, а где-то в прошлом, в истории литературы» (96). Впрочем, книга тотчас была подвергнута газетной проработке. Сама Ахматова записала однажды: «Я никогда не улетала или не уползала из Поэзии, хотя неоднократно сильными ударами весел по одереженевшим и уцепившимся за борт лодки руками приглашалась опуститься на дно. Сознаюсь, что временами воздух вокруг меня терял влажность и звукопроницаемость, ведро, опускаясь в колодец, рождало вместо отрадного всплеска сухой удар о камень, и вообще наступало удушье, которое длилось годами» (97).

Как видим, поэты даже собственное удушье могут опозитизировать. Не поддается поэтизации лишь одно - злодейство. А оно торжествовало. В самом начале 30-х годов разгромлено ОБЭРИУ в Ленинграде, только как авторы для детей существуют некоторое время Введенский, Хармс, Олейников (о дальнейшей судьбе этих поэтов мы уже говорили). В 30-е годы расстреляли П. Васильева, Б. Корнилова, Б. Лившица, Н. Клюева, С. Клычкова, В. Нарбута, С. Третьякова, многих пролетарских поэтов. Мандельштама загоняли ссылками и уморили в лагере.

Уже с 20-х годов многие поэты, лишённые возможности печататься, уходят в перевод. «Переводческий» период продолжается вплоть до 80-х годов. Перевод становится не только средством заработка, но и возможностью самовоплощения и попыткой хотя бы таким образом внести поэтическое начало во внепоэтическое время, привить культуру «советскому дичку». Переложения зарубежной классики, а затем и новой поэзии, в какой-то мере восполняют нехватку «витамина» поэзии. Здесь особенно выделяется работа Б. Пастернака, Г. Шенгели, С. Шервинского, М. Лозинского, С. Маршака, А. Штейнберга, В. Державина, А. Тарковского, С. Липкина. Эстафета будет подхвачена в 60-70-е годы молодыми авторами. В те же 30-80-е годы появится

огромное количество переложений с языков народов России и СССР. Среди этих работ своим качеством выделяются переводы эпосов и произведений классических восточных поэтов. Но это особая история.

Литература военных лет описана многократно. В это время создано немало болевых, лирически-задушевных и гневных строк. Их надо помнить. Стихи Ахматовой, А. Твардовского, К. Симонова... Особой нотой звучит лирика молодых поэтов, павших на фронтах Великой Отечественной войны: Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Елены Ширман, Николая Майорова, Всеволода Багрицкого и многих других. Впрочем, их творчество становится известным лишь 20 лет спустя после окончания войны. Стихи о войне писались и сразу, по горячим следам, и гораздо позже. Многие стали известны лишь в конце 80-х годов. Ужасы войны прятались в описательных формах. И пронзительные строки Яна Сатуновского, например, просто не могли появиться в печати:

Как я их всех люблю
 (и их всех убьют).
 Всех -
 командиров рот:
 «Ро-та, вперед, за Ро-о...»
 (одеревенеет рот).
 Этих. В земле.
 «Слышь, Ванька, живой?»
 «Зампел»
 «За мной, живей, ё!»
 Все мы смертники.
 Всем
 артподготовка в 6,
 смерть в 7.

1942

В послевоенные скудные годы стала возрождаться лирика, но постановлением ЦК ВКПб о журналах «Звезда» и «Ленинград» (действовало до второй половины 80-х годов) ее быстро водворили на место, то есть на задворки.

Ахматову, которую начали было печатать, тут же закрыли, сына ее - Льва Гумилева, отвоёвавшего на фронте и уцелевшего, снова отправили в лагерь. Ахматова писала «Поэму без героя» - грандиозное создание о тенях серебряного века, которое, увы, выйдет нескоро. Пастернак уходит в писание прозы и лучшие свои стихи отдает герою романа - доктору Живаго. Поэзия убита, и Пастернак, продолжающий писать, как бы не может оставлять эти стихи себе.

И вот в это время, где-то совсем уж в неизвестности, обретаются необыкновенные поэты, имен которых никто не знает. Георгий Оболдуев, Ян Сатуновский, Евгений Кропивницкий. По-настоящему их откроют только в 80-е годы. А в конце 50-х Сатуновского и Кропивницкого узнают молодые тогда поэты Игорь Холин (самый старший, 30-летний, уже прошедший войну, закончившуюся для него тяжелым ранением), Генрих Сапгир, Всеволод Некрасов. Позднее группу поэтов и художников назовут «Лианозовской школой», по имени подмосковного поселка Лианозово, в районе которого происходили встречи.

Среди бараков убогого Подмоскovie вырелась поэзия, угловатая и красивая в своей некрасивости.

Поэзия Кропивницкого и Сатуновского была явно противопоставлена соцреализму. Среди далеко не всех еще известных стихов Е. Кропивницкого, опубликованных лишь в последнее время, выделяются те, из которых поэзия, во всех ее пониманиях как бы изгоняется. Здесь царит какой-то спокойный скепсис в отношении человеческого рода вообще, а не только старого или нового искусства. Кропивницкий избирает вполне традиционную форму, впрочем, чуточку сдвигает ее. Но главное здесь - сдвиг содержания - в сторону простого ежедневного бытия. Если советская литература старалась всячески возвысить «трудовые будни» и в результате читатели себя не узнавали, то Кропивницкий прямо говорит о тщете этого бытия (хотя и находит то ли в бытии, то ли в самой тщете некую сладость). Вот, например, «Венец творенья»:

Так вот, венец творенья - вот! -
 Огромный вспученный живот;
 Глядят глаза, торчат носы,

Обриты бороды, усы;
 Вся эта плоть: зады и груди -
 И всем одно название: люди.

К такому полуироническому выводу он приходит уже в 70-е годы. Но и стихи конца 30-х годов или 40-50-х движутся в том же русле. «Самообман» написан в 1952 году:

Мы тревожимся, орем,
 Фантазируем и врем,
 Что куда-то мы припррем.

Никуда мы не припррем -
 Зря мы трепемся, орем,
 Фантазируем и врем.

Пусть наврем, пусть не наврем -
 Никуда мы не припррем -
 Просто-напросто - помрем.

Контраст с «жизнеутверждающим» стилем того времени очевиден, но дело совсем не в этом, а в том, что стихи для Кропивницкого оказывались возможностью существования, или одной из возможностей.

Вероятно, такой же возможностью была поэзия и для Яна Сатуновского. Всеволод Некрасов писал о Сатуновском: «Ловится самый миг осознания, возникновения речи, сама его природа; и живей, подлинней такого дикого клочка просто ничего не бывает - он сразу сам себе стих <...> Не знаю, кто еще так умеет ловить себя на поэзии...» (98).

Мгновенное схватывание речевого потока, отдельных возгласов, лозунгов - и мгновенное превращение их в поэзию, - вот что такое стихи Сатуновского:

Мне говорят:
 какая бедность словаря!
 Да, бедность, бедность;
 низость, гнилость барачков;
 серость,

сырость смертная;
 и вечный страх: а ну, как...
 да, бедность, так.

«Бедная» поэтика Сатуновского родственна поэтике Бориса Слуцкого. Но Слуцкий выходил в печать и на этом выходе терял естественность, ему изначально тоже присущую. Участие в «профессиональном» литературном процессе советских времен выхолащивало душу и иногда заканчивалось трагедией неосуществленности. И это при том, что некоторым авторам частично удавалось сохранить себя. Сатуновский сохранил себя полностью, он умер в 1983 году, оставаясь известным лишь в кругу близких друзей.

Его первая книга «Хочу ли я посмертной славы...» появилась лишь в 1992 году. Однажды, в 1968 году он записал:

Легкие на помине,
 а в поминании нас нет,
 в святцах нет,
 на афишах, на обложках нет.
 Мы - неупоминаемые.

В таких же неупоминаемых вскоре оказались более молодые товарищи Сатуновского и Кропивницкого: Некрасов, Сапгир и Холин, а также друживший с лианозовцами Геннадий Айги. Кто-то из них ушел в детскую поэзию, кто-то в перевод. Было это уже в пору «оттепели», когда вроде бы стало посвободнее, и целой группе поэтов к началу 60-х годов удалось прорваться. Имена этих поэтов хорошо известны - Белла Ахмадулина, Юнна Мориц, Новелла Матвеева, Евгений Евтушенко, Андрей Вознесенский, Роберт Рождественский, Владимир Соколов, Булат Окуджава, Александр Межиров, Владимир Корнилов, Александр Кушнер, Борис Слуцкий, Виктор Соснора, Давид Самойлов, Николай Глазков.

При всех сложностях времени, окриках Хрущева и его подручных, необходимости соответствовать членству в Союзе писателей, проходить свой крестный путь

подсоветского художника, этим поэтам в целом удалось создать **поэтическую атмосферу**. Не зная ничего другого, юные читатели 60-х годов жадно кидались на раскрепощенные стихи Евтушенко и Вознесенского, вслушивались в мелодичный и задыхающийся голос Ахмадулиной, в детский голос Новеллы Матвеевой. Голос Юнны Мориц был слышен меньше, она редко выпускала книги, была в опале еще с литинститутских времен, когда выступила против травли Пастернака. Но зато каждая ее новая книга исчезала тут же. Такова была потребность в стихе, написанном современником.

А имена какие: Белла, Новелла, Юнна. Всюду удвоенные сонорные! Кто бы такое выдумал?!

Наконец в 60-е годы издают Ахматову, Цветаеву, Пастернака, Белого, Бальмонта, томик Хлебникова, выходят собрания сочинений Блока, Есенина, Маяковского. Появляются новые издания поэтов XIX века. Наконец проникает, с большим опозданием, западная поэзия. Бывший акмеист М. Зенкевич переводит американских поэтов, издается Уитмен в переводах Чуковского, выходят Аполлинер, Элюар, Брехт. «Эпоха культпросвета», как назовут 60-е.

Но советское сито действует отменно. Вознесенского и Евтушенко пускают за границу, а здесь регулярно ругают, чтобы другим не повадно было. Все остальное делается обычным порядком - за стихи и прозу продолжают сажать, ссылать. И. Бродский был осужден за «тунеядство» и сослан, А. Синявский и Ю. Даниэль отправлены в лагерь за антисоветскую деятельность. В Москве разгоняют группу СМОГ - самое молодое общество гениев. В то же время литераторы получают возможность работать сторожами, истопниками. А официальная критика выдвигает лозунг «тихой поэзии», то есть поэзии, якобы углубленной в жизнь человеческого духа, в воспевания пейзажа, записывая в этот ряд талантливых Н. Рубцова, А. Жигулина, А. Прасолова, забывая при этом, что в XX веке были такие поэты, как И. Бунин, О. Мандельштам, Ф. Сологуб. В целом это тридцатилетие отмечено большим количеством повторов стиховой системы, которая обнаружила признаки исчерпанности уже в первой половине века. Тем, кто находился за пределами печатных станков, тоже

приходилось повторять, но, во-первых, вынужденно, ибо весь русский авангард находился под запретом, а во-вторых, этот слой русской поэзии не был исчерпан, он таил в себе перспективы. В Ленинграде к этому слою обращались в те времена В. Соснора, К. Кузьминский, Вл. Эрль, позднее А. Горнон, Б. Констриктор и ряд других поэтов, в Москве - Г. Айги и поэты лианозовской школы, в Свердловске - Ры Никонова и Сергей Сигей, которые вместе с другими молодыми поэтами и художниками объединяются в Уктусскую школу (по названию лыжного трамплина, где эти молодые люди встречались), затем Никонова и Сигей переезжают в район Азовского моря и оседают в городе Ейске, где в семидесятые годы выпускают журнал «Транспонанс» (ручной работы), создают модельные книги, организуют группу трансфуристов.

В конце 70-х годов в Москве возобновляется журнал «Литературная учеба» (издавался по инициативе М. Горького в 30-е годы), в котором поначалу печатают нескольких тридцатилетних авторов, чьи стихи выходят за рамки общепринятого стиля. Именно с этого журнала начинается известность «метаметафористов» (определение поэта и литературоведа К. Кедрова), наиболее заметные имена: Иван Жданов, Александр Еременко, Алексей Парщик, Илья Кутик, Сергей Соловьев. В 1982 году выходит яркая книга Марины Кудимовой «Перечень причин», которая вызывает бешеное противодействие критики. Уже в период перестройки (после 1985 года) появляются публикации «концептуалистов» Д.А. Пригова, Л. Рубинштейна и близких им поэтов М. Айзенберга и Т. Кибирова. Казалось, что вновь начался период оживления. И хотя с разрешением гласности и активизацией политической жизни поэзия уже не собирает стадионы, как в былые годы; залы и зальчики она еще собирает. Проявляется новое звучание. Почти все десятилетие, включающее перестройку и постперестройку, продолжают открываться имена, закрытые ранее. Возвращаются стихи поэтов, в разные годы изгнанных за границу. Большой резонанс имели первые журнальные публикации, а затем и первые книги Иосифа Бродского, публикация стихов В. Набокова, В. Ходасевича, Г. Иванова, Г. Адамовича и др. В 80-е годы наконец получают возможность для выхода в

печать поэты, пишущие палиндромические стихи, публикуются произведения Н. Ладыгина (1903-1975), В. Гершуни, Д. Авалиани, В. Хромова и ряда других авторов. Появляются в печати и произведения визуалистов Ры Никоновой и С. Сигея, оживает заумная поэзия.

Здесь нам придется возвратиться назад, чтобы пояснить значение зауми для авангарда. Дело в том, что заумная поэзия, явленная в начале века в творчестве Крученых, Хлебникова, Гуро, Зданевича, Терентьева, Туфанова и других авторов, оборвалась на высокой ноте. Эта нота была подхвачена в 60-е годы, что обнаружилось лишь в конце 80-х - начале 90-х годов. Но только сейчас мы начинаем добираться до истоков зауми и выходим к новому ее обоснованию (первые и важные наблюдения были сделаны уже в 10-20-е годы, см. об этом (99).

Большое значение для авангарда имели лингвистические открытия. Одним из них было открытие фонемы. 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» (100). В 1912 году ученик Бодуэна - Л. В. Щерба издал свою магистерскую диссертацию «Русские гласные в качественном и количественном отношении», в которой он совершил мощный прорыв в область фонетических закономерностей. Сам Бодуэн де Куртенэ продолжал свои изыскания, что отразилось в ряде его работ и, в частности, в вышедшем в 1912 году. «Сборнике задач по введению в языковедение по преимуществу применительно к русскому языку», где он привел «произносимые целые», которые можно соотносить с заумью. Фонема была выделена, раскрепощена. Далее в дело вступали поэты. Вслед за «словом как таковым» последовала «буква как таковая», хотя «буква» и «звук» в научном понимании, разумеется, не соответствовали «фонеме». Но работа поэтов с освобожденными мельчайшими единицами вполне соотносима с тем, что делали лингвисты. Поэты откликнулись на то, что «носилось в воздухе», и по-своему преобразовали чисто научные, позитивистские открытия в поэтические (= магические).

С 60-х годов заумь начинает возрождаться в творчестве Вл. Казакова, Б. Двинянинова, Ры Никоновой, С. Сигея, Вл. Эрля, В. Шерстяного, Б. Кудрякова и др. Здесь и чисто заумные стихи, и такие произведения, в которые заумь входит составляющей. Наконец открывается простор для поиска, теперь уже легального. Скрытый поиск новых поэтических систем почти не прекращался, несмотря ни на что. Некоторых из тех, кто участвовал в этом движении, представим в последнем действии.

ЯВЛЕНИЕ I

ВЛАДИМИР КАЗАКОВ

Владимир Казаков был одним из тех немногих, кто в 60-е годы открыл для себя и обжил потаенный мир русского авангарда. В июле 1966 года он знакомится с Алексеем Крученых, к тому времени уже более тридцати лет находившимся вне пределов печатных машин.

В 1968 году Крученых умирает. В 1972 году в эссе «Зудесник» В. Казаков создаст штриховой портрет последнего футуриста:

«Добывая из воздуха то стихи, то жесты, то несколько ниток звезд, играя ночь напролет, Крученых...

Его секунды так сверкающе-грозны!

Он разрезает поток времени, как вставшая поперек острая глыба.

То вдруг обидится, как ребенок.

<...>

Я видел его беззубым, старым, в выцветшей тюбетейке, великим.

<...>

Он сказал мне о моих стихах: «Я пишу такие же, но рву их».

Когда он вдыхал воздух, воздух замирал на мгновение.

Он написал мне на подаренной книге: «Держитесь прозы!»

<...>

Он осторожно коснулся своей старой груди (81 год!) и сказал:

«Я лучше всех в Москве читаю стихи!»

Многим недоступен Крученых: теперякам и нетеперякам, поэтам и непоэтам. Но главное, что его поэзию любили Хлебников, Маяковский, Пастернак, Хармс и Введенский.

Главное, что его поэзию люблю я». (101)

До встречи с Крученых двадцативосьмилетний Казаков уже «сделал» себе биографию: в 1956 и 58 годах его последовательно исключили из двух учебных заведений, после чего он добровольно отправился на Колыму и Чукотку, где четыре года пробовал себя в разных специальностях - промывал золото, плотничал, был матросом, кочегаром, лесорубом, взрывником, учителем, чукчей.

Казаков обладал качественным и разноуровневым юмором, который помогал ему в трудных житейских ситуациях и придавал его творчеству особый колорит.

Смеховое начало было существенно для футуристов и обэриутов. Столь же необходимо и природно оно оказалось для Владимира Казакова, принявшего на себя очень органичную для него ношу наследования.

К тому времени, когда Казаков обратился в своих исканиях к искусству, тропа футуризма была едва видна и только начинала восстанавливаться через официально издаваемого Маяковского и круг людей, занимавшихся его ранним творчеством. Это был круг выдающегося историка русского авангарда Николая Ивановича Харджиева. Что касается обэриутов, то ранние стихи Заболоцкого были почти неизвестны, а Хармса и Введенского только начинали открывать. К обэриутам Казаков тоже пришел через Харджиева, который дружил с ними.

Футуристов и обэриутов Казаков соединит в концептуальной надписи, выглядящей так:



*Александр Введенский
читает свои стихи
Алексию Крученых
в Москве
на Мясницкой
весной 1936?*

Владимир Казаков вошел в то пространство, в которое уже с конца 30-х годов никто не входил. В учебниках писали о футуризме, что это бесплодное течение, которое Маяковский один и преодолел. Обэриутов для учебников не существовало совсем. И это было нормой. Казаков сразу попадал в ситуацию ненормальную с точки зрения официального литпроцесса, но в абсолютно нормальную для себя.

Для него это было прорывом к собственной сущности. Почти одновременно с обретением искусства для себя он приходит в церковь. И вполне возможно, что религиозное чувство как бы смягчало и снимало резкость его поиска в искусстве и обуславливало переходы в прозу и драматургию, предполагающих большую объективированность. Хотя он и там оставался «поэтом от головы до звезд», как писала Елизавета Мнацаканова, используя название романа Казакова (102).

Впрочем, уже в ранний период проявилось его какое-то особое бережное отношение к традиции авангарда. Похоже, он осознавал себя восстановителем, восприимчиком. И Заболоцкий, если бы мог прочесть некоторые стихи Казакова 66-го года, вероятно, удивился бы правоте своего всегдашнего утверждения, что смерти нет. Вот одно из стихотворений этого года - «Репетиции»:

озябший цирк, тяжелый топот,
слоны ушами вечеров
собачий лай, собачий шепот
взметают взмахом вееров
и слово медное «горим!»
пожарник бровью напеваёт.
с лица медведя хмурый грим
язык хлыста слизать желает.
наездниц розовая жажда
пронзить носком круп иноходца.
по своему канату каждый
бредут толпой канатаходцы.
морскими львами зацеловано
лицо холодных белых суток,
его хромой от счастья клоун
разрисовал бровями шуток.
то в землю упирая взгляд

то воздевая к небу руки
там фокусник морщин обряд
прикрыл чалмой индийской скуки.
двугорбый смысл придавший дню
верблюд замкнул арены круг.
и славу желтому огню
творяют жонглера кисти рук.
там синий почерк «право, жаль!»
печальный вздох рабы «раба ты!»
и хищник взглядом провожал
прыжки усталых акробатов

А Маяковский, серьезно разрабатывающий тему воскресения, возможно, вздрогнул бы на строчках из «Вечерней службы»:

водосточные трубы - оборотни
дождем полощут горло жести.

Но следом в этом стихотворении идут строки вновь «заболоцкие», а то и «введенские» отчасти. Впрочем, и то и другое восходит, конечно, к Хлебникову. Но вот какая вещь: если Заболоцкий, пройдя сквозь великого будетлянина, как бы перевел его в «упорядоченное» состояние, совершив на практике «торжество земледелия», то Казаков и Хлебникова, и других футуристов, и обэриутов переводил с их неведомых дорог, лежащих в стороне от канонов, на артистическую стезю. Казаков едва ли ни первым после обэриутов шестым чувством понял созданное Хлебниковым, его соратниками и последователями, как стиль. Высокий и выразительный стиль, которым можно работать. Вот почему его стихи 1966-го года больше напоминают подход Заболоцкого, чем Хлебникова, а драматические сочинения тоже ближе обэриутским. Точно так же он преобразовывал экстатическую прыгучесть Крученых в стиль Казакова:

огней - тьма
собаки сытые и злые
в ночь тюрьма
вздывает выступления крутые

решетки грозят небесам
этапы звезд в пути заносит
отставших пуля косит -
ненужное мясо
сытым псам

«Тюрьма»

Близкое по идее, но иное по результату преобразование футуристической поэтики мы найдем у Геннадия Айги. Собственно говоря, начался нормальный процесс канонизации и эстетизации бывшей «дикой» поэтики, хотя на фоне нивелированного советского стиха сама эта ориентированная на авангард стилистика воспринималась как дикая, потому новые авторы не могли носа высунуть на поверхность. Это стало относительно возможно только во второй половине 80-х годов, да и то непечатавшиеся ранее поэты выходили под вой хранителей неведомо каких устоев. Авангардные же авторы по сути дела так и не вышли. В том числе и сам Казаков. Он умер в Москве в 1988 году, прожив на этой земле 50 лет...

Но вернемся в 60-е годы. Возможно, под влиянием крученыховской «сдвигологии» Казаков пишет стихи с отрывками предлогов и разрывами слов на концах строк:

сказал себе, но не ответил, держа за
ставень облака, оттуда с клятвой рвал
ся ветер и сумрак резала река.
чем проще тем отважнее страница, вда
ли как коршун заплеталась птица, и
герб держал отточенных зверей, и бе
лый цвет чем 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

Таких стихотворений у Казакова несколько. Очевидно его привлекала странность сочетания регулярного стиха с необычными приемами, внезапность появления странных

слов из слов знакомых. Видимо, эти стихи все-таки «для глаза», ибо при чтении их вслух, если мы будем учитывать не концы строк, а явно слышимую рифму, то невольно приведем строки в «нормальное» положение. Тут приходится выбирать: читать ли стихи, как обычные, или донести ощущение «сдвинутости», заумности. Заумь Казакову была не чужда и в чистом виде, а здесь заумное являлось точно само собой, внутри вполне нормального стиха. Такой эффект дают каламбур, опечатка, а у Казакова здесь вроде бы еще и пародия на **enjambement** (известный прием «зашагивания», переноса). Здесь, как вообще в творчестве Казакова, сказалась его склонность к изящной иронии. Из того же ряда, но с использованием приема недоговоренных слов, стихотворение «Зимняя ночь», которое, чтобы не подбирать особых эпитетов, назовем просто красивым:

пишись пишись моя поэма!
ходи бездумное перо!
сижу таинственно и немо
про что писать не зная про

толпятся странные виденья
толпятся странные виде
брожу один средь привидений
крестясь при виде приведе

то вдруг в стекло стучится воздух
то вдруг в стекло стучится воз
открыть окно впуская звезды
впуская воздух и мороз!

то вдруг свеча то вдруг ресницы
то вдруг свеча то вдруг ресни
опять божественное снится
с стихами дивными проснись!

Обратим внимание на как бы нарочитую запинку в конце стихотворения - «с стихами», видимо, чтобы стихи все-таки не казались такими дивными! Этот постоянный взгляд со стороны...

С 1968 года Казаков пишет стихи, почти каждое из которых строго индивидуально. Даже когда он создает цикл (назовем его «Четыре набережных», потому что каждое стихотворение озаглавлено «Набережная», только меняются цифры - 1, 2, 3, 4), все равно облик стихов индивидуализирован. Любопытно, что разработав в этом цикле центонный принцип (на основе пушкинского «Я вас любил...»), Казаков в 1969 г. снова вернется на набережную, чтобы вспомнить и уложить между всего двумя строчками целых десять строк из прошловекового поэта И.И. Дмитриева («Смерть князя Потемкина»). В это же время он пишет «Таблицу умножения», «Барбадосско-русский словарь», создает стихотворение-рисунок «Стол» и, наконец, ставшее сейчас рекордсменом по воспроизведению, «Прекрасное зачеркнутое четверостишие».

Обратим внимание на последнее. Собственно зачеркнутые строки мы неоднократно видели, например, в факсимильных воспроизведениях рукописей Пушкина, но здесь это осознается, как эстетический жест, возможно, с оттенком - одновременно - иронии и скепсиса.

Скептическая ирония присутствует и в «Таблице умножения». Может быть, в наиболее обнаженном виде, ибо призыв иронического скепсиса (и так можно повернуть!) постоянен и в поэмах, и в драмах, и в прозе Казакова. Прочитаем «Таблицу умножения»:

17 = 4 x 22
 5 x 1 = 6
 5 x 2 = Миллион
 5 x 10 =
 6 x 6 = 200
 5 x 8 = 0
 6 x 6 = 4
 1 x 2 = 9?
 7 x 0 = 5839016,03
 800 x 800 = 900
 1 + 1 = 3
 3 - 1 = 8!

Здесь можно действительно предложить миллион трактовок, либо оставить все без ответа, как в случае с 5 x 10.

Это своеобразный поэтический трактат. Но о чем? Может быть, о пределах возможности познания. Может быть... Но ответы на вопросы - не дело поэта. А Казаков во всех своих творениях - поэт, ибо он нигде не повествует ради самого повествования, не обсказывает прямым словом ситуацию, явление, вещь, а либо обнажает все это, либо - напротив - нуллирует; то расширяет, то сжимает пространство, то сводит «далековатые» понятия, то разбрасывает подальше друг от друга слишком сближенное. О его поэтической прозе прекрасно сказала Елизавета Мнацаканова - еще один удивительный современный поэт:

«Есть времена, когда прозу покидает жизнь. Жизнь прозы - какая глубина жизни за поверхностью этих двух слов!

Жизнь прозы - где она скрывается?

Ответить на этот вопрос значит - пересказать каждую страницу этой книги. Или рассказать ее, отправиться за поверхность каждого слова, взвесить на невидимых весах каждое предложение. Я скажу: каждое из них - драгоценная крупичка вещества поэзии...» (103).

А теперь послушаем «образец прозы» самого Казакова: «... Где я сейчас и когда - неизвестно. Известно следующее: «». Этого мало для романа, но вполне достаточно для первой строки. Итак, начинаем. Воздух продолжает быть белым - это длится нескончаемое число веков. Моя проза или прекратится сейчас, или само это «сейчас» прекратится. Луч ищет меня, но находит только мое имя, прибитое гвоздем к воздуху. «Сейчас» прекратилось. Гвоздь слишком ржаво вошел в мясо. Живая проза течет. Угол моего столетия напоминает мне, что оно не мое. Р. - дитя. Что делать с окровавленной секундой, с разбитым коленом? Она жалуется на боль, держа в прозрачном воздухе прозрачные две секунды».

Вчитываясь в эту прозу-поэзию, мы вслед за Мнацакановой обнаружим где-то на глубине и Чехова, и Андрея Белого, и Алексея Ремизова, и Велимира Хлебникова. А еще уже сами обнаружим Василия Розанова, Елену Гуро, Константина Вагинова, Даниила Хармса.

Казаков не отказывается от одной из составляющих его дара - восстанавливать и соединять, но он не отказывается и от собственного скепτικο-иронического и

поэтического вхождения в жизнь прозы. Где проза - существо живое. ВОТ ЧТО! - Казаков делает следующий шаг. Если футуристы - слово как таковое, звук как таковой, язык, творящий мир; если обэриуты - слово как вещь, «искусство - это шкаф», а весь живой и вещный мир равноправен, то Казаков - проза, стихи, искусство вообще - входят в живой и вещный мир, и теперь пора «жизнь прозы» постигать поэзией, то есть - по сути - природное природным.

ЯВЛЕНИЕ II

ЕЛИЗАВЕТА МНАЦАКАНОВА

ВЕСНА 1970 I

(ужтаетснег,
бегут ручьи)

Летает свет: боюсь
небес
боюсь
весен
нихдней
небесных боюсь небес
ныхдней
весенних: Летает
снег боюсь чудес боюсь
небес боюсь чудес
ныхдней
весен
них

Первое ощущение - внезапного чуда, не поддающегося рациональному объяснению. Откуда такое во второй половине нашего жестокого века? Что произошло? Ведь в

самом деле слились слова - «ужтаетснег, бегут ручьи» - и стали банальностью, штампом от многократного механического заучивания. Неужели и все слова так? И уже невозможно вдохнуть в них жизнь?

Вдруг эти стихи. Вдруг эта музыка: посыл и возврат, вновь - посыл и - возврат. Вдруг этот слом слова и сдвиг-спияние, но уже иное, рождающее странные слова: «весен», «нихдней», «ныхдней» последние два: как выдох, как всхлип. И эта полифония света, снега, небес, чудес, сходящаяся в унисоне «них».

Как уже говорилось на страницах этой книги, начало века было отмечено необыкновенным интересом поэтов к музыке, попыткам соединить поэзию с музыкой - «симфонии» Андрея Белого и его же эксперименты «музыкальной» записи стиха, «фонограммы» А.Н. Чичерина, «Тактометр» А. Квятковского, чтение Маяковского, Каменского, Крученых. Но почти все эти авторы не были профессиональными музыкантами, и хотя очень много сделали в плане интонирования и артикулирования слова, прорыв в целом оставался на уровне выработки новых подходов к чтению и к записи стиха. В 30-е годы поиски в этом направлении были прекращены или, во всяком случае, остались неизвестны. В 50-е годы возникает авторская поэзия с чтением стихов под гитару, чтение снова начинает индивидуализироваться, омузыкаливаться.

Елизавета Мнацаканова, не вписываясь в общий контекст, который затрагивал ее в силу отдельности, весьма косвенно, нашла свой путь. Профессиональный музыкант - в начале 50-х годов она окончила Московскую консерваторию как пианист и теоретик, а затем аспирантуру - Мнацаканова вышла на глубокие органические соприкосновения стиха и музыки. Фактически ей удалось объединить две стихии: музыку и поэзию. И в этом случае можно, наконец, определенно сказать, что существует поэзия музыки и музыка поэзии. В течение по крайней мере тридцати лет Мнацаканова создает цельную систему музыкально движущегося стиха. Однако долгое время эта система не выходила на поверхность. Позднее сама Мнацаканова писала: «Что же касается моих стихов и других литературных работ, то есть **Дела моей жизни**, то ни единая строка из этого (исключая несколько переводов)

на территории СССР - с 1945 года я жила постоянно в Москве, - мною не публиковалась, ничего из моих литературных работ не было известно, мною никогда и нигде не упоминалось. Живя и работая в обстановке почти полной изоляции (это был мой свободный выбор), как «абсолютного вакуума, я и не рассчитывала на интерес своему творчеству и не желала его» (104). Так пишет Мнацаканова. Но даже если бы она попыталась в 60-70 годы выйти на поверхность, из этого ничего бы не вышло. Куда менее радикальные опыты оставались за пределами печатных площадей. Мнацаканова же фактически посягала (не претендуя ни на что!) не только на квазипоэзию советского стиха, но и на пересмотр традиционной высокой поэтики, которая была в оппозиции к повсеместной халтуре и так называемой «искренней неумелости». Недаром переехав в 1975 году из Москвы в Вену, Мнацаканова стала печататься не в общеизвестных эмигрантских журналах, а в эфемерных, на взгляд «нормальных» литераторов, изданиях - «Аполлон-77», «Ковчег», «Мулета» выпадавших из круга политических и эстетически устремлений литературной эмиграции.

Для того, чтобы понять принципы мнацакановского подхода, надо вспомнить, как строится музыка. Музыкальная ткань имеет такое же членение, что и словесная - слово (в музыке - мотив), фраза, предложение, период. Все эти термины взяты из арсенала ораторского искусства, то есть словесности.

Близость музыки и слова, родственность и происхождения - все это не требует особых доказательств. Бах не только писал гениальную музыку, но и профессионально владел риторикой и преподавал ее. Однако внутренние связи элементов в музыке иные, чем в словесном искусстве. Мнацаканова пишет словами, но эти слова добываются из музыки, протягиваются сквозь музыку, поэтому они иногда неузнаваемы, поэтому мы видим наплыв одних и тех же слов (на самом деле - они разные!). Кстати, напомним о сходных приемах у Хлебникова, но как бы в обратной перспективе: разные слова, как сходные. Недаром Хлебников хотел поверить законы времени «музыкальным ладом» и недаром он один из чтимых Мнацакановой поэтов.

Мнацаканова использует музыкальные формы развития материала, и от того, какие это формы, зависит художественный результат. Так, хоровое многоголосие в одной из частей развернутого цикла «У смерти в гостях» («Beim Tod Zügast») создает напряжение, сходное с народными заплачками, при этом происходит необычное звуковое перераспределение: консонанты приобретают вокалическое звучание, а вокализмы - консонантное (при штриховом - стаккатном - произнесении). Вокализм в скоплениях консонантов типа «вдв» порождается как бы восстановлением редуцированного «Ъ», голосом подставляемого: «вЪдвЪ». Очень важно здесь при чтении правильное распределение дыхания, подсказанное записью текста, очень точной, - дыхание подхватывается. Именно из этих составляющих и складывается произведение, обладающее большой эмоциональностью. Именно благодаря тщательнейшему острашению материала, почти математической расчисленности его. Вот этот текст:

Любовное

а я думала мы
с тобою вдвоем я
думала мы вдвоем с тобою
мы с тобою вдвоемвдв
о я такятакду
маламы
вдв
о, я так ятак дума
ламывдвдемы
всегданавсе
гдамывдв
о, я так ятакду
маламымымы
стобоймы
вдв
оеммы вдв
о, о, о,

В другом случае - это «антифонное» звучание, как пояснит нам словарь музыкальных терминов, - «диалогическое пение солиста и хора или двух частей хора, отвечающих одна другой». Вот пример - одна часть из «Утоли моя печали», мощной протяженной композиции плачей-ламентаций:

5

Ты, Купино Неопалимая,
Утоли Печали именуемая,
утоли и мою печаль!

в е с е л о е к о л о

| | | |
|-----------|------|-----------|
| венчали | меня | венчали |
| вначале | меня | венчали |
| печали | меня | венчали |
| кончали | меня | вначале |
| встречали | меня | печали |
| печали | меня | кончали |
| кончали | меня | встречали |

| | |
|---------|-----------------|
| венчали | (_ , _ , _ ,) |
| печали | (_ , _) |
| | (_ , _ , _) |
| | (_ , _ , _) |

Прораствание лейтмотивов в лейттемы - характерный прием симфонического развития - постоянно используется Мнацакановой, но в книге «DAS BUCH SABETH» он доведен до совершенства. Мы не знаем, какая музыка звучала поэту, когда он писал это произведение, полностью оно может воплотиться в голосе автора. Однако у нас остается и возможность собственной интерпретации - голосом.

Характерно, что звучание в книге Мнацакановой в конце концов становится настолько осязаемым, что переходит как бы в видимое - и тогда читателю является и почерк, и графические видения автора в цвете - это звуковые волны наконец воплотились. И если в словесном, в звучащем мире

«становка все-таки возможна, то в графике поэт достигает действительной неостановимости движения.

И уже сама графика влияет на звуковое воплощение. Здесь действуют системы современного музыкального письма, которые используют в качестве темы не развернутую мелодию, а тембр, тембровые пятна, ритмические структуры, и тогда напластования отдельных слов, которые наплывают друг на друга, дают тембровый эффект кластера, а сама запись текста становится графически ощутимой, переходит в цветомузыку.

Музыка - слово - живопись - слово - музыка, - так схематично и кольцеобразно можно записать это вечное движение поэтического мира Мнацакановой.

Все «содержание» «содержится» здесь. И вытянуть его отсюда невозможно другим инструментом, кроме чувства, настроенности. Инструмент восприятия и передачи должен быть настроен. И тогда наступает ясность ощущения, открывается внутреннее зрение, открывается внутренний слух. И становится ясным, почему «объект» сравнивается сам с собой (март сравнивается с мартом, например), потому что время протекает мгновенно, и в следующую секунду вещь, явление уже не равны только что названным. Уже произошли глобальные изменения, явление перешло в другую плоскость. Такой подход можно назвать мультипликационным, но учитывая при этом, что мультипликация в «мультиках» лишь физическое явление, а в поэзии, если не захват метафизического, то путь, приближение...

ЯВЛЕНИЕ III

ГЕННАДИЙ АЙГИ

Творческая судьба Геннадия Айги необычна. Он родился в 1934 году в деревне Шаймурзино Батыревского района Чувашии на пересечении трех языковых стихий - чувашской, татарской и русской. Благодаря отцу - учителю

русского языка, он рано воспринял Пушкина, Лермонтова, Некрасова. В школе, а затем в Батыревском педучилище он вчитывается в чувашских поэтов - К. Иванова, М. Сеспеля, В. Митту, П. Хузангая. Сам пишет по-чувашски. В это время он открывает для себя Маяковского, который буквально перевернул начинающего поэта. После окончания училища Айги поступает в Литературный институт им. Горького. Вскоре Михаил Светлов - руководитель семинара - назовет его чувашским Маяковским, Айги познакомится с Борисом Пастернаком, который скажет о нем - «особо отмеченный».

В годы учебы, а затем работы в музее Маяковского Айги осваивает весь корпус русской поэзии, открывает для себя русский классический авангард и параллельно новейшую западную поэзию, прежде всего французскую. Он знакомится с Алексеем Крученых, входит в круг авангардных художников и композиторов. В институте все эти его увлечения, необычные стихи, дружба с Пастернаком не проходят даром - поэта исключают из комсомола, из института и лишь спустя год разрешают защитить диплом.

Все эти годы он остается не только двуязычным поэтом, пишущим на русском и чувашском, но и деятелем чувашской культуры, активно влияющим на ее развитие. Он переводит на родной язык Маяковского и Твардовского, французских, венгерских и польских поэтов. В Чебоксарах изредка выходят книги его чувашских стихов. Под влиянием Айги в Чувашии сформировалась целая плеяда поэтов, среди которых прежде всего следует назвать П.Эйзина, И. Дмитриева. Именно Айги привил чувашской поэзии современный уровень поэтического мышления. И не только поэзии. Думается, что существенное влияние он оказал на живопись и музыку. Он же вывел чувашскую культуру на мировой уровень, подготовив и издав на европейских языках своеобразную антологию-исследование.

Между тем его русские стихи так и не появляются в СССР, но зато выходят в Польше, Чехословакии, во Франции и Германии (в том числе и на русском языке). В СССР они остаются запретными, подобно картинам Малевича, стихам Крученых и многих-многих еще, кого запрещали то по политическим, то по эстетическим мотивам.

Лишь после 1985 года русские стихи Айги открываются читателю, как и многое другое, бывшее под запретом.

Вначале в газетах и журналах, причем в большинстве случаев эти публикации сопровождались пояснительными статьями критиков и поэтов.

Один из наиболее глубоких интерпретаторов творчества Айги - чувашский филолог Атнер Хузангай писал: «Постоянный эллипсис, безличность глагольных предикатов, употребление только прилагательных вместо синтагмы - существительное плюс прилагательное, инкорпорация (предложение сокращено в одно слово) - эти синтаксические категории создают впечатление ч и с т о г о действия, потому что источник его не назван. Текст - это проекция глубин невидимого мира, игры тайных сил его, которые, порождая многократность смысловых соответствий, уводят в «бездну - меры не имеющую»(105).

В самом деле, ощущение бездны не покидает при чтении стихов Айги. И она не становится мельче или уже даже когда знаешь биографическую или иную фактическую основу стихотворения. Сам текст предстает словно уже «выпаренным», как бы последним, но в то же время и началом чего-то нового. Под впечатлением от чтения Айги физически ощущаешь одновременно бедность и богатство того материала (внешнего), из которого строится стихотворение.

Некоторые стихотворения поражают избытком служебных слов, скобок, кавычек, включением клишированных оборотов, выпирающими архаичными формами слов. Например, «Теперь всегда снега» как бы даже нарочито выстроено на обилии связующих слов:

как снег Господь что есть
и есть что есть снега
когда душа что есть

снега душа и свет
а все вот лишь о том
что те как смерть что есть
что как они и есть

признать что есть и вот
среди света тьма и есть
когда опять снега

О-Бог-Опять-Снега
как может быть что **есть**

а на проверку нет
как трупы есть и нет
о есть Муляж-Страна
вопроса нет что есть
когда Народ глагол
который значит нет
а что такое есть
при чем тут это есть
и Лик такой Муляж
что будто только есть
страна что Тьма-и-Лик
Эпоха-труп-такой

а есть одно что есть
когда их сразу нет
- о Бог опять снега! - их нет как есть одно
лишь Мертвизна-Страна

есть так что **есть** и нет
и только этим **есть**
но **есть** что только **есть**

есть вихрь как чудом в миг
нет Мертвости-Страны
о Бог опять снега
душа снега и свет

о Бог опять снега
а будь что **есть** их **нет**
снега мой друг снега
душа и свет и снег

о Бог опять снега
и **есть** что снег что **есть**

Но это, кстати, одно из немногих стихотворений какого-то отчаянного переброта от постоянного монолога к диалогу. И тем показательней сгущение слов, пониженная значимость.

которых общепонимаема. Как будто поэт взял на себя миссию повысить значимость, а, может быть, и возратить ее всем этим «еще», «нет», «есть», «и», «как», «что-то». Это едва ли не переход к иероглифическому или нотному письму. На давление каждый реагирует по-разному. Одних давление размазывает, принуждает к многословию, других побуждает к сосредоточенности, предельному погружению в последнее «есть» и «нет». Дальше молчание.

Осознание паузы как значащего элемента восходит к Велимиру Хлебникову и еще одному поэту начала века Божидару (последний обозначал междусловную паузу двумя вертикальными линиями), но также к такому мастерству тишины в музыке, как Антон фон Веберн. Своего рода трактатом о паузе можно назвать автокомментарий Айги «О чтении вслух стихотворения «Без названия» (1965). Из этого автокомментария можно получить представление о том, какое значение поэт придает слову «и», являющемуся отдельной строкой в стихотворении «Без названия».

Об «и» написано только: «Строку «и» следует произнести с заметным повышением голоса». После «и» в самом стихотворении следует длительная пауза, а потом вот такой текст:

(тихие места - опоры наивысшей силы пения. Она отменяет там слышимость, не выдержав себя. Места немисли - если понято «нет»).

Вначале об «и». Учтем при этом, что некоторые названия стихов и некоторые стихотворения начинаются у Айги с «и», иногда с двоеточием. В этой строке после «и» как раз стоит двоеточие - сильный разделительный знак, прямо выталкивающий строку в паузу, но в то же время предохраняющий от полного поглощения.

В связи с «и» и двоеточием мы можем говорить о колоссальном значении для Айги затакта, или аутфакта, опережающего взмах дирижерской палочки, о предпаузе, даже о чем-то большем, чем молчание, о какой-то упреждающей высшей силе. Таким образом «и» вырастает в «И», возвращая себе сакральный смысл. Здесь также очевидно влияние библейского «И», предшествующего и последующего. Двоеточие в данном случае синонимично «и».

Усиливающий синоним. В других случаях двоеточие может выступать в значениях «до» и «после». Оба эти смысла одинаково важны для Айги в его наложениях и совмещениях видимой и невидимой областей мира.

Между тем уже возникло слово «нет». Чтобы усложнить себе задачу, приведем стихотворение «Сосны: прощанье»:

Пора: чтоб Просто (Солнце - Просто).
И таково - Прощанье (словно Очное - в
равновмещающее Око-Душу: Солнце).

И вы - не только Гул и Величавость. Вы вместе с
солнцем, были соответствием - Сиянью Простоты за Миром:

Любовь
(не наша) -
это - Нет:
(Сияя):
смерти -
(столь простой, что: нет).

Слово «Нет» в данном случае, и в стихотворении «Без названия», можно определить как супрематическое слово. Оно соответствует таким супрематическим фигурам Малевича, как Черный квадрат и Черный крест. В супрематизме огромное значение имеют первоэлементы. В живописном или архитектурном супрематизме - это простейшие и в то же время сильно обобщающие фигуры - квадрат, прямоугольник, треугольник, крест. В поэтическом - такие коренные в философском смысле слов, как «нет», «и», «еще», «есть», а также элементы слова, например, буква «ю»:

ель без ели играет
в ю без ю

(«Девочка в детстве»).

Супрематическое значение (как бы сверхназначение) получают в стихах Айги двоеточия и тире. Интересно, что уже в 1962 году Айги ставит эпиграфом к стихотворению

«Казимир Малевич» строку из народного песнопения: «... и восходят поля в небо», как бы подчеркивая явление абсолютного духа, которое он увидел в образе Малевича. По мнению Д. Сарабьянова, «Черный квадрат» оказался не только вызовом, брошенным публике, утратившей интерес к художественному новаторству, но свидетельством своеобразного богоискательства, символом некой новой религии. Одновременно это был рискованный шаг к той позиции, которая ставит человека перед лицом Ничего и Всего» (106).

Как можно понять из различных высказываний самого Геннадия Айги, в том числе в длительных беседах с автором этих строк, он сам в своих поисках учитывает опыт Малевича, как очень важный в духовном смысле. Ничто и Все для него не абстрактные категории, а то, что постоянно стоит перед глазами. И эти разрывы-зияния в стихе, обозначенные то просто увеличенными пробелами между строками, то двоеточиями, то тире, - видимы внутренним взором. Другое дело, что запечатленные на бумаге, эти пробелы могут восприниматься другими, как что-то странное. Но даже и в таком случае - это будет «правильное» восприятие. Поэзия и должна восприниматься, как что-то странное. И вовсе не потому, что поэт как-то специально этим озабочен, чтобы так сделать, а просто в силу того, что он входит в более тесное соприкосновение с материями, которые в житейской суете ускользают от нас.

Возвращаясь к первоэлементам, обратим внимание на тонкие наблюдения Атнара Хузангая над превращениями фонемы и буквы «а» у Айги. Хузангай пишет: «А - это сияющая световая точка-знак в поэзии Айги. В А присутствует полнота дыхания, открытость, ослепительность мира, как при «вздроге ребенка». <...> Согласно звуковым законам детского языка, соответствующим закономерностям общей фонологии, вокализм ребенка начинается с А. <...> При расстройстве речи (лингвистических афазиях) гласный А исчезает последним, последняя фонема, которая сопротивляется распаду, то есть, А это первоэлемент в самом строгом (фонологическом) смысле слова и, одновременно, конечный элемент, или, если выражаться по-малевичански, элемент, предшествующий концу белого мира. В поэзии Айги можно встретить оба типа употребления А» (108).

Рассматривая различные примеры с А. Хузангай находит многочисленные параллели из мировой культуры и духовной практики. Выход поэта к первоэлементам - это выход к таким основам, где сходятся языки. Можно сказать, что это схождение иллюзорно, но в тот момент, когда такая иллюзия возникает, что-то на миг происходит в мире. И здесь поэзия действительно отражает жизнь - такую же иллюзорность.

Разумеется, мы не смеем навязывать именно такое понимание поэзии вообще и, в частности, поэзии Айги. Это один из вариантов. Поэзия именно тем и замечательна, что открыта для множества истолкований.

Айги прошел длительный путь. Можно сказать, что ему сразу же было дано то чувство, которое он развивает постоянно на протяжении по крайней мере 35-ти лет. Об этом свидетельствуют уже ранние стихи, например, «Тишина» 1960-го года:

Как будто
сквозь кровавые ветки
пробираешься к свету.

И даже сны здесь похожи
на сеть сухожилий.

Что же поделаешь, мы на земле
играем в людей.

А там -
убежища облаков,
и перегородки
снов бога,
и наша тишина, нарушенная нами,

тем, что где-то на дне
мы ее сделали
видимой и слышимой.

И мы здесь говорим голосами
и зримы оттенками,
но никто не услышит
наши подлинные голоса,

и, став самым чистым цветом,
мы не узнаем друг друга.

Стихотворение прозрачно-ясно, однако в нем присутствует слишком сильный (для теперешнего Айги) элемент воли к описанию. Ему потребовалось пройти через отход от многого, еще раз к «Тишине», уже 1975-го года:

а что он делает в лесу?
шуршит как ветка... нет бесцельнее чем ветка
и с меньшею причиной
чем от ветра... -

не знак не действие... -

и существующее в нем
лишь то - что достоянье он
Страны-Преддверья... (далее - **огонь**)... -

и там
какой-то час
проявит предначертаность
конца... -

(а здешность - призрачна!.. -

и - ощущение нет
которое
«страной» звучало)... -

он здесь - без полноты и без молчанья леса...
лишь затиханье - прошлого... и здесь его шуршанье -
его последний признак... только - отзвук... -

(все - в пустоте... безогненной... и даже -
вселенность исключая - леса)

Здесь уже выстраивается та система пауз и скобок, в которые уходит текст, но не объясняющий, а существующий параллельно, то есть как бы открытый и закрытый текст. Впрочем, это не исключает и более открытых текстов, появляющихся позже, например:

Солнце
 Остановленное
 Словом

В этом стихотворении Айги приближается к тому пределу концентрации, за которым следует «Сон-и-поэзия», а затем «Поэзия-как-молчание». Книга с таким названием, написанная в 1992 году, выйдет в 1994-ом. Она состоит из 54-х главок-фрагментов, в которых поэт достигает высокой концентрации своего стремления к Абсолютному. Там есть и «пояснения» к молчанию:

11

Мои строки - лишь из отточий. Не «пустота» не«ничто»,
 - эти отточия - шуршат (это «мир - сам по себе»).

13

Есть у меня и строки, состоящие только из двоеточия.
 Это - «не-мое» молчание.
 «Тишина самого Мира». (по возможности, «абсолютная»).

50

Тишина и молчанье (в поэзии) - не одно и то же.
 Молчание - тишина с «содержанием», - нашим.
 Есть ли «другое» молчанье?
 «Небытия - нет, Бог не стал бы заниматься такой чепухой» -
 говорит русский богослов Владимир Лосский.
 Это - о «не-нашем» Молчании. «В том числе», и о тишине - с молчанием - ушедших. Все - естствует.
 И - не будем делать предположения - о чем-то «совсем ином».
 И - спросят: даже об этом - словами?
 Да, - и молчание, и тишину можно творить: лишь - Словом.
 И возникает понятие: «Мастерство - Молчания».

Мы коснулись здесь лишь нескольких точек эволюции Геннадия Айги - от поэзии «накала» к поэзии «молчания». Но даже в таком кратком путешествии с поэтом можно понять, что переход в другой язык не является препятствием для постижения данного тебе. Для поэта же переход в иной язык постоянен, ибо и тот язык, на котором мать пела ему колыбельные, и тот, на котором он стал говорить позже, - выступают как бы вспомогательными в создании его собственного языка. А этот последний может состоять из одного - длящегося - молчания, которое становится символом вступления или завершения. А эти позиции постоянно меняются местами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Ремесло поэта: Статьи о русской поэзии. - М.: «Современник», 1981 - с. 309.
2. Блок А. А. Собр. соч. в 6-ти т. - М.: «Правда», 1971. - Т.6. - с.93.
3. Мережковский Д.С. О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // «От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. - М.: «Новая Москва», 1924. - с. 24.
4. Там же, с. 28.
5. Там же, с. 29.
6. «Русская литература XX века в зеркале пародии»: Антология/Сост., вступ. ст. к разд., коммент. О.Б. Кушлиной. - М.: «Высшая школа», 1993. - с. 35-36.
7. Там же, с. 56, 59.
8. Горнфельд А.Г. «Федор Сологуб//Русская литература XX века» 1890 - 1910 / Под ред. проф. С.А. Венгерова: Часть I, т. II. - М.: Мир, 1917. - с.15,17.
9. См.: Марков В. Ф. «О свободе в поэзии» - СПб.: Изд. Чернышева, 1994. - с. 47-58.
10. Сологуб Ф. «Творимая легенда»: В 2-х кн. - М.: «Худож. лит.», 1991. - Кн. 2. - с.193.
11. Гаспаров М.Л. «Русские стихи 1890-1925-го годов в комментариях». - М.: «Высшая школа», 1993. - с.39.
12. Сологуб Ф. Цит. изд., с. 211-212.
13. Там же, с. 145.
14. Белый А. «Символизм как миропонимание». - М.: «Республика», 1994. - с. 398.
15. Анненский И.Ф. «Книги отражений». - М.: «Наука», 1979. - с. 341, 337.
16. См.: Гаспаров М.Л. «Русские стихи...», с.159.
17. Блок А.А. «О современном состоянии русского символизма» // Цит. изд., т.5, с.334.
18. Цит. по: Шаповалов М.А. «Валерий Брюсов» - М.: Просвещение, 1992. - с.146.
19. См.: Гаспаров М.Л. «Воспоминания о С.П. Боброве» // Блоковский сборник XII. - Тарту, 1993. - с.182.
20. Блок А.А. Цит. изд., т.5, с.16.
21. См.: Блок А.А. Цит. изд., т.6, с. 90.
22. Анненский И.Ф. «Книги отражени...» с.332.
23. Иванов В.И. «Родное и вселенское». - М.: Республика, 1994. - с.157.
24. Там же, с.158.
25. Там же, с.195.
26. Белый А. «Символизм как миропонимание...», с. 403.
27. Белый А. «Глоссолалия. Поэма о звуке» - Томск: Водолей, 1994. - с.6.
28. Белый А. «Символизм как миропонимание...» с. 403.
29. См.: Кнебель М. «О Михаиле Чехове и его творческом наследии» // Михаил Чехов. Литературное наследие в двух томах. - М.: Искусство, 1986, т.1, с.22.
30. Белый А. Соч. в двух томах. - М.: «Худож. лит.», 1990, т.1, с.273.
31. См. сб. «Как мы пишем». - М.: Книга, 1989. - с. 14 и др.
32. Там же, с. 14.
33. Цит. по: Богомолов Н.А. «Андрей Белый и советские писатели» // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. - М.: «Советский писатель», 1988. - с. 325.
34. Там же, с.336.
37. Блок А.А. Цит. изд., т.5, с. 323.
38. Там же.
39. Цит. по: Лавров А. , Тименчик Р. «Милые старые мифы и грядущий век»: Штрихи к портрету М. Кузмина // Кузмин М. Избранные произведения. - Л.: «Худож. лит.», 1990. - с.11.
40. Марков В.Ф. «О свободе в поэзии...», с. 145-146.
41. Там же, с. 39.
42. Там же, с. 121.
43. Там же.
44. Цит. по: Дуганов Р.В. «Велимир Хлебников: Природа творчества». - М.: Советский писатель, 1990. - с. 38.
45. Кандинский В.В. «О духовном в искусстве», - М.:

- «Архимед», 1992. Эта книга имеет огромное принципиальное значение для русского и мирового искусства.
46. Малевич К. С. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. - М.: Гилея, 1995. - с.145.
47. Сигей С. «Эгофутурналия без смертного колпака» // Гнедов В. «Собрание стихотворений» - Департамент истории Европейской цивилизации. Университет Тренто, 1992. - с.8.
48. Хлебников В. «Творения». - М.: «Советский писатель», 1986. - с.37.
49. Дуганов Р.В. Цит. соч., с.19, 21, 22.
50. Кузмин М.А. Стихи и проза. - М.: «Современник, 1989». - с.394.
51. Хлебников В. «Творения», с. 633-634.
52. Блок А.А. Цит. изд., с. 34-35.
53. Из рукописей В.В. Хлебникова в национальной библиотеке // Давид Бурлюк. «Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. - СПб.: «Пушкинский фонд», 1994. - с.309.
54. Григорьев В.П. «Словотворчество и смежные проблемы языка поэта», - М. : «Наука», 1986. - с.200-204.
55. Тынянов Ю.Н. «Литературный факт». - М.: Высшая школа, 1993. - с.235.
56. Хлебников В. «Творения», с.632.
57. Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Советская музыка. - 1987. - # 9. - с.107.
58. Хлебников В. «Творения», с. 37.
59. Цит. по: Елена Гуро. «Поэт и художник», 1877-1913: Каталог выставки. Живопись. Графика. Рукописи. Книги. - СПб., 1994. - с.12.
60. Там же, с. 48.
61. Там же, с. 52, 54, 55, 58.
62. Там же, с. 46.
63. Там же, с. 50.
64. Лурье А. «Наш марш» // Новый журнал. - 1969. - # 94. - с.113.
65. Цит. по: Елена Гуро. «Поэт и художник», с.46.
66. Рукописный отдел РНБ, Ф. 1116, Ед. хр. 1.
67. Цит. по: Примечания П.М. Нерлера, А.Е. Парниса и Е. Ф. Ковтуна // Лившиц Б. «Полутороглазый стрелец»:
- Стихотворения. Переводы. Воспоминания. - Л.: «Советский писатель», 1989. - с.645.
68. Цит. по: «Русская футуристическая книга» // Автор текста Е.Ф. Ковтун. - М.: «Книга», 1989. - с.6.
69. Бобров С.П. «О новой иллюстрации» // «Вертоградари над лозами». - М.,1913. - с.156.
70. Пастернак Б. «Взамен предисловия» Алексей Крученых в свидетельствах современников // Сост., вст. ст., подг. текста и коммент. С. Сухопарова. München, Verlag Otto Sagner, 1994. - с.31.
71. Крученых А. «Кукиш прошляка.» - М.: -Таллинн: Гилея, 1992. - с.50
72. Сухопаров С.М. Алексей Крученых: «Судьба будетлянина», - München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. - с.108.
73. Цит. по: «Алексей Крученых в свидетельствах...»(см. # 70), с.67.
74. Там же, с.174
75. Лифшиц Б. «Автобиография» // Полутоглазый стрелец. - Л.: «Советский писатель», 1989, - с. 549.
76. Там же, с.550.
77. Там же.
78. Цит. по Примечаниям (см. # 67), с.609.
79. Катанян В.А. Маяковский. Литературная хроника. - М. : ГИХЛ, 1956. - с.113.
80. Русская футуристическая книга, с.211.
81. Цит. по: Хлебников В.В. «Неизданные произведения». - М., 1940, - с.378.
82. «Ванна Архимеда» // Сост., подг. текста, вст. ст. и примеч. А.А. Александрова. - Л.: «Худож. лит.», 1991. - с.458.
83. Друскин Я.С. «Материалы к поэтике Введенского» // Введенский А.И. Полное собр. произведений в 2-х томах. - М.: «Гилея», 1993, т.2, с.173.
84. Мейлах М. «Что такое есть потец?» // Цит. изд. (# 83), с.10-11.
85. Там же, с.11.
86. Там же, с 175-176.
87. Там же, с.155.
88. Там же, с.219.
89. См. : Введенский А.И. Полн. собр. произв. в 2-х

СЕРГЕЙ БИРЮКОВ

т. - М.: «Гилея», 1993, т. 1, с.264.

90. Заболоцкий Н.А. Избранные произведения в 2-х

т. - М.: «Худож. лит.», 1972. - с.287

91. Воспоминания С. Липкина, М. Чуковской, А. Сергеева цит. по: «Воспоминания о Заболоцком», - М.: «Советский писатель», 1977. - с.277, 241, 259.

92. Цит. по: Александров А. «Эврика обэриутов // Ванна Архимеда», - Л.: «Худож. лит.», 1991, - с.15.

93. Цит. по: Александров А. «Чудодей» // Хармс Д. Полет в небеса. - Л.: «Советский писатель», 1988. - с.36.

94. Там же, с.45-46.

95. Хармс Д. «Полет в небеса», - Л.: «Советский писатель», 1988, - с.484.

96. Самойлов Д. «Времена Ахматовой» // Ахматова А.А. «Я - голос ваш...» - М.: «Книжная палата», 1989. - с.13.

97. Там же, с.13-14.

98. Цит. по: Кулаков В. Из книги: «Лианозово. История одной поэтической группы» // Сатуновский Я. «Хочу ли я посмертной славы...» - М.: Библиотека альманаха «Весы», 1992, 4-я стр. обложки.

99. Бирюков С.Е. «Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма», - М.: «Наука», 1994. - с.221-242.

100. Бодуэн де Куртенэ И. А. Избранные труды по общему языкознанию в 2-х томах, т. II. - М., 1963. - с. 203.

101. Казаков В. Случайный воин. - München: Verlag Otto Sagner, 1978. - с.206-207.

102. См.: Казаков В. «От головы до звезд: Роман», - München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. - с.5.

103. См.: Казаков В. «Жизнь прозы». - München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. - с.13.

104. Мнацаканова Е. «Vita Breve». - Пермь: Изд. Пермского университета, 1994. - с.112.

105. Цит. по: Айги Г. «Отмеченная зима: Собрание стихотворений в 2-х частях», - Париж: Sintaxis, 1982. - с.582.

106. Сарабьянов Д.В. «История русского искусства конца XIX - начала XX века», - М.: Издательство Московского университета, 1993. - с. 234.

107. См.: Хузангай А. Посвящается а // Лик Чувашии. - 1994. - # 4. - с. 39-42.

ИЗБРАННЫЕ

СТРАНИЦЫ

РУССКОГО

ПОЭТИЧЕСКОГО

АВАНГАРДА

Елена Гуро

■ ■ ■

Авангард как понятие, трактуется исследователями по-разному. Есть расширительное толкование, включающее большую часть постсимволистских течений, в том числе - акмеизм, имажинизм, некоторые образцы пролетарской культуры. Есть более узкое, ориентированное прежде всего на футуристические группы.

Особую проблему составляет так называемый поставангард, то есть тот пласт поэзии, который подпольно наращивался частично еще в 40-е годы, а более активно - с 50-х годов до нынешних дней. Проблема состоит в том, что многие авторы этого периода, хотя и используют отдельные авангардные приемы, но в то же время либо прямо противопоставляют себя авангардизму начала века, либо настаивают на полной независимости собственного пути-поиска.

В оценках поэзии 50-90-х годов многое еще не устоялось. Здесь нужны объединенные исследовательские усилия. Остро необходима полноценная картина поэтического пространства второй половины века.

Выбор имен и текстов здесь обусловлен тем, что это не антология (хотя и в антологиях бывают пробелы), а действительно «избранные страницы». Можно было бы разделить эти страницы на «авангард» и «поставангард», но, по моему глубокому убеждению, некоторые авторы во второй половине века осознанно подхватили эстафету того авангарда, который был насильственно остановлен в своем беге к будущему.

Следует отметить, что, как в основном тексте, так и в «Избранных страницах», я ограничиваюсь показом таких форм, которые остаются в пределах слова (вплоть до его заумного превращения).

СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ

Протянувшись, все застлала вечерние, холодные, серебристые облака над серебристо-переливной цветущей рожью...

Только в одном месте точкой прорвалась и горела, только искра... искра огненного неба...

Я захотела на нее взглянуть еще... но было уже равно серебристо и тихо... в этот холодный вечер Мая...

А когда я оглянулась, белые колокольчики брусники свешивались с высокого песчаного края дороги как подвенечные цветы...

В этот серебристый тихий вечер Мая.

ЛЕНЬ

И лень.

К полудню стала теплень.

На пруду сверкающая шевелится
Шевелень.

Бриллиантовые скачут искры.

Чуть звенится.

Жужжит слепень.

Над водой

Ростинкам лень.

• • •

Поклянитесь однажды здесь, мечтатели,
 глядя на взлет,
 глядя на взлет высоких елей,
 на полет, попет далеких кораблей,
 глядя, как ходят в небо островерхие,
 никому не вверяя гордой чистоты, -
 поклянитесь мечте и вечной верности,
 гордое рыцарство безумия!
 И быть верными своей юности
 и обету высоты...

• • •

Стихли под весенним солнцем доски,
 движение красным восклицком мчалось.
 Бирко-Север стал кирпичный, - берег не наш!
 Ты еще надеешься исправиться, заплетаешь косу,
 а во мне солнечная буря!
 Трамвай, самовар, семафор,
 Норд-Вест во мне!
 Веселая буря, не победишь,
 не победишь меня!..
 Под трамом дрожат мостки.
 В Курляндии пивной завод
 и девушка с черными косами.

Велимир Хлебников

• • •

О, достоевскиймо бегущей тучи!
 О, пушкиноты млеющего полдня!
 Ночь смотрится, как Тютчев,
 Безмерное замирным полня.

1908-1909

КУЗНЕЧИК

Крылышкау золотописьмом
 Тончайших жил,
 Кузнечик в кузов пуза уложил
 Прибрежных много трав и вер.
 «Пинь, пинь, пинь!» - тарарахнул зинзивер.
 О, лебедиво!
 О, озари!

1908-1909

• • •

Вши тупо молилися мне,
 Каждое утро ползли по одежде,
 Каждое утро я казнил их -
 Слушая трески, -
 Но они появлялись вновь спокойным прибоем.
 Мой белый божественный мозг
 Я отдал, Россия, тебе:
 Будь мною, будь Хлебниковым.
 Сваи вбивал в ум народа и оси,
 Сделал я свайную хату
 «Мы - будетляне».

Все это делал, как нищий,
Как вор, всюду проклятый людьми.

Осень 1921

. . .

Русь, ты вся поцелуй на морозе!
Синеют ночные дорожки.
Синею молнией слиты уста,
Синеют вместе тот и та.
Ночами молния взлетает
Порой из ласки пары уст.
И шубы вдруг проворно
Обегает, синея, молния без чувств.
А ночь блестит умно и черно.

Осень 1921

. . .

Еще
раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.

Май 1922

Давид Бурлюк

ЛЕТО

Ленивой лани ласки лепестков
Любви лучей лука
Листок лежит лиловый лягунов
Лазурь легка
Ломаются летуны листокрылы
Лепечут ЛОПАРИ ЛАЗОРЕВЫЕ ЛУН
Лилейные лукавствуют леилы
Лепотствует ленивый лгун
Ливан лысейший летний ларь ломая
Литавры лозами лить лапы левизну
Лог лексикон лак люди лая
Любовь лавины латы льну.

1911

. . .

Дерево
Чрево
Дева
Гнева.

НЕСОГЛАСОВАННОСТЬ

Вечер гниения
Старость тоскливо
Забиться пенью
Лиловый стремленью
Бледное грива
Плакать страдалец
Тропы залива
Сироты, палец

• • •

В лесу своих испуганных волос
Таилась женщина - трагический вопрос.

Владимир Маяковский

А ВЫ МОГЛИ БЫ?

Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

1913

НИЧЕГО НЕ ПОНИМАЮТ

Вошел к парихмахеру, сказал - спокойный:
«Будьте добры, причешите мне уши».
Гладкий парихмахер сразу стал хвойный,
лицо вытянулось, как у груши.
«Сумасшедший!
Рыжий!» -
запрыгали слова.
Ругань металась от писка до писка,
и до-о-о-о-лго
хихикала чья-то голова,
выдергиваясь из толпы, как старая редиска.

1913

ПОСЛУШАЙТЕ!

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают -
 значит - это кому-нибудь нужно?
 Значит - кто-то хочет, чтобы они были?
 Значит - кто-то называет эти плевочки жемчужиной?
 И, надрываясь
 в метелях полуденной пыли,
 вываляется к богу,
 боится, что опоздал,
 плачет,
 целует ему жилистую руку,
 просит -
 чтоб обязательно была звезда! -
 клянется -
 не перенесет эту беззвездную муку!
 А после
 ходит тревожный,
 но спокойный наружно.
 Говорит кому-то:
 «Ведь теперь тебе ничего?
 Не страшно?
 Да?!»
 Послушайте!
 Ведь, если звезды
 зажигают -
 значит - это кому-нибудь нужно?
 Значит - это необходимо,
 чтобы каждый вечер
 над крышами
 загоралась хоть одна звезда?!

1914

Василий Каменский

КАМЕНЬ

(Происхождение слова Камень:
 +К - остро-холодно-твердое.
 +А - сцепление-жидкость-начало.
 +М - мирознание.
 +ЕНЬ - звук падения.)

Клин-клинок-
 Рекамень-кинь-
 Кусок-комок
 На Кавказе-Казбек
 К-в каске-Куре
 На скате скал
 Скаканье диких коз
 Склонение корень
 По Каме колких кос
 Кистень
 Кустарник
 Клич кукушки
 Кора на елке
 К-в корне кирки
 Каменного века
 Бук и
 Куб.

Алексей Крученых

НОЧЬ-УТРО-ДЕНЬ-ВЕЧЕР

Сине-Элн-глазка
Сине-Элн-сказка
Сине-Элн-ласка
Сине-Элн-ток

Э-розо-росинка
Э-розо-травинка
Э-розо-грустинка
Э-розо-исток

И-солнце-сияние
И-солнце-слияние
И-солнце-стояние
И-солнце-поток

Ф-Иолн- печальность
Ф-Иолн-венчальность
Ф-Иолн-прощальность
Ф-Иолн-ток.

ПРИЗМЫ ИЗ ГЛАЗ ЛОПАЮТ

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту распаленная млеем облатка
и в глазах никакого порядка...
Окосевшая публика выходит через отпадающий рот
а мысли сыро-хромающие - совсем наоборот!
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ,
ТРЯСУСЯ КУЗОВОМ ОГНЕЙ!..

ВЕЛИМИР ХЛЕБНИКОВ В 1915 ГОДУ

После серого дождя, землетруса,
на обломках горелых бревен
человечек уже мучается
над постройкой нового крова.

Тебе будут плевать в лицо,
по пяткам бить бамбуком,
а ты, ославленный подлецом,
не дрогнув, идешь
на всенародные муки.

Художник, бедняга, босяк,
стройный тюльпан пустыни,
без страха,
без денег,
скользишь по камням,
одетый в лучи и овчину.
Мерцающим светом
руки подняты кверху.

Неутолимая надежда
неугасима купина!
И нынче яростней, чем прежде,
и на предвечные времена.

1921

ГЛУХОЙ

(рассеянный сдвиг)
Живууи...
Живу у иностранцев
говорящих на среднем языке
а-ша-оАжд
сизу близ кооперативной лавки...
пропуску, запАмятью запутавшись, обед...
как больно вспоминаю
твой глаз
каждый...

• • •

КОМЕТА ЗАБИЛАСЬ ко мне ПОД ПОДУШКУ
Жужжит и щекочет, целуя колючее ушко!

Бенедикт Лившиц

ТЕПЛО

Вскрывай ореховый живот,
Медлительный палач бушмена:
До смерти не растает пена
Твоих старушечьих забот

Из вечно-желтой стороны
Еще недодано объятий -
Благослави пяту дитяти,
Как парус, падающий в сны.

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

1911

ДАВИДУ БУРЛЮКУ

Сродни и скифу и ашантию,
Гилеец в модном котелке,
Свою тропическую мантию
Ты плещешь в сини, вдалеке.

Не полосатый это парус ли,
Плясавший некогда рябо,
Прорвавшись в мюнхенские заросли
На пьяном корабле Рембо?

Несомый по морю и по лесу
Четырехмерною рекой,

Не к третьему ль земному полюсу
Ты правишь легкою рукой?

Проплыл - и таешь в млечной темени,
Заклятья верные шепча:
Сквозь котелок встают на темени
Пророческие два луча.

1913

Игорь Северянин

ИНТРОДУКЦИЯ

Я - соловей: я без тенденций
И без особой глубины...
Но будь то старцы иль младенцы, -
Поймут меня, певца весны.

Я - соловей, я - сероптичка,
Но песня радужна моя.
Есть у меня одна привычка:
Влечь всех в нездешние края.

Я - соловей! На что мне критик
Со всей набожностью своей? -
Ищи, свинья, услад в корыте,
А не в руладах из ветвей!

Я - соловей, и кроме песен
Нет пользы от меня иной.
Я так бессмысленно чудесен,
Что смысл склонился предо мной!

Январь 1918

ПОЭЗА ВНЕ АБОНЕНТА

Я сам себе боюсь признаться,
Что я живу в такой стране,
Где четверть века центрит Надсон,
А я и Мирра - в стороне;

Где вкус так жалок и измельчен,
Что даже, - это ль не пример? -

Не знают, как двусложьем Мельшин
Скомпрометирован Бодлэр;

Где блеск и звон карьеры - рубль,
А паспорт разума - диплом;
Где декадентом назван Врубель
За то, что гений не в былом...

Я - волк, а Критика - облава!
Но я крылат! И за Атлант -
Настанет день! - польется лава -
Моя двусмысленная слава
И недвусмысленный талант!

1912

КВАДРАТ КВАДРАТОВ

Никогда ни о чем не хочу говорить...
О поверь! - я устал, я совсем изнемог...
Был года палачом, - палачу не парить...
Точно зверь, заплутал меж поэм и тревог...
Ни о чем никогда говорить не хочу...
Я устал... О, поверь! изнемог я совсем...
Палачом был года - не парить палачу...
Заплутал, точно зверь, меж тревог и поэм...
Не хочу говорить никогда ни о чем...
Я совсем изнемог... О, поверь! я устал...
Палачу не парить!.. был года палачом...
Меж поэм и тревог, точно зверь заплутал...
Говорить не хочу ни о чем никогда!..
Изнемог я совсем, я устал, о, поверь!
Не парить палачу!.. палачом был года!..
Меж тревог и поэм заплутал, точно зверь!..

1910

Василиск Гнедов

ПРИДОРОГАЯ ДУМЬ рапсода

Ах! дуб - белый - белый -
Властник гигантный Верши -
Куст передумки - свирели -
Звон заливчаткой пляши...
Листник в Голубку закрапан -
Небо в листник вполоснуто...
Эх! Дубы-беляки, ржавленки-дубцы,
Крапкия ржавки, свирели,
Дубкие вети гудцы...
Ах! Дуб-белый-белый-
Куст придорогой свирели...

АЗБУКА ВСТУПАЮЩИМ

Посолнцезеленуолешьтоскло
перепелусатошершавит
Осиянноеосипоносит
Красносерпопроткнувшемужаба
Кудролещеберезененьспой
переспойулетилосолнцем
Нассчитаютдураками
амыдуракилучшеумных.

1913 г. по Р. X.

Иван ИгнатьевБожидар

МИГАЮЩЕЕ ПЛАМЯ

Взоры Проклятьем молитвенны.
В отмели чувств
Серые рытвины
Медлительны, как лангуст.

Сердце Бодрю Отчаяньем,
Пью ужас, закрыв глаза.
Безцельно раскаянье -
Тихая гроза.

Жду. Кончаются лестницы -
Неравенства Светлый Знак...
Начертит Какая Кудесница
Новый Зодиак?

• • •

Василиску Гнедову

Почему Я не Арочный Сквозь?
Почему Плен Судьбы?
Почему не Средмирная Ось,
А Средмирье Борьбы?

Почему не Желая живу?
Почему уМИРАЯ ЖИВЯ?
Почему Оживая у МРУ?
Почему Я - лишь я.

Почему Я Мое - Вечный Гид,
Вечный Гид без ЛИЦА?
Почему Бесконечность страшит
Безначальность Конца?

Я не знаю Окружности Ключ.
Знаю - кончится Бег.
И тогда Я увижу Всю Звучь
И услышу Весь спектр.

В небесах || прозорных как влден я
С тобой, || ущербное сердце -
Утомился я, утомился от влденья
И ты на меня || не сердься.

Видишь, видишь || своды || огляди
В нутренний свйлись || крутень,
Холодно в морозящей мокреди,
Холодно || в туни буден.

Небесами морозящими выплачусь -
Сжался, сердце, червонный витязь,
В чащи сильные || синевы влачусь,
Мысли клубчатые, рушьтесь || рвитесь!

Витязь мается аlostью истязательной,
Рдяные в зенках зыбля розы,
Побагровевшими доспехами вскройся,
Брызны красной || сутью живительной
В крутоярые стремнины || затени,
Затени, || затени губительной.

1914

Федор Платов

ГРИГОРИЮ ПЕТНИКОВУ

В шуршание шатких листьев -
Ренаты шлейф II багреца II пламенного.
Коснись II костлявой кистью
Лба жалкой усталостью раненного.

Ах, жилки II жидкою кровью
Устали пульсировать прогнанною;
В глазах: II вслед II нездоровью
Ангел заклубит тенью огненною.

Тогда, II тогда, II Григорий, -
Мечта II взлетит лихорадочная -
И средь брокенских плоскогорий
Запляшет Сарраска II сказочная.

Op. 13

Один над брюзгливою чувством
Один вешу пар
Всюду ютят юродиву
Глаголя петь пароль
Плеск уют струйства стуть
Юрок юр мерила
Гуляет в лете гудок
Гулко помиру
Чут юра юродиву ують
Спуск чуля чуток
Чум гу.

ПЕСНОПЕНИЕs # 1

1 Свеце!
Визе преслачэ.
Свец слач
Яче Гозд Свец.
Свети тихи.
Свец гзда.
Слачэ!
2 Виде! Види.

3 Видели, Видели
Лучи Господа!?
Подай, света ради!
4 Свеце ясен
Тихи слач
Свец! Свец!
Гозда! Гозда
Слачэ!
5 Видели свет!
6 Виде свеце.

Вадим Шершеневич

ПРИНЦИП ПОЭТИЧЕСКОЙ ГРАММАТИКИ

День минус солнце плюс оба
 Полюса скрипят проселками веков.
 Над нами в небе пам-пам пляшет злоба,
 Где аэро качается в гамаке ветров.

Лечь - улицы. Сесть - палисадник.
 Вскочить - небоскребы до звезд.
 О, горло! Весенний рассадник
 Хрипоты и невиданных слез.

О, сердце! Какого пророчества
 Ты ждешь, чтоб вконец устать
 И каждую вещь по имени отчеству
 Вежливо не называть?!

Уткнись в мою душу, не ерзай,
 Наседкой страстей не клохчи
 И аппаратиком Морзе
 По ленте вен не стучи!

Отдираю леса и доски
 С памятника завтрашних жить:
 Со свистком полицейским, как с соской,
 Обмочившись, осень лежит...

Возвращаясь с какого-то пира
 Минус разум плюс пули солдат,
 Эти нежные весны на крыльях вампира
 Пролетают глядеть в никуда.

Ноябрь 1918

Илья Зданевич

ОСЛУ

гизалом карыньку арык уряк
 лапушом карыньку арык уряк
 алирь кийчи
 гадавырь кисайчи
 ой балавачь
 ой скаунога канюшачь

БОЛТОВНЯ

чакана рукача
 яхари качйки срахари
 теоти нести вести бирести
 паганянчики вместе
 ехчака чока
 чока сучока
 рачики жачики бачики кока

Игорь Терентьев

• • •

Ноге
 Бегущего
 За мной злосчастья
 Обернувшись подрежу вытянутую жилу
 Часы
 Остановлю у постели
 Друга
 Сяду на падшую кабылу
 И до тех пор буду перескакивать
 Шпагат
 Пока земля не станет кофейной
 Гущей
 Тогда продам лошадь в цирк
 И на престарелой итице
 Долечу до гаванских денег
 Там спешусь
 И под заработанный остров
 Повешу
 Берцовую кость.

• • •

Плохое отличается от хорошего очень
 мало
 Немудрено что иногда все кажется ясным
 Можно читать Алухтина с удовольствием
 Прибавляя щепотку сиролеха
 А вокруг палочки дирижера витают беге -
 моты

КРУЧЕНЫХ
 (анал 1918 г.)

Вы не проморгали
 Когда я натужился
 Взять балтийскую ноту
 Передернулись ваши брюки
 Вот новое льют в заворот
 Щенок не любит купаться
 Кто пишет давнописью
 А я делаю на сцене
 И то и другое
 Срам на экране и
 Бегу опропастью кы
 Столбовой книге
 Обострять отношения с вами

Юрий Марр

. . .

Киралаки
 Вармур
 Жанрр Кижанрр
 Латифа
 Бу роро
 Вот мухмироро

СУХИЕ КОШКИ

Сырая мгла над городом нависла,
 Туманный дымный вздох носился над землей,
 С Давидовской горы рассеянно и кисло
 Глядела цепь недвижимых фонарей.

Как скользки у прохожих лица!
 Усталый мрачен тротуар,
 И дворник яростно косится
 На лица проходящих пар.

Сгустилась тьма, я выглянул в окошко,
 Казалось, сотни рук тянулись от небес,
 Чтоб задушить. А там, навеселе немножко
 Шел продавец, разряженный как бес.

На голове, в мешках, в берестяном лукошке
 Лежали грудями сухие кошки.

1929

. . .

Пусть на лоб 40 фунтовая гиря
 С высоты ста метров упадет
 Искупаюсь в кипящем жире
 Кипящим оловом выполощу рот
 Воткнут мне под каждое ребро по **вилке**
 Отдерут каждую из ног и рук
 Стiletом подрежут поджилки
 И в носоглотку проденут крюк
 Кишки как-нибудь вытащат через затылок
 Начнут веревки крутить.
 Я буду все таки юн и пылок
 И буду жить

1928

Тихон Чурилин

ВО МНЕНИЯ

Урод, о урод!
 Сказал-прошептал, прокричал мне народ.
 Любила вчера.
 - Краснея призналась Ра.
 Ты нас убил!
 - Прорыдали - кого я любил.
 Идиот!
 Изрек диагноз готтентот.
 Ну так я -
 - Я!
 Я счастье народа.
 Я горе народа.
 Я - гений убитого рода,
 Убитый, убитый!
 Всмотрись ты -
 В лицо Урода
 Мерцает, мерцает, Тот, вечный лик.
 Мой клик
 - Кикапу!
 На свою, на свою я повел бы тропу.
 Не бойтесь, не бойтесь - любуйтесь мной
 - Моя смерть за спиной.

1914

КОНЕЦ КИКАПУ

Побрили Кикапу - в последний раз.
 Помыли Кикапу - в последний раз.
 С кровавою водою таз
 И волосы, его.
 Куда-с?
 Ведь Вы сестра?
 Побудьте с ним хоть до утра.
 А где же Ра?
 Побудьте с ним хоть до утра
 Вы, обе,
 Пока он не в гробе.
 Но их уж нет и стерли след прохожие у
 двери.
 Да, да, да, да, - их нет, поэт, - Елены, Ра и Мэри.
 Скривился Кикапу: в последний раз.
 Смеется Кикапу - в последний раз.
 Возьмите же кровавый таз
 - Ведь настезь обе двери.

1914

Александр Туфанов

ЮНЬ ПРИХВОЁНАЯ

Прихвоили просади алейные
Юни неумолчной солнцелейной
Тени заручейные
Бродят ветровейные
Над душою в саване мертвейном

х

Юнь ловэмь всинись порхнись с смешинками
Заплами всю темь над грустью мшёной
С песней лётсветлинками
И родись былинкою
Во всеможье вереньем зажженной

НИНЬ

Неминки нетят натишь кокона
С оцепеневшею неной
Не знаю как нырнуть из окон мне
От ночи с немью нетеной

х

Юнеют ньюти хнелю пьяные
Но все льюнины сноуны
И нежити зарницы рваные
Ленают в ноке до луны

х

И только лунь скользнет несмелая
Как тень по склепу на стене
Горит дневное все бестелое
В ожесточенном полотне

Александр Введенский

ПРИГЛАШЕНИЕ МЕНЯ ПОДУМАТЬ

Будем думать в ясный день,
сев на камень и на пень.
Нас кругом росли цветы,
звезды, люди и дома.
С гор высоких и крутых
быстро падала вода.
Мы сидели в этот миг,
мы смотрели все на них.
Нас кругом сияет день,
под нами камень, под нами пень.
Нас кругом трепещут птицы
и ходят синие девицы.
Но где же, где же нас кругом
теперь отсутствующий гром.
Мы созерцаем часть реки,
мы скажем камню вопреки:
где ты ночь отсутствуешь
в этот день, в этот час?
искусство что ты чувствуешь,
находясь без нас?
государство где ты пребываешь?
Лисицы и жуки в лесу,
понятия на небе высоком, -
подойди Бог и спроси лису:
что лиса от утра до вечера далеко?
от слова разумеется до слова цветок
большое ли расстояние пробежит поток?
Ответит лиса на вопросы Бога:
это все исчезающая дорога.
Ты или я или он, мы прошли волосок,
мы и не успели посмотреть минуту эту,

а смотрите Бог, рыба и небо, исчез тот кусок
навсегда, очевидно, с нашего света.
Мы сказали: да это очевидно,
часа назад нам не видно.
Мы подумали: нам
очень одиноко.
Мы немного в один миг
охватываем оком.
И только один звук
ощущает наш нищий слух.
И печальную часть наук
постигает наш дух.
Мы сказали: да это очевидно,
все это нам очень обидно.
И тут мы полетели.
И я полетел как дятел,
воображая что я лечу.
Прохожий подумал: он спятил,
он богоподобен сычу.
Прохожий ты брось неумное уныние,
гляди кругом гуляют девы синие,
как ангелы собаки бегают умно,
чего ж тебе неинтересно и темно.
Нам непонятное приятно,
необъяснимое нам друг,
мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг.
Звезда меняется в объеме,
стареет мир, стареет лось,
в морей соленом водоеме
нам как-то побывать пришлось,
где волны издавали скрип,
мы наблюдали гордых рыб:
рыбы плавали как масло
на поверхности воды,
мы поняли, жизнь всюду гасла
от рыб до Бога и звезды.
И ощущение покоя
всех гладило своей рукою.
Но увидев тепло музыки
вы не заплакали навзрыд.

Нам прохожий говорит:
скорбь вас не охватила?
Да музыки волшебное светило
погасшее имело жалкий вид.
Ночь царственная начиналась.
Мы плакали навек.

1931-1934 (?)

ЭЛЕГИЯ

Так сочинилась мной элегия
о том, как ехал на телеге я.
Осматривая гор вершины,
их бесконечные аршины,
вином налитые кувшины,
весь мир, как снег, прекрасный,
я видел горные потоки,
я видел бури взор жестокий,
и ветер мирный и высокий,
и смерти час напрасный.

Вот воин, плавая навагой,
наполнен важною отвагой,
с морской волнуемой влагой
вступает в бой неравный.
Вот конь в могучие ладони
кладет огонь лихой погони,
и пляшут сумрачные кони
в руке травы державной.

Где лес глядит в полей просторы,
в ночей неслышные уборы,
а мы глядим в окно без шторы
на свет звезды бездушной,
в пустом сомненье сердце прячем,
а в ночь не спим, томимся, плачем,
мы ничего почти не значим,
мы жизни ждем послушной.

Нам восхищенье неизвестно,
нам туго, пасмурно и тесно,
мы друга предаем бесчестно,
и Бог нам не владыка.
Цветок несчастья мы взрастили,
мы нас самим себе простили,
нам, тем, кто как зола остыли,
милей орла гвоздика.

Я с завистью гляжу на зверя,
ни мыслям, ни делам не веря,
умов произошла потеря,
бороться нет причины.
Мы все воспримем как паденье,
и день и тень и сновиденье,
и даже музыки гуденье
не избежит пучины.

В морском прибое беспокойном,
в песке пустынном и нестройном
и в женском теле непристойном
отрады не нашли мы.
Беспечную забыли трезвость,
воспели смерть, воспели мерзость,
воспоминанье мним как дерзость,
за то мы и палимы.

Летят божественные птицы,
их развеваются косицы,
халаты их блестят как спицы,
в полете нет пощады.
Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя -
сходить с ума не надо.

Пусть мчится в путь ручей хрустальный,
пусть рысью конь спешит зеркальный,
вдыхая воздух музыкальный -
вдыхаешь ты и тленье.
Возница хилый и сварливый,
в последний час зари сонливой
гони, гони возок ленивый -
лети без промедленья.

Не плещут лебеди крылами
над пиршественными столами,
совместно с медными орлами
в рог не трубят победный.
Исчезнувшее вдохновенье
теперь приходит на мгновенье,
на смерть, на смерть держи равненье,
певец и всадник бедный.

1940

Даниил Хармс

I РАЗРУШЕНИЕ

Неделя - вкратце духа путь.
 Неделя - вешка, знак семи.
 Неделя - великана дуля.
 Неделя - в буквах неделима.
 Так неделимая неделя
 для дела дни на доли делит,
 в буднях дела дикой воли
 наше тело в ложе тянет.

Нам неделя длится долго,
 мы уходим в понедельник,
 мы трудимся до субботы,
 совершая дело в будни.

Но, неделю сокращая,
 увеличим свой покой:
 через равный промежуток
 сундучок в четыре дня. -
 Видишь, день свободных шуток
 годом дело догоня,
 видишь, новая неделя
 стала разумом делима,
 как ладонь из пяти пальцев -
 стало время течь неумолимо.

Так мы строим время счет
 по закону наших тел.
 Время заново течет
 для удобства наших дел.

Неделя - стала нами делима.
 Неделя - дней значок пяти.
 Неделя - великана дуля.

Неделя - в путь летит как пуля.
 Ура, короткая неделя,
 ты всё утратила!
 И теперь можно приступить к следующему
 разрушению.

В с ё

6-21 ноября 1929

Андор

Мяч летел с тремя крестами
 быстро люди все местами
 поменялись и галдя
 устремились дабы мяч
 под калитку не проник
 устремились в один миг
 эка вылезла пружина
 из собачьей конуры
 вышиною в пол-аршина
 и залаяла кры-кры
 одну минуту все стояли
 тикал в роце метроном
 потом все снова поскакали
 важно нюхая долото
 пришивая отлетевшие пуговицы
 но это было все не то
 когда сам сын, вернее мяч
 летел красивый импопутный
 подпрыгнет около румяч
 руками сплещет у ворот
 воздушный голубец
 потом совсем наоборот
 ложится во дворец
 и медленно стонет
 шатаая словарь
 и думы палкой гонит:
 прочь прочь бродяги
 ступайте в гости к Анне Коряге

и думы глотая живого леща
 топчет ногами калоши ища
 волшебная ночь наступает
 волшебная ночь наступает
 волшебная кошка съедает сметану
 волшебный старик долго кашля дремлет
 волшебный стоит под воротами дворник
 волшебная шишка рисует картину:
 волшебную лошадь с волшебной уздечкой
 волшебная птичка глотает свистульку
 и сев на цветочек волшебю свистит
 ах девочки куколки где ваши ленточки
 у няни в переднике острые щепочки
 ах девочки дурочки
 полно тужить
 холодные снегурочки
 будут землю сторожить.

13-14 января 1931

ВЫБОР ДНЕЙ

Скажу вам грозно:
 хвост мудрого человека
 опасен беспечному лентяю.
 Чуть только тот забудет название года -
 хвост обмахнет пыль памяти безумца,
 прощай тогда речей свобода!
 Уже выкатывает солнце новые дни,
 рядами ставит их на выбор.
 Скажу вам грозно: лишь мы одни -
 поэты, знаем дней катыбр.

В с ё

4 апреля 1931

Николай Заболоцкий

ДВИЖЕНИЕ

Сидит извозчик как на троне,
 из ваты сделана броня,
 и борода, как на иконе,
 лежит, монетами звеня.
 А бедный конь руками машет,
 то вытянется, как налим,
 то снова восемь ног сверкают
 в его блестящем животе.

Декабрь 1927

МЕРКНУТ ЗНАКИ ЗОДИАКА

Меркнут знаки зодиака
 над просторами полей,
 спит животное Собака,
 дремлет птица Воробей.
 Толстозадые русалки
 улетают прямо в небо -
 руки крепкие как палки,
 груди круглые как репа.
 Ведьма, сев на треугольник,
 превращается в дымок,
 с лешачихами покойник
 стройно пляшет кекуок.
 Вслед за ними бледным хором
 ловят Муху колдуны,
 и стоит над косогором
 неподвижный лик луны.
 Меркнут знаки Зодиака
 над постройками села,
 спит животное Собака,

дремлет рыба Камбала.
 Колотушка тук-тук-тук,
 спит животное Паук,
 спит Корова, Муха спит,
 над землей луна висит.
 Над землей большая плоска
 опрокинутой воды.
 Леший вытащил бревешко
 из мохнатой бороды,
 из-за облачка сирена
 ножку выставила вниз,
 людоед у джентльмена
 неприличное отгрыз.
 Всё смешалось в общем танце,
 и летят во все концы
 гамадрилы и британцы,
 ведьмы, блохи, мертвецы.
 Кандидат былых столетий,
 полководец новых лет -
 разум мой! Уродцы эти -
 только вымысел, мечтанье,
 сонной мысли колыханье,
 безутешное страданье -
 то, чего на свете нет...
 Высока земли обитель.
 Поздно, поздно. Спать пора.
 Разум, бедный мой воитель,
 ты заснул бы до утра.
 Что сомненья? Что тревоги?
 День прошел, и мы с тобой -
 полузвери, полубоги -
 засыпаем на пороге
 новой жизни трудовой.
 Колотушка тук-тук-тук.
 Спит животное Паук.
 Спит Корова, Муха спит.
 Над землей луна висит.
 Над землей большая плоска
 опрокинутой воды.
 Спит растение Картошка.
 Засыпай скорей и ты!

1929

Игорь Бахтерев

ТИШАЙШАЯ ИЗ ПИЕС

Эрике

Блуждает филин глазом посторонним
 по берегу пустынного притока.
 Летит журавль многосторонний,
 вонзаясь грудью в свет высокий.
 Законом, присланным Лукой,
 поля стремятся на покой.
 Погода дремлет. Воздух душен.
 Я в сад вхожу, мне сад послушен.
 Встает на цыпочки трава,
 у каждой травки голова,
 которая качается лениво.
 Заход светил приветствует крапива,
 перстом несмело отмечая,
 спрашивает: «Который час?»
 Мышонок звонко отвечает,
 танцуя польку подбочась.
 Над кровлей туча пролетела,
 бросив тень в чуть слышный сад.
 Горбатый пес зрачком несмелым
 нырнет разок, издаст: «Грык дру...»
 с повторным: «Гру...»
 И снова тихо. Рожь кругом.
 глядят гвоздики за окном,
 росу приметив, говорят:
 «Вода нужна
 в наш тонкий зад»

1925

ПОТУСТОРОННИЙ РАЗГОВОР

Просьба:

Далекий друг и бог
на девяти ногах,
утробу с числами раскрой
и покажи предсмертный страх
с деревянной головой.

Ответ:

Я не буду
не стану говорить.
Потому что я умнее.
Потому что я сильнее.
Потому что я глупее.
Потому что я звонарь
и алтарь
и кунарь
потому что я волдарь и фламандский бунтарь:
потому что
потому что
потому что
потому что...

1931

Константин Вагинов

. . .

Я променял весь дивный гул природы
На звук трехмерный, бережный, простой.
Но помнит он далекие народы
И треск травы, и волн далекий бой.

Люблю слова - предчувствую паденье,
Забвенья смысла их средь торжищ городских.
Так звуки У и А приемлют шум трамвая
И завыванье проволок тугих.

И ты, потомок мой, под стук сухой вокзала,
Под веткой рельс, ты вспомнишь обо мне.
В последний раз звук А напомнит шум дубравы,
В последний раз звук Е напомнит треск травы.

Июль 1922

. . .

Поэзия есть дар в темнице ночи струнной,
Пылающий, неожиданный и глухой.
Природа мудрая всего меня лишила,
Таланты шумные как серебро взяла.
И я, из башни свесившись в пустыню,
Припоминаю лестницу в цвету,
По ней взбирался я со скрипкой многотрудной,
Чтоб волнами и миром управлять.
Так в юности стремился я к безумью,
Загнал в глухую темь сознание мое,
Чтобы цветок поэзии прекрасной
Питался им, как почвою родной.

Сентябрь-октябрь 1924

• • •
Он разлюбил себя, он вышел в непогоду
Какое множество гуляет под дождем народу,
Как песик вертится и жалко и пестро!
В витрине возлежит огромное перо.

Он спину повернул, пошел через дорогу,
Он к скверу подошел с решеткою убогой,
Где зелень нежная без света фонарей
Казалась черною, как высота над ней.

Но музыка нежданная раздалась,
И флейта мирная под лампой показалась,
Затем рояля угол и рука
Игравшего, как дева, старика.

Гулявший медленно от зелени отходит
И взором улицу бегущую обводит.
Он погружается все глубже в непогоду,
Любовь он потерял - он потерял свободу.

1930

Николай Олейников

ОЗАРЕНИЕ

Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат.
И неспроста одни ползут, другие скачут.
Я различаю в очертаниях неслышный разговор:
О чем-то сообщает хвост, на что-то намекает
бритвенный прибор.
Тебе селедку подали. Ты рад. Но не спеши ее отправить
в рот.

Гляди, гляди! Она тебе сигналы подает.

1932

ТАРАКАН

Таракан попался в стакан.
Ф. Достоевский

• Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался. Он в капкане.
И теперь он казни ждет.

Он печальными глазами
На диван бросает взгляд,
Где с ножами, с топорами
вивисекторы сидят.

У стола лекпом хлопочет,
Инструменты протирая,
И под нос себе бормочет
Песню «Тройка удалая».

Трудно думать обезьяне,
Мыслей нет - она поет.
Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.

Таракан к стеклу прижался
И глядит едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,
Что душа не существует,
Что печенка, кости, сало -
Вот что душу образует.

Есть всего лишь сочлененья,
А потом соединенья.

Против выводов науки
Невозможно устоять.
Таракан, сжимая руки,
Приготовился страдать.

Вот палач к нему подходит,
И, ощупав ему грудь,
Он под ребрами находит
То, что следует проткнуть.

И, проткнувши, набок валит
Таракана, как свинью.
Громко ржет и зубы скалит,
Уподобленный коню.

И тогда к нему толпою
Вивисекторы спешат.
Кто щипцами, кто рукою
Таракана потрашат.

Сто четыре инструмента
Рвут на части пациента.
От увечий и от ран
Помирает таракан.

Он внезапно холодеет,
Его веки не дрожат...
Тут опомнились злодеи
И попятились назад.

Всё в прошедшем - боль, невзгоды.
Нету больше ничего.
И подпочвенные воды
Вытекают из него.

Там, в щели большого шкапа,
Всеми кинутый, один,
Сын лепечет: «Папа, Папа!»
Бедный сын!

Но отец его не слышит,
Потому что он не дышит.

И стоит над ним лохматый
Вивисектор удалой,
Безобразный, волосатый,
Со щипцами и пилой.

Ты, подлец, носящий брюки,
Знай, что мертвый таракан -
Это мученик науки,
А не просто таракан.

Сторож грубою рукою
Из окна его швырнет,
И во двор вниз гловою
Наш голубчик упадет.

На затоптанной дорожке
Возле самого крыльца
Будет он, задравши ножки,
Ждать печального конца.

Его косточки сухие
Будет дождик поливать,
Его глазки голубые
Будет курица клевать.

Не позднее 1934

Николай Ладыгин

МАРЕВО

О вера моя, о марево,
 Вы ропот, то порыв,
 Как
 Ветер, орете в
 Окно. Так шуми, зимушка, тонко,
 Намути туман,
 Намаши игру пурги и шамань.

Будили ли дуб,
 Носил ли сон
 Мечты (быт чем
 И хорош) и летели шорохи,
 И летят ели,
 Ажур кружа.

Тучами зима чуть
 Тени кинет -
 Меркнет стен крем,
 И от сугроба бор густой,
 Как
 Немота, томен,
 Или суров. О Русь!
 Я нем. И меня,
 Как
 Будто тот дуб,
 Обуло грезой озер голубо.

Но сыми зимы сон
 И радугу дари,
 И кумира дари муки.
 О вера моя, о марево.

ДИВА

Увидя Диву,
 Недужен нежу день
 Тот.
 Велит сон веры: ревности лев
 И желчи бич, лежи!
 Мадам, о Лебеде белом Адам
 Ноет. И диво ли мило? Видите, он
 Мудрости желал, а лежит сор дум.
 Ей муз арена - неразумие.
 А муз аренда на дне разума.
 Он - кому ум окно -
 Он видит сон юности. Дивно,
 Лепетно тон тепел,
 А пери все же свирепа.
 Мороз улыбки дик был узором.
 Узор губ угрозу
 Нес, осень.
 Вот ушла, звала в зал шутов.
 И, утеснен, сетуй.
 И возьмет темь. Зови
 И мани встречу, черт с винами.
 Недужен нежу день
 Тот.
 Нежу ненужен,
 Как
 Косе песок.

Владимир Казаков

НАБЕРЕЖНАЯ 1

вмолчу в тебя свою любовь
в тебя вржавею с этой крыши
где звезды на зубах скрипят
где грудь небес свистяще дышит

где ветер голос рвет на части
спина меня осталась там
кричит вода ледяные страсти
мостов ослабившимся ртам

нагое небо в звездных струпьях
скрежещет судорожной ногой
я превратился в дым из труб я
висеть над призрачно тобой

НАБЕРЕЖНАЯ 2

я вас люблю я вас не знаю
я по волнам реки хожу
где фигура каменно-резная
скрежещет бровью по ножу

но слов моих стояла не слыша
глядя с тоской поверх меня
туда где скатывался с крыши
последний шум седого дня

я подошел во мне хрипело
глаза грозили остриём
а по реке металась пена
и мы чугунные - втроем

НАБЕРЕЖНАЯ 3

стою ржавея от любви
на этой на железной крыше
я кровельщик я столько вбил
в нее тоски хрипяще-ржаво-рыжей

за мной стоит моя спина
с лицом изрезанным ветрами
и машет рукавами она
как в водосточно-железно-коллено-вы-вихнутой драме

НАБЕРЕЖНАЯ 4

я вас люблю я вас поверьте
моей любви тяжел чугун
но она молчит перчатку вертит
глядит с печалью... я не лгу!

я не не не не не не не не!
я не не не не не не не не!
а по воде скрежещут тени
и мы недвижимые над ней

хотите каменно останусь
накрытый тяжкою спиной...
она молчит склонясь над сталью
реки изогнуто-стальной

1968

Елизавета Мнацаканова

ПОСВЯЩЕНИЕ

Когда сойду, когда вернусь к вам в тихих строчках
 когда спущусь дыханьем незаметным ветра
 в зеленеющие скверы
 и на оснеженные просеки лесные,

...

Когда вернусь, когда спущусь
 к вам

в тихих строчках,
 когда сойду
 дыханьем незаметным
 ветра

в зеленеющие скверы,
 ветра

в скверы,

ветра, ветра, где, где
 молчаливые

где де де де ти ти тихо ти ти тихо

где де де де

ти ти тихо

...

Когда сойду, когда вернусь к вам в тихих строчках,
 когда спущусь дыханьем незаметным
 ветра

дуновением

...

и на заснеженные просеки лесные

...

где тихо ти ти тихо де

ти

...

Когда спущусь, когда у
 вижу, вспомню

сутолоку улиц
 привокзальных

...

и лица лица лица молчаливых
 у сквера

улиц лица

где де де де ти ти тихо де

ти

...

и вспомню сутолоку
 привокзальных

улиц

...

где де де

ти ти ти тихо

...

Когда вернусь, когда спущусь, когда
 увижу,

...

как разрослись деревья, птицы,
 небо

...

и де де де и де ти тихо

...

и вспомню сутолоку

улиц

привокзальных

...

Когда вернусь, когда спущусь, когда
 увижу,

...

Быть может, потеплеет
 возле

сердца,

Быть может, пожалею,

что не с вами, что

не

ваша

...

что

не была

...
 не с вами
 ...
 что не была
 что не с
 вами
 ...
 не с вами
 не была не
 вашей
 ...
 когда сойду, когда спущусь, когда увижу
 как разрослись деревья, птицы, небо...

1966-1982

ИЗ КНИГИ «BEIM TODE ZÜGAST»

1

виртуозница
 старая
 странница про
 казенная
 эта про
 казница
 казни
 маядамаказ
 нимыхсми
 ренников
 алик в общежитии
 - житии -
 смертников

13

РАССВЕТ

теперь влаги ты
 влаги ты
 серой влаги
 студенной 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

36

В е с н а в е с н а

веснаста
 лавес
 налес
 ная весна на на
 сталавес
 наста
 ла
 песни
 весны
 песни:
 будешь
 ямкою, теплой весенней
 будешь ямка
 весны

весныне
бесвес
ныпение:

будешь
глиной, теплой весенней
будешь в ямке -
глинавес
ныгли
навес
ныне
вес
ныне
вес
ныневес
ныневес
та

Геннадий Айги

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

...и восходят поля в небо.
Из песнопения.

где сторож труда только образ Отца
не введено поклонение кругу
и доски простые не требуют лика

а издали - будто бы пение церкви
не знает отныне певцов-восприемников
и построено словно не знавший
периодов времени город

так же и воля другая в те годы творила
себя же самой расстановку -
город-страница-железо-поляна-квадрат:

-прост как огонь под золой утешающий Витебск
-под знаком намека был отдан и взят Велимир
-а Эль он как линия он вдалеке для прощанья
-это как будто концовка для библии: срез-
завершение- Хармс

-в досках другими исполнен
-белого гроба эскиз

и -восходят - поля - в небо
от каждого-есть-направление
к каждой-звезде

и бьет управляя железа концом
под нищей зарей
и круг завершился: как с неба увидена
работа чтобы видеть как с неба

1962

ПОЛДЕНЬ

роз
сияние -
как долгое вытирание
слез

1981

И : МГНОВЕНЬЯ-В-БЕРЕЗАХ

лицом
тяжелеть
и врезаться
той частью что тянет
словно в доверчивость рядом родни - в обожанье сырое
тяжелое
яркости (мозга как будто) берез
частью
врезаться
чтоб комьями-влагой
там да отсюда
в слезах как в костях в обожании
в белое-Боже! в бездоннее стона
кровью как обухом неким
падать! - отдать в превышенья себя (этой частью сырою
плача - как будто отвалами твердости)
рухнув отдать - как-попало-осколки
Поклону земному

1982

УТРО-ОКРАИНА

следы
(словно только что
сущность Огромного
была
и покинула) -

сениц (на перилах балкона) в снегу:

что мне искать? -

это (слабое?) Ты? -

ранками
("есть Я
как только отсутствую")? -
опустошив
оставаясь
свежо

1982

ВЕЧЕР

И - состояние
цветка одинокого - розы:
как неумелое: в несколько - будто - приемов
объятье - младенца:
без обнимаемого.

1985

Ры Никонова

. . .

кольцом улыбка-бка
ноготь - ножом
гибшая гибка
же обожжен

. . .

| | | |
|--------|----------|--------|
| жесть | в жест | бросим |
| жалба | жалею | босим |
| тихим | крылиным | пчелью |
| утиную | унь | носим |

. . .

Полощущий бес
Сребробренный
СкалоЛазарь ты
ИоИов!

. . .

Да листва золотая округла
Доупругла ее тулота
Витиеваты ветвеи
Ветра взапыль погружалибр

. . .

Оматрена
Тимофеювна
АМатреша
Темяфеючка
Умутрюнна
Тимифиичко
Золотаечка
как копеечка
Попроси меня
я с печи сойду
я за печь уйду
и гуся возьму
Не взлетит тот гусь
не раскроется
не рассыпется печь
просто я уйду
О Матренюшка
Тимофеюшка
АМатреночка
Тямафяшунька

. . .

День
Деньги

Динь
Диньги

Дон
Донны

Но
Ногти

МОЛЕБЕН

Ел колебля
(бывши жил)
Был болеблен
в толщу жил

• • •

Как водная гладь
журчливо-ворчлива
Обманчивых трав глубизной
непокрытая
Как глубоных ущелий сырость
мрачлива
Сиреновой пылью и пухом
примятая

Сергей Сигей

• • •

воды голоногие девы
сидели стояли и плали
эти не этили
рыбной блестяли

1964

• • •

фит министра
громо небиста
фирль чекиста
грам тиста
заледь зорень
бипрыгуль
групль

1969

• • •

заумный язык рыбы Сиг
Сиг - король
пускает заумных рыбок
из моего рта Сигиса
Сигис - Стикс
стихотворения погибают
где Сигис переплывает
на зарыбе зари ума

1971

. . .

малевич лич
малёван рыч
кругич квадрыч
гональ диачь

1974 / 1977

. . .

цаиды авры
раз лез литы
раз замри гре грёз
умцы умцы - о ги
гиблиты стонц снуоз
одри
о дрё
ам цих селеное
ам цих лирейя
канцо сумцарь
эриты танц ли задь
абтерь
их нем хвеночеч сумзлелерь
артазь
о цэрц - зарцэль и эя - сумелья ца

. . .

лодка одка медлежная
ходка лодки водежная
плуншая ой ли
пленная дай ли

Владимир Эрль

ПАЛИНОДИЯ

надежда продолжает
сплестать китайский ветер
с пеплом лунным
трава
туманом окружать напиток улиц
продолжает

я выбирал песок когда-то
и музыку моста
сегодня
мне шорох сердца говорит о птицах
о любви
о тени голоса Господня

вот призрак времени
нетерпеливой ночью
оставив снов прилив
я слышу тишину деревьев
ветвей свернувшихся единственную правду

грудь наполняет
ритм чая
утром
продолговатый парус в воздухе забьется
трамвай свернет
в зеркал глубоких суету

на узком перешейке окон
испуганные
мысли осыпаются
преграда перед ними
вьющийся простор

но листьев сумасшествие
стремится повторить вопрос бесцельный
руки
соединить на каменном лице

я жду

пожар небес высоких
в огонь бросает эхо смерти
и следом
темного покоя чувство

свеча погасла
и окно раскрыто

1976

Дмитрий Авалиани

• • •

Я - ящерка
ютящейся
эпохи,
щемящий
шелест
чувственных
цикад,
хлопушка
фокусов
убогих,
тревожный
свист,
рывок
поверх
оград.
Наитие,
минута
ликованья,
келейника
исповедальня.
Земная
жизнь
еще
дарит,
горя,
высокое
блаженство
алтаря.

. . .

Время плаксе или драме,
или время - дрёма склепа,
жить полнее или уже,
или жить уже нелепо?

Когда равны все,
гадко - всё нарыв.
Высот не вижу,
не живу, остыв.

Кривеем,
слепнем,
реквием
песнём.
Замену лету
Лету узнаем.

Генрих Сапгир

ФРИЗ РАЗРУШЕННЫЙ

лицаем кудри складки
и треснувшие крылья
Вдавились мощной длани
отпе-
чатки
поверх легли тончайшей
пылью

стекло крыло автомобиля
закружились в беспорядке
взмыли
мраморные пятки

беззвучно развалились
лась половина
и на ощупь гладкий

странно наложилась
ангельский и львиный
нет разгадки!

II ФРИЗ ВОССТАНОВЛЕННЫЙ

На сером различаем кудри складки
Орлиный глаз и треснувшие крылья
Вдавились мощной длани отпечатки
Века поверх легли тончайшей пылью

Куст блеск стекло крыло автомобиля
 Реальность закружилась в беспорядке
 Сквозь этажи сквозь отраженья взмыли
 Блеснув на солнце мраморные пятки

Вселенная беззвучно развалилась
 Реальности осталась половина
 Все тот же камень - и на ощупь гладкий

Но на другую странно наложилась
 Все тот же профиль ангельский и львиный
 нет разгадки!

Елена Кацюба

КРАСИВЫЕ

Тен чениго иревекас депарга
 Нет ничего красивее гепарда
 Ягуар - гяур, гений угрозы
 Красивые всегда грозны
 Нио гвесад -
 они всегда.

Тигр и зебра вроде играют в одну игру
 Мавра-ревнивца над ланью
 играет пантера, рыча
 Лев играет царя молча
 Он властью солнца свят
 Красивые всегда играют
 Аргия яргот -
 играя горят
 Нио гвесад

Перекатывая гортанью гравий,
 вверх - пружина - прыжок -
 леопард
 Красивые всегда правы
 Нио гвесад
 Оге муш немшубес -
 Его шум бесшумен.
 Безумен
 кто не отвел взгляд.

Красивые вроде хищные пляжи
 или прожорливые ковры,
 где внутри
 огненные шары перебегают.
 Не засыпай,
 тебя растерзают.

Не убегай -
все равно растерзают.
Красивые всегда терзают
Он ен од мертис -
но не до смерти.
Но не до смерти -
он ен од мертис.

Константин Кедров

ЗВЕРИНЕЦ НОТ

Ми-нот-авр
Ре-нот-авр
Си-нот-авр
Ля-нот-авр
Донотавр

МОРЕ

Нету у моря края.
Бездны края,
лезет в небо лестница водяная.
Море - край мира,
мир края.
Переполнен трезубцами горизонт -
моря взлет.
Миг - и взлет лазури,
воды излом,
россыпь гроз,
громоздящих гроздь шипов и роз.
Велосипедное море колес,
море велосипедных колес.

1981

Александр Очеретянский

• • •
 Я видел
 усмешка
 сползала
 с лица
 с лица
 уползала
 сползала
 ползла
 я
 ще
 ри
 ца
 я видел

старик
 (опыт объемного портрета)

ему уже не нужно ничего
 он полон жизни
 а какой
 не помнит
 забытых помнит

глаза
 разрушенные
 бойницы

глаза
 пусты
 беспомощны

1974

Александр Горнон

Полный худ
 и курс новатор
 память — эхо-какаду
 голубойнибесноватый
 рев подметки на ходу

вёселадонка
 несущка
 небаранка небаран
 натюрморд
 архиванюшка
 полумесяц ветеран

детворадавиэвоту
 топальковый
 топляком
 рейстаганки * анекдоту
 под обмотку матюгом

позаливНиколыбельны
 зрителясь отдакимо
 сход галерки корабельной
 сволачением одно

боксатура,полуактах
 наплазрез серпом на бис
 с нимфакиров Ивантрахтах
 приманашкибенефис

добывал свои искружки
 алычудавилибрат
 темакрейсера без пушки
 исказимного дебат

исказим Нева угрюмый
 как ботинок молотца
 продажавший
 задамор
 ощущение от конца

оставляет бизнесмены
 ржаворонок спорашком
 снегашеньем саванценн
 впокалипсисмешком.

1986

Валерий Шерстяной

. . .

ХОРО
ВЕДУНЫ
ФО
НЕ
МА
ТО
ПО

дыхания уж нет

но зцМУКИ
ПРОДОЛФАЮТ
ИЗВЕР-
ГАТЬСЯ
ДУГАМИ РА

ВОЛЧКИ
ЮЛЯТ
ПУРГАГУЛА
и медленное исчезновение
СИ Я НИ Я
цепляются друг за друга
слов сих стих
сверх
каiania
сверк
а я ни я

против капель быта
ОБ
Ъ
ЯВЛЕНИЯ
ЖЕЧЕЙ
ПРА
ЗА
УМНЫХ

. . .

сквозь дыхание
шёпот
обезречивания
кивок головы
воскликнуть можно О!
он око ок
гон ног он

и-ю
у-ю
гул уму
на лугу
свист метелицы

чистка глотки
зной зней
ГЮГЛА

КРЮЩРА

КЛЮТЛИ
ЩОЩО

аз из
я

что вторит
цитаторит

карканье в стороне

Александр Федулов

СоВращение

в заброшенном
крошеч м

но
не
бе
са
ды

ха
ясь

солнцевало безусое светило
брошенным
кам
нем

в
проз ачное озе о

л р
е ь

пьёб осветной л юпфи

10 с четвертью

ч
и
бис

жалко жалуетя рожь
растопленного камня призра к
дрожить на д н е й

и
п
плаааааааачет
п

пылает по гладким стёклам очков медь
ленная пыль

убе
лых
а

кра вав

л ен ных с туп не й

Анна Альчук

. . .

хотЕЛА вашего
да!
но и духу хва(ла
сковой) бы(ла
вина) люб(ви
хорь) - похититель
стыдама?

ничуть

. . .

посв. Велимиру Хлебникову

вниЗ
З
З
З

ВОН ниша для Ш

УМ реки

ка мыш
Ка
(в) шелест звукрыл канул
в Нил

голос колосса
в степь - выпь
пейте слова

Д оболочек

облаком Ка

мне(й) уплывать...

■ ■ ■

посв. Федерико Гарсиа Лорке

натываясь на РИФ
 МУзыку слы шум
 моря

вдох
 ход зверя
 это и есть?
 стихо ТВОРение

ты - вор стихий

осНОВатель ветрав

Сергей Бирюков

ОТГЛАСЫ БО

1
 набоглый, листовый
 сирый, бредявый
 среброкозненный
 реча-вый!

2
 мархупка
 озеро
 марсубле
 морзко-морзко

3
 Просил грубьявые стопуды
 листы крапив
 укроп ветвей
 я никогда не позабуду
 лик светотени фонарей

4
 растение вымокшее в масле
 плоды в разрезе
 есть салат
 века горели иу гасли
 ужениктоневиноват
 морщинка в уголке
 под глазом
 все выдаст разом и солжет
 а Бог пройдет болотным газом
 сквозь толщу вод

5

кабычьсть равная обузе
авосисьть равная бузе
береза - бузине и рузе
козел приверженный козе
вся жизнь разута
и раздета
на берег вышла
неглиже
туда-сюда
а вот и Лета
уже?!!

6

Послушай, я не верю в то,
что это мало, это много.
Оно, конечно, да не то,
да больно длинная дорога,
да этот берег маловат
для пребывания земного,
да вечность требует затрат,
да эпиграмма, да эклога,
да-ди-да-ди, да-ди-да-да,
да Хлебников
и больше нету

7

рукав намок
вершин куста
достигла песня отдаленная
и птица легкая спрямленная
летела
да...

8

А ну как в Илиаду попадешь
иль в Одиссею
а то и раньше -
в Библию нырнешь
а то в Расею
гляди-иди
будь крайне осторожен
неподытожен

9

кругом цвели настурции
больные
во славу тех кто был
другие
ие

10

имя - это им - я

11

бык на бок - бак,
бук
бек
а бик? а бюк?

12

рабуба сонная рабуба
разбита и уже невеба
ты знаешь что не степень куба
а луба либо супень хлеба

• • •

Что Хлебников птицей нахохлился
что Хлебников шелестящим орешником
что бобэоби
что малыш Хлебников
что Хлебников в солдатской фуражке
что Велимир в мордовской шапке
что Зангези
что шелест и шепот
что зинзивер
жив чуив челять чул
чу-у-у-у

(последние звуки произносятся
с медленным затиханием)

ОСНОВНЫЕ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

(по мере появления)

Здесь приняты следующие принципы обозначения действующих лиц:

1) выделяются прежде всего авторы, которым посвящены отдельные явления, и те, чья роль в той или иной группе была особо значимой;

2) даются также справки о поэтах, чьи тексты представлены в «Избранных страницах».

• • •

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865-1941) - начинал как поэт, известен главным образом прозой и публицистикой. Один из зачинателей символистского движения (сборник «Символы» вышел в 1892 г.). Эмигрировал в 1920 г. В СССР не переиздавался до конца 1980-х годов.

Гиппиус Зинаида Николаевна (1869-1945) - поэтесса, прозаик и тонкий критик. Одно из первых лиц в символистском движении в России. Эмигрировала вместе с мужем - Д. С. Мережковским, как и он, играла значительную роль в литературной эмиграции 30-х годов. В СССР ее произведения стали печатать в конце 1980-х годов.

Сологуб (Тетерников) Федор Кузьмич (1863-1927) - поэт, прозаик и драматург, в чьем творчестве наиболее ярко выразились основные черты символизма. В советское время был известен лишь знатокам, активные переиздания в конце 80-х - начале 90-х годов.

Минский (Виленкин) Николай Максимович (1855-1927) - поэт и критик, один из последовательных символистов. Эмигрировал. В советское время почти не был известен.

Бальмонт Константин Дмитриевич (1867-1942) - поэт, переводчик. Его роль в символистском движении определялась как выдающаяся. Эмигрировал. В СССР были изданы его стихи в конце 60-х годов, а затем в 80-е.

Брюсов Валерий Яковлевич (1873-1924) - поэт, прозаик, критик, переводчик, теоретик символизма. Прodelал титаническую работу по внедрению нового направления. Пошел на сотрудничество с большевиками, благодаря чему последующие поколения знали его имя и имели возможность знакомиться с его творчеством. Издавался неоднократно, в том числе - собрание сочинений в 7-ми томах.

Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич, 1880-1934) - поэт, прозаик, критик, теоретик, мемуарист. Ярчайшая фигура как символизма, так и всей первой трети века. После смерти был надолго предан забвению. С 60-х годов, благодаря усилиям энтузиастов, книги снова начинают выходить, но собрание сочинений издается только сейчас.

Иванов Вячеслав Иванович (1866-1949) - поэт, теоретик, оригинальный мыслитель, одна из определяющих фигур символизма. Эмигрировал. До недавнего времени был почти неизвестен.

Блок Александр Александрович (1880-1921) - поэт, драматург, критик. Благодаря поэме «Двенадцать» и публичному приятию революции издавался в СССР и даже изучался в школе. Единственный символист, о котором регулярно выходили научные исследования и популярные книги. Его имя служило также своего рода проводником для возрождения других символистов, характерный пример такого возрождения - «Блоковские сборники», инициированные З. Г. Минц в Тартуском университете.

Кузмин Михаил Александрович (1872-1936) - поэт, прозаик, критик, композитор. По отношению ко всем течениям стоял особняком, хотя декадентско-символистское начало его поэзии очевидно. Умер в СССР, но изданию не подлежал. Возвращается к читателю в конце 1980-х годов.

Хлебников Велимир (Виктор Владимирович, 1885-1922) - поэт, прозаик, драматург, теоретик. Центральное имя для всего русского XX века. Его стихи, проза, драматургия, теоретические построения представляют собой «Единую книгу», ставшую основанием поисков ближайших соратников по футуризму и последователей. При жизни была напечатана малая часть его творений. Посмертные издания (особенно пятитомник 1928-32 гг.) имели существенное влияние на глубине литературы. Официальным советским литературоведением не признавался, массовому изданию не подлежал. Был заново, но далеко не полностью, открыт лишь во второй половине 1980-х годов. В настоящее время предпринимается издание собрания сочинений, существует Общество Велимира Хлебникова.

Гуро Елена Генриховна (1877-1913) - поэт, художник, драматург и прозаик. Ее творчество формировалось на стыке символизма и футуризма (шире новых постсимволистских течений). Вместе с мужем - художником и теоретиком Михаилом Васильевичем Матюшиным - шла к открытию новых путей в искусстве и открывала таковые - например, «органическое искусство», в котором должно произойти слияние природы и воли художника. Не переиздавалась в России с 1914 года по начало 90-х и была известна единицам.

Крученых Алексей Елисеевич (1886-1968) - поэт, художник, теоретик, организатор и пропагандист авангардного искусства. Входил в футуристические группы «Гилея» и «41». В 10-20-е годы занимал крайне левые позиции даже в самых новейших направлениях. С начала 30-х годов до смерти не имел возможности выхода в печать. Первые переиздания - в начале 90-х годов, но до сих пор фактически не издан.

Маяковский Владимир Владимирович (1894-1930) - один из крупнейших лирических поэтов XX века, одновременно виднейшее имя русского авангарда (входил в «Гилею», после революции организовал группу комфутов, затем ЛЕФ (Левый фронт искусства). Искренне принял революцию 1917 г. Много писал о новой жизни, как он ее представлял, фактически моделировал. Активно издавался, после смерти был «назначен» Сталиным в качестве «лучшего и

талантливейшего поэта». Изучался на всех ступенях образования, но был представлен в основном поздними, идеологизированными сочинениями.

Каменский Василий Васильевич (1884-1961) - поэт, художник, авиатор, один из ярких футуристов, заложивший основы визуальной поэзии. С 30-х годов - советский поэт. Ранние книги были переизданы в конце 80- начале 90-х годов.

Бурлюк Давид Давидович (1882-1967) - художник и поэт, «отец русского футуризма». Одно из главных действующих лиц российского авангарда. В эмиграции, в США, продолжал пропагандировать идеи футуризма, но уже не был услышан. На родине не переиздавался до 90-х годов.

Лившиц Бенедикт Константинович (1887-1939) - поэт, переводчик, мемуарист. Дружба с Д. Бурлюком и художественный поиск привели поэта, сформировавшегося на базе позднего символизма, в стан буйных футуристов. Это был очень короткий период в его жизни, но настолько яркий, что уже в начале 30-х годов поэт посвятил ему книгу авангардных мемуаров «Полутороглазый стрелец» - своего рода футуристическое Евангелие. Его поэзия оказалась под запретом после того, как автор был расстрелян. Стихи и мемуары появились лишь в конце 80-х годов.

Северянин Игорь (Игорь Васильевич Лотарев, 1887-1941) - поэт, популярность которого в 10-е годы можно сравнить с популярностью рок-певцов в 60-70-е годы. Публика остро реагировала на его распевное чтение. Футуризм Северянина был «легким» и заключался в основном в необычном сочетании слов в стихах. После революции жил в Эстонии и выступал в разных странах Европы. Его помнили в России, но не издавали, небольшой однотомник появился лишь в 70-е годы, массовые издания - в конце 80-х, сейчас выходит собрание сочинений.

Гнедов Василиск (Василий Иванович, 1890-1978) - поэт, связанный с эгофутуризмом, предвосхитивший многие поиски в искусстве XX века. После 1917 года ушел с литературной сцены. В 30-е годы был репрессирован, после возвращения из лагерей в литературу не вернулся, но стихи писал. В России в последние годы вышли две тоненькие книжечки, выпущенные С. Сигеем в Ейске и Д. Кузьминым в Москве.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

ПОЭЗИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

Игнатъев Иван (Казанский Иван Васильевич, 1892-1914) - поэт, критик, активный пропагандист футуризма, особенно своих друзей по эгофутуризму. Выдвигал и осуществлял принципы синтеза в поэзии. Внезапно покончил с собой в 1914 году. До сих пор не издан.

Филонов Павел Николаевич (1883-1941) - выдающийся художник, чье искусство было под фактическим запретом почти все годы советской власти. Вновь открыт в конце 80-х годов. Оставил замечательные образцы поэзии («сдвиговой прозы»). Был близок к футуристам (особенно к Хлебникову, Крученых и Матюшину).

Шершеневич Вадим Габриэлевич (1893-1942) - поэт, критик, драматург, мемуарист. Сотрудничал с различными футуристическими группами, создал собственную - «Мезонин поэзии». Перевел на русский язык манифесты главы итальянского футуризма Ф. -Т. Маринетти. После 1917 года вместе с А. Мариенгофом и С. Есениным создал новое направление - имажинизм, которое фактически развивало экспрессивное начало футуризма. В дальнейшем существовал как литератор, работающий для театра и эстрады. Первое после 20-х годов издание его стихов вышло в 1994 г., сборник «Ангел катастроф».

Зданевич Илья Михайлович (Ильязд, 1894-1975) - поэт, прозаик, драматург, искусствовед, издатель. Примыкал к различным группам футуристической ориентации. Автор оригинальнейших поэтических заумных пьес («дра»). Эмигрировал. Во Франции продолжал пропаганду русского авангарда, сотрудничал со многими выдающимися западными поэтами и художниками. В России вновь становится известным только сейчас.

Терентьев Игорь Герасимович (1892-1937) - поэт, художник, режиссер, критик, пропагандист левого искусства. Входил в тифлисскую футургруппу «41°». Развивал направление близкое А. Крученых. Впоследствии отошел от поэзии и проявил себя как выдающийся режиссер. Расстрелян. В наше время в России вышла одна книга - тиражом 150 экз. Однако интерес к творчеству Терентьева в кругу специалистов растет, в 1996 г. Вышло два Терентьевских сборника, подготовленных С. В. Кудрявцевым.

Платов Федор Федорович (1895-1967) - поэт, художник, теоретик. Входил в футургруппу «Центрифуга» (вместе с С.

Бобровым, Б. Пастернаком, Н. Асеевым). Выдвинул оригинальную идею музыкально-поэтического письма, так называемые петы (от слова «петь»). До сих пор не издан.

Божидар (Гордеев Богдан Петрович, 1894-1914) - поэт и теоретик. Входил в футургруппу «Центрифуга». Развивал особый тип распевного стиха. Покончил с собой. В советское время не переиздавался. В последние годы перепечатаны отдельные стихотворения.

Март Юрий Николаевич (1893-1935) - ученый востоковед, поэт, прозаик и переводчик. Был близок к тифлисской группе футуристов-заумников «41°». «Первым в истории русского футуризма Ю. Март графически комбинирует языки принципиально разных алфавитов» (Т. Л. Никольская). Умер от туберкулеза. При жизни его стихи не печатались. Первое книжное издание - «Избранное» в 2-х книгах, подготовленное Т. Л. Никольской, вышло в 1995 г. в московском издательстве «Гилея» тиражом 240 экз.

Чурилин Тихон Васильевич (1885-1946) - поэт, прозаик, критик. Его поэтика в целом близка футуризму, хотя он и не примыкал ни к одной из групп. М. Цветаева называла его стихи гениальными. При жизни не имел сколько-нибудь широкой известности. После смерти не переиздавался, отдельные стихи перепечатываются с конца 80-х годов.

Туфанов Александр Васильевич (1877-1941?) - поэт, исследователь, теоретик нового искусства. Развивал постфутуристическое направление, в частности, заумную поэзию. Оказал некоторое влияние на обэриутов. Репрессирован. Дата и обстоятельства смерти точно не известны. На родине до сих пор не переизданы выходившие в 20-е годы книги.

Введенский Александр Иванович (1904-1941) - поэт, один из основателей группы ОБЭРИУ, входил также в «Орден заумников» А. В. Туфанова. Испытал влияние символизма и футуризма. Выработал особое - спонтанное письмо, в котором несоединимое соединялось на уровне как мелких, так и крупных единиц текста (алогизм). При жизни было опубликовано всего два произведения. Писал стихи для детей. Репрессирован в начале 30-х годов. В 1941 году вновь арестован в Харькове и погиб во время транспортировки в Казань. Стихи поэта на его родине стали известны широкому читателю лишь в конце 80-х годов. Двухтомное собрание вышло в 1993 г.

Хармс Даниил (Ювачев Даниил Иванович, 1905-1942) - поэт, писавший также особую прозу. Основатель и главное действующее лицо ОБЭРИУ и других поэтических акций в Ленинграде конца 20-х годов. Испытал большое влияние Хлебникова и в дальнейшем развивал спонтанное алогическое письмо, в том числе диалогические формы. При жизни опубликовано два произведения. Хармс был известен как автор стихов для детей, с них же началось его возвращение в 60-70-е годы. Репрессирован в начале 30-х, снова арестован в 1941-ом и, по официальным данным, скончался в тюремной психиатрической больнице. Основное творчество предстало перед читателем лишь в конце 80-х годов.

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903-1958) - поэт, занимался поэтическим переводом, писал стихи для детей. Входил в ОБЭРИУ. В 20-е годы придерживался конструктивного стиля, деформированного алогизмом. Его первая книга «Столбцы» (1929) стала на долгие годы значительным событием и сразу же подверглась жесткой проработочной критике. В 1938 г. репрессирован, прошел через лагеря и ссылку. Вернулся тяжело больным человеком. Почти полностью поменял манеру письма (обычно определяется как философская лирика). Печатался крайне редко. Посмертно творчество поэта постепенно открывалось в течение 60-70-80-х годов.

Бахтерев Игорь Владимирович (1908-1996) - поэт, драматург, мемуарист. Один из самых молодых участников ОБЭРИУ и единственный уцелевший. Его поэтические произведения стали печататься на родине лишь в конце 80-х годов и остаются до сих пор известны в достаточно узких кругах. До самой кончины продолжал служить связующим звеном между своими друзьями 20-30-х годов и новыми поколениями поэтов.

Олейников Николай Макарович (1898-1937) - поэт, журналист и организатор журнально-литературного дела, автор многих книг для детей. Олейников не входил в состав ОБЭРИУ, но был близок обэриутам по мироощущению и отчасти в поэтике (особенно это касается иронического компонента стиля). При жизни эта сторона творчества Олейникова в печати почти не фигурировала. Расстрелян в 1937 г. Имя и стихи начинают возвращаться в 60-е г., но книжные издания на родине в конце 80-х.

Вагинов Константин Константинович (Вагенгейм, 1899-1934) - поэт и прозаик. Входил в ОБЭРИУ со своей, отличной, манерой письма, которая сформировалась на стыке различных течений (до ОБЭРИУ Вагинов входил в другие группы, испытал влияние Н. Гумилева и М. Кузмина). С 1921 по 1931 гг. вышли три книги его стихов и три романа. Умер в 1934 г. от туберкулеза. Не переиздавался до конца 80-х годов, до 1967 г. в печати не упоминалось даже имя.

Ладыгин Николай Иванович (1903-1975) - поэт и художник. Работал главным образом в палиндромической форме. Жил в Тамбове, но был известен в московских литературных кругах. При жизни одна серьезная публикация в 1970 г. (журнал «Русская речь»). Первая книга вышла в Тамбове в 1993 г.

Казakov Владимир Васильевич (1938-1988) - поэт, прозаик, драматург. Один из ярких авторов 60-80-х годов, поздний авангардист. Издавался только за рубежом, в основном в Германии. В России публикации и книги в конце 80-х - начале 90-х годов.

Мнацканова Елизавета Аркадьевна (1922) - поэт, переводчик, пианистка, музыковед, эссеист. Как поэт сформировалась независимо, сознательно не делая никаких попыток сближения с литературной средой. В 1975 г., с переездом в Вену, как бы переселилась в другую жизнь, где позволила себе открыться как поэту. Выпустила в Австрии несколько книг. В России ее имя становится мерцающе известным лишь в 90-е годы. В 1994 г. вышла книга стихов в Перми.

Айги Геннадий Николаевич (1934) - двуязычный поэт (чувашский и русский), переводчик, эссеист. В советский период его книги выходили только на чувашском языке, русские стихи печатались за рубежом (в оригинале и переводах на многие европейские языки). Еще в 1975 г. выдающийся филолог Р.О. Якобсон назвал его «экстраординарным поэтом современного русского авангарда». Русские стихи Айги стали печататься в России после 1986 года.

Никонова Ры (Таршис Анна Александровна, 1942) - поэт и теоретик авангарда, эссеист. В 60-70-е годы совместно с С. Сигеем выпускала самиздатовский журнал «Номер», в

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

70-80-е - журнал «Транспонанс» и самиздатовские книги. В СССР не печаталась. Участница многих зарубежных выставок визуальной поэзии, автор многих книг, вышедших за рубежом. Работает в заумной, фонетической, визуальной формах поэзии. В России публикации в журналах и альманахах в 90-е годы.

Сигей Сергей (Сигов Сергей Всеволодович, 1947) - поэт, художник, эссеист, теоретик и историк авангарда. Автор многих самиздатовских книг, участник зарубежных выставок. В СССР печатались лишь некоторые научные работы. Книги визуальной поэзии выходили за рубежом. В России публикации в журналах и альманахах в 90-е годы. Первая книга «Собуквы» вышла в Москве в 1996 г.

Эрль Владимир Ибрагимович (1947) - поэт, исследователь творчества обэриутов и поэтов ленинградского андеграунда 60-70-х годов, один из основателей группы «хеленуктов» (Ленинград, 1966-71 гг.). До конца 80-х годов печатался в самиздате и за рубежом. В конце 80-х - публикации в прессе, в 90-х выходят книги.

Сапгир Генрих Вениаминович (1928- 1999) - поэт, переводчик, драматург, киносценарист. До конца 80-х годов был известен в основном как автор пьес и стихов для детей. В 50-60-е годы входил в группу поэтов и художников, известную как «Лианозовская школа». В 70-е годы его стихи печатаются на Западе. С конца 80-х выходят книги в России.

Авалиани Дмитрий Евгеньевич (1938) - поэт. Работает как в традиционных формах, так и в анаграмматической, палиндромической и визуальной поэзии. Печатается с конца 80-х годов.

Кацюба Елена Алекснадровна поэт, автор и испытатель палиндромов, в частности подготовила и издала «Первый палиндромический словарь русского языка», автор многих поэтических книг.

Кедров Константин Александрович (1942) - поэт, критик, литературовед. До конца 80-х годов выступал только как критик и теоретик литературы, в конце 80-х - начале 90-х выпустил несколько книг стихов, в том числе с переработкой слова, элементами анаграмматизма.

Очеретянский Александр Иосифович (1946) - поэт, эссеист, историк авангарда, издатель, инициатор и

ПОЭЗИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

составитель двух выпусков «Забытый авангард» и «Антологии авангардной эпохи». В СССР не печатался. В 1979 г. эмигрировал в США, где выпустил целый ряд самиздатовских книг. В 1993 г. в Перми вышла его книга «Не влезаящий в раму портрет». Активно работает в области визуальной поэзии.

Горнон Александр Георгиевич (1946) - поэт. В конце 80-х годов выступил с фоносемантическими стихами, основанными на принципе смещения и перетекания морфем (своеобразное развитие сдвигологии А.Крученых). Занимается также визуальной поэзией.

Шерстяной Валерий (выступал также под псевдонимом **Вальшер, 1950**) - поэт, эссеист, переводчик, популяризатор русского авангарда на Западе. Живет в Берлине. Работает в заумной, визуальной и фонетической формах поэзии. Автор многих оригинальных книг, записей, публикаций в различных международных изданиях.

Федулов Александр Николаевич (1955) - поэт, прозаик, художник, занимается букартом, публикации в альманахе «Черновик», журнале «Газета ПОэзия», «Волга» и др.

Альчук Анна Александровна (1955) - литератор, художница. Автор книг «Движения», «СОВ СЕМЬ», «Двенадцать ритмических пауз», «Оволс», «Словарево».

Бирюков Сергей Евгеньевич (1950) - поэт, критик, литературовед, теоретик и историк авангарда. Развивает принципы заумной, фонетической и визуальной поэзии.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ..... 3

Действие I. Символ-миф-поэзия

| | |
|-----------------------------|----|
| Интродукция..... | 14 |
| Явление I. Ф. Сологуб..... | 25 |
| Явление II. В. Брюсов..... | 31 |
| Явление III. В. Иванов..... | 36 |
| Явление IV. А. Белый..... | 40 |
| Явление V. А. Блок..... | 46 |
| Кода..... | 52 |
| Интермеццо. М. Кузмин..... | 54 |

Действие II. От словомира к звукомиру

| | |
|-------------------------------|-----|
| Интродукция..... | 62 |
| Явление I. В. Хлебников..... | 74 |
| Явление II. Е. Гуро..... | 92 |
| Явление III. А. Крученых..... | 99 |
| Кода..... | 106 |
| Интермеццо. Б. Лившиц..... | 107 |

Действие III. Пейзаж после битвы

| | |
|--------------------------------|-----|
| Интродукция..... | 114 |
| Явление I. А. Введенский..... | 125 |
| Явление II. Н. Заболоцкий..... | 134 |
| Явление III. Д. Хармс..... | 137 |
| Кода..... | 141 |

Действие IV. Пробуждение элементов

| | |
|---------------------------------|-----|
| Интродукция..... | 144 |
| Явление I. Вл. Казаков..... | 153 |
| Явление II. Е. Мнацаканова..... | 162 |
| Явление III. Г. Айги..... | 167 |
| ЛИТЕРАТУРА..... | 178 |

ИЗБРАННЫЕ СТРАНИЦЫ русского поэтического авангарда

| | |
|--|-----|
| Е. Гуро | |
| Стихотворение в прозе..... | 185 |
| Лень..... | 185 |
| «Поклянитесь однажды здесь, мечтатели...»..... | 186 |
| «Стихли под весенним солнцем доски...»..... | 186 |
| В. Хлебников | |
| «О, достоевскимо бегущей тучи!...»..... | 187 |
| Кузнечик..... | 187 |
| «Вши тупо молилися мне...»..... | 187 |
| «Русь, ты вся поцелуй на морозе!...»..... | 188 |
| «Еще раз, еще раз...»..... | 188 |
| Д. Бурлюк | |
| Лето..... | 189 |
| «Дерево...»..... | 189 |
| Несогласованность..... | 190 |
| «В лесу своих испуганных волос...»..... | 190 |
| В. Маяковский | |
| А вы могли бы?..... | 191 |
| Ничего не понимают..... | 191 |
| Послушайте!..... | 192 |
| В. Каменский | |
| Камень..... | 193 |
| Ночь-утро-день-вечер..... | 194 |

| | |
|--|-----|
| А. Крученых | |
| Призмы из глаз лопают..... | 195 |
| Велимир Хлебников в 1915 году..... | 195 |
| Глухой..... | 196 |
| «Комета забила...»..... | 196 |
| Б. Лившиц | |
| Тепло..... | 197 |
| Давиду Бурлюку..... | 197 |
| И. Северянин | |
| Интродукция..... | 199 |
| Поэза вне абонемента..... | 199 |
| Квадрат квадратов..... | 200 |
| В. Гнедов | |
| Придорогая думь..... | 201 |
| Азбука вступающим..... | 201 |
| И. Игнатьев | |
| Мигающее пламя..... | 202 |
| «Почему Я не Арочный Сквозь?..»..... | 202 |
| Божидар | |
| «В небесах II прозорных как волен я...»..... | 203 |
| Григорию Петникову..... | 203 |
| Ф. Платов | |
| «Один над брюзгливою чувством...»..... | 205 |
| Песнопение # 1..... | 205 |
| В. Шершеневич | |
| Принцип поэтической грамматики..... | 206 |
| И. Зданевич | |
| Ослу..... | 207 |
| Болтовня..... | 207 |
| И. Терентьев | |
| «Ноге...»..... | 208 |
| «Плохое отличается...»..... | 208 |
| Крученых..... | 209 |

| | |
|---|-----|
| Ю. Марр | |
| «Киралаки...»..... | 210 |
| Сухие кошки..... | 210 |
| «Пусть на лоб...»..... | 211 |
| Т. Чурилин | |
| Во мнения..... | 212 |
| Конец кикапу..... | 213 |
| А. Туфанов | |
| Юнь прихвоеная..... | 214 |
| Нинь..... | 214 |
| А. Введенский | |
| Приглашение меня подумать..... | 215 |
| Элегия..... | 217 |
| Д. Хармс | |
| I Разрушение..... | 220 |
| Андор..... | 221 |
| Выбор дней..... | 222 |
| Н. Заболоцкий | |
| Движение..... | 223 |
| Меркнут знаки Зодиака..... | 223 |
| И. Бахтерев | |
| Тишайшая из пиес..... | 225 |
| Потустронний разговор..... | 226 |
| К. Вагинов | |
| «Я променял весь дивный гул природы...»..... | 227 |
| «Поэзия есть дар в темнице ночи струнной...»..... | 227 |
| «Он разлюбил себя, он вышел в непогоду...»..... | 228 |
| Н. Олейников | |
| Озарение..... | 229 |
| Таракан..... | 229 |
| Н. Ладыгин | |
| Марево..... | 232 |
| Дива..... | 233 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| В. Казаков | |
| Набережная 1..... | 234 |
| Набережная 2..... | 234 |
| Набережная 3..... | 235 |
| Набережная 4..... | 235 |
| Е. Мнацаканова | |
| Посвящение..... | 236 |
| Из книги «Beim Tode Zügast»..... | 238 |
| Г. Айги | |
| Казимир Малевич..... | 241 |
| Полдень..... | 242 |
| И: мгновенья-в-березах..... | 242 |
| Утро-окраина..... | 243 |
| Вечер..... | 243 |
| Ры Никонова | |
| «кольцом...»..... | 244 |
| «жесть...»..... | 244 |
| «Полощущий бес...»..... | 244 |
| «Да листва золотая округла...»..... | 244 |
| «Оматрена...»..... | 245 |
| «День...»..... | 245 |
| Молебен..... | 246 |
| «Как водная гладь...»..... | 246 |
| С. Сигей | |
| «воды голоногие девы...»..... | 247 |
| «фит министра...»..... | 247 |
| заумный язык рыбы Сиг..... | 247 |
| «малевич лич...»..... | 248 |
| «цаиды авры...»..... | 248 |
| «лодка одна медлежная...»..... | 248 |
| В. Эрль | |
| Палинодия..... | 249 |
| Д. Авалиани | |
| «Я - ящерка...»..... | 251 |
| «Время плаксе или драме...»..... | 252 |

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Г. Сапгир | |
| I Фриз разрушенный..... | 253 |
| II Фриз восстановленный..... | 253 |
| Е. Кацюба Красивые..... | |
| 255 | |
| К. Кедров | |
| Зверинец нот..... | 257 |
| Море..... | 257 |
| А. Очеретянский | |
| «Я видел...»..... | 258 |
| старик (опыт объемного портрета)..... | 258 |
| А. Горнон | |
| «Полный худ»..... | 259 |
| В. Шерстяной | |
| «ХОРО...»..... | 262 |
| «сквозь дыхание...»..... | 263 |
| А. Федулов | |
| соВращение..... | 264 |
| А. Альчук | |
| «хотЕЛА вашего...»..... | 265 |
| «вниЗ...»..... | 265 |
| «натываясь на РИФ...»..... | 266 |
| С. Бирюков | |
| Отгласы бо..... | 267 |
| «Что Хлебников...»..... | 269 |
| Основные действующие лица..... | |
| 270 | |
| Содержание..... | |
| 280 | |