

**Министерство общего и профессионального
образования
Российской Федерации
Новосибирский государственный
педагогический университет**

Б.В. Тырышкина

**Эстетика русского
литературного авангарда
(1910-е - 1920-е гг.)**

Учебное пособие по спецкурсу

Новосибирск 2000

Тырышкина Е.В. Эстетика русского литературного авангарда (1910-е - 1920-е гг.). Учебное пособие. - Новосибирск: ИДМИ , 2000. - 84 с.

Учебное пособие по спецкурсу, составленное в виде теоретического очерка, предлагает на материале поэзии концепцию креативной стратегии русского литературного авангарда. Авангард рассматривается как цельное эстетическое явление и анализируется с помощью таких критериев, как: мимесис, источник инспирации, структура творческого акта, формообразование, диалог с концепированным адресатом.

Пособие адресовано студентам и аспирантам филологических факультетов.

Рецензент - Лоцилов И.Е., к.ф.н., доцент

В оформлении обложки использован рисунок В.Кандинского из книги: Р.В.Дуганов. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

©Тырышкина Е.В., 2000

©Новосибирский государственный педагогический университет, 2000

ВВЕДЕНИЕ

В авангарде¹ * автор стремится к максимально свободному самовыражению и тем самым - к максимальному влиянию на сознание адресата и на - внешнюю реальность как таковую. Авангардистский дискурс “состязателен” по своей природе и определяет особое напряжение творческой стратегии авангардиста. Авангардистская утопия проявляется прежде всего в неукротимой воле воздействия словом на мир напрямую - примерно так же, как это описывается в оккультизме. Только такое действенное искусство объявляется истинным. Предстоит выяснить, каково это истинное искусство с позиции автора-авангардиста.

Авангард акцентирует именно те моменты выхода в инобытие творящего субъекта, которые можно характеризовать как моменты чистого вдохновения, одержимости, экстаза, или - глубокого погружения в “иное” (“увидеть мир насквозь”). Младший символизм также придерживался “теории горения” поэта двадцать четыре часа в сутки¹ (“дионисийские восторги”), но вдохновение в символизме всегда знаменовало слияние с Высшим Божеством (Трансцендентным объективным - Т.о.) и знаки присутствия Божества усматривались в реальности природы и культуры. В авангарде автор отражал мир не как объективную данность в его предметных границах, а мир как поток трансцендентного (Т.), и - самое главное - автор выражал себя как “иное” (трансцендентное субъективное - Т.с.).

¹ * По поводу термина “авангард” можно заметить следующее: авангард вызревает в футуризме как принципиально новое эстетическое явление (одно из парадигматических направлений в русской литературе 20 века). Футуризм был довольно пестрым собранием мелких литературных школ, - то, что можно назвать авангардом, в наибольшей типологической “чистоте” проявилось в деятельности группы “Гилея”.

Предлагается проанализировать авангард как целостное эстетическое явление с точки зрения логики креативной стратегии: I. Мимесис - выбор предмета художественного освоения. II. Источник вдохновения (инспирации) как проблема ценностной ориентации. III. Структура творческого акта - соотношение эстетического переживания (медитации) и инструментальности (воплощения в материале). IV. Формообразование - характеристики материала и формы в их взаимообусловленном единстве. V. Диалог с концепированным читателем².

Анализ предполагает обращение к теоретическим статьям и манифестам авангарда (т.е. заявленным теоретическим интенциям) и художественным текстам. Нужно учесть тот факт, что разделение на теорию и практику здесь условно, так как нет и не может быть прямой дидактической связи (художественный текст как осуществление теоретической программы), а теоретические тексты авангарда являются как проективными, так и рефлексивными. Творческий субъект в авангарде претендует на то, чтобы представлять собой и единственную реальность, и источник инспирации, и материал для преобразований, и форму, и явленный миру динамичный идеал. В данном случае линейная структура анализа - это дань привычному логизированию.

I. МИМЕСИС

“Разрушение традиционных законов, правил и принципов искусства, поиски нового творческого видения, отказ от реальности как материала для произведения искусства, от предметности и рискованное обращение к непонятым образам, - вот где начало того, что можно назвать “историческим авангардом”³. В этом заявлении Р.-Д.Клуге следует обратить внимание на характеристику принципов мимесиса в авангарде - “отказ от реальности как материала для произведения искусства, от предметности и рискованное обращение к непонятым образам”. Однако - что понимать под реальностью и предметностью? и что стоит за “непонятыми образами”? К тому же - в чем специфика мимесиса в авангарде, ведь почти полностью вышеприведенную цитату можно было отнести и к декадансу (старшему символизму)? Необходимо разграничить декаданс и авангард, так как и в том, и в другом случае автор “изменяет” миру ради субъективного инобытия. Представляется целесообразным рассмотреть принципы мимесиса в авангарде как отношения творящего субъекта и объекта (данность внешнего мира).

В “чистом” авангарде реальность - в своем крайнем выражении приравнивается к реальности сознания субъекта в момент потока вдохновения. Реальность же внешнего мира предстает в непривычном ракурсе особого видения автора: “Мир сквозь призму МОЕГО взгляда.” Авангард отражает не предметную данность этого мира, а его инобытие, которое есть хаос изменений, чистая энергия, всеобщая слитность или иное расположение границ.

Теория

Теоретическое обоснование подобных миметических принципов находим у А.Крученых в статье “Новые пути слова”: “Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано как и умное. ... Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. <...>“О если б без слова сказаться душой было можно?” (Фет). “Мысль изреченная есть ложь”

(Тютчев) трижды правы! ... Чем истина субъективней - тем объективнее Субъективная объективность - наш путь.”⁴ Таким образом, декларируется эмансипация субъекта от объекта (внешнего мира) с переходом к полному доминированию субъекта, т.е. первая стадия - это 1. деформация, изменение границ в самом объекте, а затем 2. переход к субъекту как единственной реальности существования. “Чистый” авангард так же, как и декаданс, обращается не к реальности как к объективной данности природы и культуры, а к субъективному измененному сознанию как единственной и истинной реальности (при этом выстраивается смысловой синонимический ряд, эксплуатируемый в творчестве авангардистов: вдохновение-одержимость, безумие, детское сознание - в творчестве А.Крученых, В. Маяковского, И.Игнатьева, И.Зданевича, В.Хлебникова). В отличие от декаданса, это сознание всегда стремится к материальному оплотнению и - еще одно принципиальное отличие - для авангарда нет оппозиции материи и духа, и материя тоже продуцирует трансцендентное.

В “прижизненной” дореволюционной критике авангард нередко воспринимался довольно поверхностно, основное внимание уделялось словесным “несообразностям” (с точки зрения здравого смысла и привычной эстетической традиции) и внешним эффектам автопрезентации, либо отмечалось, что пресловутые новации вовсе не новы⁵. Практически единственным из тех, кто наиболее тонко и глубоко отразил специфические черты авангардистского мимесиса, был Н.Бердяев: “Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластовывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются. Это новое ощущение мировой жизни пытается выразить футуристическое искусство. Кубизм был лишь одним из выражений этого космического вихря, смещающего все с своих мест. Футуризм во всех своих нарастающих разновидностях идет еще дальше. Это - сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира. <...> В таких самоновейших течениях, как супраиматизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного

освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно непохожий на весь природный мир.<...> Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это - освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего.”⁶

Здесь намечены основные тенденции взаимоотношений автора с реальностью в авангарде - ее “распредмечивание” (смещение границ во внешней реальности, иное ее членение, рассмотрение реальности как постоянно изменяющейся материи) и, наконец, полное освобождение от внешнего мира как мира фиксированных форм.

Практика

В художественной практике авангарда эмансипация субъекта от объекта и авторский волюнтаризм проявляются в разнообразных формах, вариантов здесь, конечно, больше, чем было теоретически постулировано. - При анализе авангардистских текстов можно выделить три стадии взаимоотношений субъекта и объекта: 1. снятие границ в объекте; 2. снятие границ в субъектно-объектном единстве (хаотическое взаимодействие, слитность); 3. субъект как единственная реальность, где 3.1. постоянно трансцендирующий субъект вытесняет/разрушает собой этот мир как данность - поглощает его или присоединяет к себе Божественному, становясь самодовлеющим, вечно изменяющимся, принципиально новым я=объектом (я = мир). При этом границы объекта и субъекта совпадают⁷. Происходит новое моделирование объекта (я = храм, город, мир, универсум); или 3.2. наблюдается уже полная аннигиляция объекта, субъект предстает как взрыв/поток трансценденции, который не может быть отражен в понятиях и формах существующего языка; происходит сосредоточение на субъективных переживаниях инобытия, в результате чего читатель имеет дело с герметичным текстом звуковой и графической зауми. Основная проблема здесь заключается в принятии или непринятии читателем/слушателем конвенции о признании подобного

произведения поэтическим, принадлежащим сфере искусства, и форм “зауми” как адекватно отражающих авторское “иное”. Хотя некоторые исследователи акцентировали прагматический момент в авангарде как его типологическую характеристику⁸, но сами авангардисты настаивали на том, что их творения — мистической и эстетической природы: “<...> до нас не было словесного искусства, были жалкие попытки рабской мысли воссоздать свой быт, философию и психологию... <...> В искусстве мы заявили: СЛОВО ШИРЕ СМЫСЛА

Слово (и составляющие его — звуки) не только куца мысль, не только логика, но, главным образом, заумное (иррациональные части, мистические и эстетические)...”⁹ По сути дела, авангардисты постулировали новое понимание искусства как некое “оконтуривание”, запечатление (максимально динамическое) духовной практики субъекта, где самым главным было — бесконечное ощущение новизны.

Проиллюстрируем взаимоотношения объекта и субъекта в авангарде:

1. Снятие границ в объекте:

Тот же отрепанный нордом
Пенный устав на заре,
Мачтовый строится город
Высью, прозрачной сестрою
Воздуха сонная одурь
Долгим серпом высинеет
Свесок небесных морей

/Г.Петников /

Белые медведи из датского фарфора
Пролетают, как диких гусей вереницы,
Задевая крылом золотую гондолу.
И выжженный можжевельник склоняется долу,
Поют серебряные повода зарницы —
Неспокойные струны вечернего простора.

/Б.Кушнер /

Легкоизалетный чертит кругозоры,
Памятями дышит клочок земей.
Черные круги полей оратай
Над лютой дней.
Но и кто
Игры темной увлечет
В логи тайны громады?
Дам иглы
Глубин моревых.

/С.Бобров¹⁰/

2. Снятие границ в субъектно-объектном единстве

Вам ли понять почему я спокой
ный

Насмешек грозою
Душу на блюде несую к обеду
идущих лет

С небритой щеки площадей
Стекающая ненужной слезою
Я быть может последний

ПОЭТ

/В. Маяковский /

Не зная устали
Лишь зная стали
Грибы рогатины в зубах возрастали
Ржавели палубы
Гора коты в ногах
И бор развесисто
Упрямо в поле
На нашем просвисте
Туманов драхма
Ялик зазвякал
Упала птаха

Сколько на нос полагается дроби
Выкушай смерти и сердце попробуй

Вот и гора вот и пригорок
На слюне через рты протащился опорок

Швах! швах! ударились о небо тучи
/Василиск Гнедов /

Рассыпья слабостью песка,
Сплывись беспамятностью глины, -
Но станут красные калины
Светиться заревом виска!

И мой язык, как лжи печать,
Сгниет заржавевшим железом,
Но станут иволги кричать,
Печаль схвативши в клюв за лесом.
/Н. Асеев¹¹/

3. Субъект как единственная реальность

3.1. Я= храм, город, мир, универсум

Мама!
Петь не могу.
У церковки сердца занимается клирос.

Обгорелые фигурки слов и чисел
из черепа,
как дети из горящего здания.;

Смотри,
мои глазища -
всем открытая собора дверь.
/В.Маяковский /

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Граждане и гражданки
Меня - государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон;

Я, волосатый реками...
Смотрите! Дунай течет у меня по плечам
И - вихорь своевольный - порогами синее Днепр.
Эго Волга упала мне на руки.
И гребень в руке - забором гор
Чешет волосы.
А этот волос длинный -
Беру его пальцами -
Амур, где японка молится небу,
Руки сложив во время грозы.

/В. Хлебников /

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту раскаленная клеем облатка
и в глазах никакого порядка...
Публика выходит через отпадающий рот
а мысли сыро-хромяющие - совсем наоборот!
Я В ЗЕРКАЛЕ НЕ ОТРАЖАЮСЬ!..
/А. Крученых¹² /

3.2. Я - взрыв/поток трансценденции
Дыр бул щыл
убешщур
скуп
вы со бу
р л эз

(написано на языке собственного изобретения)

ГООСНЕГКАЙД '

М Р БАТУЛЬБА

СЕНУ АЕ КСЕЛ

ВЕР ТУМ ДАХ

ГИЗ

/А.Крученых¹³ /

Эмансипация субъекта от объекта не является открытием авангарда, это наследие декаданса¹⁴, а еще шире - романтизма, но здесь она достигает апогея. Если в декадансе субъект стремился сжаться до капсулы своих “эфирных миров”, “страны Ойле”, до точки нематериальности - Т.с., изгнав материю с ее непреложными законами, то в авангарде субъект разворачивается вовне, заполняя/подменяя собой внешнюю реальность, и материя здесь становится дополнительным источником трансцендентного - эксперименты с материалом и формой должны вызвать к жизни то, “чего нет нас свете”. Декаданс старается игнорировать внешний мир и дистанцироваться от него, - авангард весьма активен и даже агрессивен в своих стремлениях изменить этот мир “под себя”. Материя для декаданса - это неизменное зло, повторение бессмысленного круговорота рождений и смертей, разрушение и тление, материя - это губительная сила хаоса. Т. - вне этого круга, дух материю покинул.

Хаос внешнего мира двойственен в авангарде - энергии созидания и разрушения в нем разведены и оцениваются по-разному. Наследие декаданса в авангарде дает о себе знать - разрушение и смерть отнесены к области “негативного хаоса” и абсолютного зла материального мира. Но в авангарде нет ничего существующего вне материальности, энергия разрушения присуща внешнему миру, а “позитивная” энергия созидания/превращения - и миру, и творящему субъекту. Но в авангарде эта энергия чистого творчества всегда двупланова - созидание всегда несет в себе и заряд деструкции. Эту энергию субъект узурпирует, он присваивает себе

право быть единственным первотворцом.: “<...> Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. “идеалистов”, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой. <...> Конечно, с такой предпосылкой откуда же взяться радости, непосредственности и убедительности творчества?”¹⁵

Если авангардист еще склонен рассматривать внешний мир как однозначное зло, разрушительный и смертоносный хаос материи, а субъект, хотя и является его пленником,> все же выступает как единственный носитель креативности, то он еще сохраняет свою связь с декадансом:

И когда я, обезумевший, начну прижиматься
К горящим грудям бульварных особняков,
Когда мертвое время с косым глазом китайца
Прожонглирует ножами башенных часов, -
Вы ничего не поймете, коллекционеры жира,
Статисты страсти, в шкатулке корельских душ
Хранящие прогнившую истину хромоноого мира,
А брагурный, бульварный, душный туш!
Так спрячьте ж запеленутые сердца в гардеробы,
Пронафтапиньте Ваше хихиканье и увядший стон,
А я Вам брошу с крыш небоскреба
Ваши зашнурованные привычки, как Парудохлых
ворон. /В.Шершеневич/

Ветер колючий
трубе
вырывает
дымчатой шерсти клок.
Лысый фонарь
сладострастно снимает
с улицы
черный <вариант - синий> чулок.

/В.Маяковский¹⁶ /

Если энергетика внешнего мира-хаоса оценивается положительно или же воспринимается как нечто естественное, изначально данное, то происходит разрыв с традицией декаданса.

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создатель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гонящий лазурь!
Слушай, ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносишь, нескованный
опьянитель бурь.

/Е.Гуро /

в пробое севаго камня герцогиня земли давней
соловьиною трель водит душой человеческой несытой
пролеты ключей журавлиных по елому бредню
овивают день неубывый одвинут солнце
застоятся небу яловому остро
конь понуро вдохнет жар в ноздри
вязан коннику ногами под брюхо
сечен давит наводью в гриву
немь ошаривает тает вьевым стожаром олита руколомом
над изголовьем
онемееет смертью томной

/П.Филонов¹⁷ /

Пройдя несколько стадий взаимоотношений субъекта и объекта, авангард, наконец, объявляет творящего субъекта единственной истинной реальностью. Объектом эстетического освоения в авангарде становится именно субъект в состоянии творчества - инобытия.

II. ИСТОЧНИК ИНСПИРАЦИИ

Теория

Авангард снимает оппозицию материи и духа, для него все совершается здесь и сейчас; происходит смена источника

инспирации. В авангарде именно материя - в широком смысле слова становится источником Т. (в предыдущей культурной традиции Т. было достоянием области духа). В качестве материи осознается и внешняя реальность, и авторская телесность, и художественный материал, в том числе и слово.¹⁸

Теперь место Т.о. занимает не Бог (как это было в символизме)¹⁹ и не Искусство, Великая культура (как это было в акмеизме)²⁰, а - энергия самой материи, проявляющаяся, с одной стороны, в динамических моментах внешнего мира (изменение, разрушение, движение, etc.), с другой стороны - формой этой хаотической материи является язык, рассматриваемый авангардистами также как источник “чудесного и неведомого”.

Энергетика внешнего мира становится источником Т. Здесь предмет изображения и источник инспирации практически совпадают, так как именно Т. - поле эстетического освоения авангарда:

“Мы рассекли объект!

Мы стали видеть мир насквозь.

Мы научились следить мир с конца<...>

Мы можем изменить тяжесть предметов (это вечное земное притяжение),

мы видим висящие здания и тяжесть звуков.

Таким образом мы даем мир с новым содержанием...”²¹

“Новое содержание” - это инобытие, вне границ и рамок, и осмысливается при этом как в физических (пространственно-временных), так и в метафизических терминах: “Удивительна бессмысленность наших писателей так гоняющихся за смыслом. Они желая изобразить непонятность алогичность жизни и ее ужас или изобразить тайну жизни, прибегают все к тому же (как всегда, как всегда!) “ясному четкому” всеобщему языку...; Мы первые сказали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их.”; “Когда я замечал, как старые строки вдруг потускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества - будущее. Оттуда дует ветер богов слова.”²²

Авангардистов интересует мир как постоянно становящееся, но не

ставшее, это характерно как для раннего авангарда, так и для более позднего: “превращение или, вернее сказать, выворачивание наизнанку и как бы обнажение сущности из-под внешней видимости является важнейшим свойством его <Хлебникова> поэтического слова.”²³ А. Туфанов следовал матюшинскому принципу: “Художник увидел мир без границ и делений.”²⁴ Субъект может присоединяться/подключаться к объекту (внешнему миру) как положительной энергии изменений, но главным источником Т. он декларирует себя. При этом Т. проявлено в авторской телесности - В.Хлебников писал о мозге - “князь-ткани”²⁵.

Язык является не только формой, объемлющей Т., но и - материей, продуцирующей Т. в результате “переконструирования”. Язык - это тоже источник Т.: “1) Новая словесная форма создает новое содержание, а не наоборот. б) Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч. Здесь я схожусь с Н.Кульбиным, открывшим 4-е измерение - тяжесть, 5-е - движение и 6 или 7-е время).”²⁶ Постоянные эксперименты с языком и формой объясняются как раз стремлением найти Т. в самой языковой материи, путем разнообразных приемов (поначалу не всегда осознанных, а затем уже “научно” отрефлексированных).²⁷

Но на первое место в качестве источника Т. в авангарде выдвигается сам творящий субъект.

1. Субъект как генератор трансцендентного

По поводу попыток создать принципиально иное по своей природе искусство в авангарде Г.Белая заметила: “Не один художник хотел оспорить божественную природу искусства, доказать, что человеку доступно трансформировать его изначальную сущность или вообще создать искусство, другое по природе. Сегодня, на исходе века, видно, что это не получилось.”²⁸ В чем заключалась принципиальная новизна? На этот счет у каждого из основных теоретиков авангарда есть основополагающие высказывания:

А.Крученых: “Трансцендентное во мне и мое... Нам не нужно посредника - символа, мысли, мы даем свою собственную новую

истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?). Идея символизма необходимо предполагает ограниченность каждого творца и истину спрятанной где то у какого то честного дяди. Чем истина субъективней - тем объективнее Субъективная объективность наш путь.”²⁹

К. Малевич: “Поэту присущи ритм и темп, и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная есть ложь, но я бы сказал, что мысли присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что можно, но даже совсем передать словами нельзя. <...> Поэт есть особа, которая не знает себе 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. <...> Тот, на которого возложится служение религиозного духа, - являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная. Церковь - движение, ритм и темп - ее основа.”³⁰ Коротко сформулирована мысль о возможности генерирования Т. субъектом и у В.Хлебникова: “И не станем ли мы тогда народом божичей, сами горевая вечностью, а не пользуясь лишь отраженным? <...> Мы не должны быть нищи близостью к божеству - даже отрицаемому, даже лишь волимому.”; “Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа.”³¹

Основная идея здесь, объединяющая всех трех известных авторов, - это генерирование инобытия на субъективном уровне, когда художник не нуждается во внешних источниках “подключения”.

Т.с. уже фигурировало в эстетике декаданса, но - “добывание инобытия” в декадансе было возможно с помощью саморазрушительных телесных практик³², в то время как в

авангарде генерирование Т. не было связано только с экспериментом (о процедуре генерирования Т. см. ниже), а сам эксперимент не был автоагрессивным, и - в декадансе Т.с. декларировалось принадлежащим исключительно к области нематериальной. При том, что источников инспирации формально в авангарде можно выделить три (один - субъективной и два - объективной природы³³), на самом деле характер их - один и тот же - чистая энергия роста, изменений, превращений, разрушений, объявляемая мистической. Здесь авангард также отходит от традиции, т.к. область Т. в романтической традиции, к которой восходит и авангард, изначально не принадлежит этому миру³⁴.

В романтизме и символизме Т. понималось с позиции этико-эстетической - чудесное как благое, доброе, прекрасное. В авангарде (также как и в декадансе) этическая окраска Т. исчезает (если Маяковский или Хлебников грезят картинами мировой утопии, то они еще не отошли от традиции романтизма и символизма). В авангарде Т. - это энергия изменений как таковая; художник самодостаточен, он - вне связи с людьми, здесь не может быть этических отношений; свои переживания он оформляет, чтобы насладиться одинокой Игрой, которая сулит сладость постоянных выходов в "иное". Отношение авангардиста к жизни - чисто эстетическое. Здесь нет места и красоте в ее традиционном понимании меры и гармонии и - не может быть, т.к. момент мастерства в авангарде редуцирован.

2. Процедура генерирования трансцендентного

Если в авангарде отрицается вне-положный субъекту источник Т. нематериального характера (идеальная область духа), то нужно прояснить саму процедуру "добывания" Т. Классический вариант творчества подразумевает состояние вдохновения как "восхождения"³⁵, в авангарде вдохновение-инобытие мыслится либо как "встреча с собой-иным", либо является результатом случайного, а затем уже намеренного экспериментирования с языковой материей, где инобытие, пусть и "сконструированное" еще возможно, а о вдохновении говорить уже не приходится.

2.1. Т. как результат не-целенаправленной деятельности автора:

2.1.1. Т.с. в результате спонтанной медитации. 2.1.2. Декларирование себя Т.; 2.2. Т. как результат ненамеренных манипуляций с языковой материей

Источник инспирации в авангарде в предельном своем варианте - это Трансцендентное субъективное. Здесь возникает два варианта креативного поведения (в конкретной практике они могут соседствовать).

2.1.1 обрести в себе “сверх-я”, “встретиться” “с собой-иным-себя-превосходящим” в результате спонтанной медитации или 2.1.2 объявить себя “сверх-я”, когда все проявления жизненной активности автоматически декларируются как Т. (смена конвенций).

2.1.1 В авангарде центр мироздания - субъект в состоянии себе не-тождественном как генератор потока креативности. Но “прорваться” к своему Т. “Я” возможно через отключение механизмов рационального познания и рефлексии, одновременно концентрируя и аккумулируя все виды субъективной энергии. Авангардист постулирует идею совмещения и источника Т., и медиума на уровне субъекта, который вещает услышанное. Здесь акцентируется само состояние вдохновения как одержание “иным”. Единственный поэт, для которого созерцательное медитативное состояние было совершенно органичным, - это В.Хлебников - Святой, Ребенок, Царь - в одном лице (терминология А. Жолковского³⁶). Для Хлебникова было совершенно естественно продуцировать “иное”, полностью “растворяясь” в мире и сотворяя новые миры. В этом случае Т.с. не отличимо от Т.о. Хлебникову не надо было “вращивать Т.”, для него границы между бытием и инобытием были легко проницаемы: “Сумасшедшим Хлебников не был, а был безумцем (большая разница) - как Блейк, Гельдерлин, Ницше, Ван Гог и др. Безумие давало великие образцы искусства и величайшие прозрения. <...> Легенда о Хлебникове - легенда об идеальном поэте - заставляет вспомнить о Рембо, о Франсуа Вийоне. Флоберовская легенда об абсолютной отдаче творчеству тоже сродни ей.”³⁷

2.1.2. В этом случае Т. энергией считается жизненная энергия роста, силы, воли, которая объявляется мистической. Так как порыв/прорыв к “себе-иному” требовал слишком много усилий, - “трудно быть Богом”, если, конечно, способность к трансцендированию не была свойством выдающейся личности, - то авангардисты иногда были склонны все проявления своего эмпирического “Я” (от физиологических реакций и процессов до поведенческих) изначально манифестировать как “иное”. “Сакрализация” телесных проявлений поэта - “земного Бога” носит откровенно эпатажирующий характер:

Кто целовал меня -
скажет,
есть ли
слаще слюны моей сока.

Покоится в нем у меня
прекрасный
красный язык.

<...>

Наконец,
чтоб лето в зимы,
воду в вино превращать чтоб мог -
у меня
под шерстью жилета
бьется
необычайнейший комок.;
Женщины, любящие мое мясо, и эта
девушка, смотрящая на меня, как на брата,
закидайте улыбками меня, поэта, -
я цветами нашью их на кофту фата!

/В.Маяковский /

Тут из пенки слюны моей чилистейшей
выйдет тюльпаном мокроноса Афродитка
как судорга тухлого яйца!;

Я поставщик слюны АППЕТИТ на 30 стран
Успеваю подвозить повсюду
Обилен ею как дредноут - ресторан

<...>

Планетам всем причастен Я
Музка, слезы блузкой оботри
Заатлантический транспорт моей насморочной

глубины

Не знает пределов!

<...> -

Сквозь дождь слюнявый мир заблестит гримасной
радугой

Без нее как без вежеталья на земле сушь... /А.Крученых /

Долго ли буду стоять я Живой
Из ядерного мяса Памятник.³⁸

/В.Каменский /

2.2. Т. такого рода проявляется как результат деятельности, где ослаблен контроль рацио и всегда является “побочным” продуктом” этой деятельности, это - ошибки, опечатки, ляпсусы, то, что А.Крученых в своей “Декларации слова как такового” определял как случайное, наобумное.³⁹ Все это происходит помимо авторской воли: “Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.).”⁴⁰ Случайность, где “проскальзывает” независимо от воли автора невербализуемое инобытие, заложена и в самом процессе письма от руки, проявляясь уже не в звучании, а в самом графическом рисунке: ”...в рукописном наиболее значимой представляется категория случайного, во многом определяющая поэтические установки авангарда на игру. В этом смысле рукописное в живописи соответствует опечатке как приему в литературном тексте.”⁴¹

Автор пытался найти адекватный язык своему “иному”, он рассматривал язык как хаос все той же материи, из которой можно творить мир заново и, одновременно экспериментируя с материалом (собственное тело и языковая материя), пытался найти свое “чудесное и неожиданное”.

2.3. Т. как результат целенаправленной деятельности автора:

2.3.1. Т.с. в результате специальной медитативной техники и экспериментирования с авторским телом (зрение и речевой аппарат). 2.3.2. Т. в результате манипуляций по заданным правилам с языковой материей.

Такого рода креативная стратегия - явление авангарда в его финальной стадии, когда экспериментирование было уже осознанным, отрефлексированным приемом, гарантирующим встречу с “иным”. Однако сам набор манипулятивных правил либо был уже изначально задан (сформулирован автором), либо процедура экспериментирования сама по себе являлась предметом поиска, прежде чем становилась каноническим инструментом.⁴² А.Туфанов сначала изучал материал, состоящий из 1200 фонем и экспериментировал со звучанием, а затем создал новую фоническую систему, на базе которой создавалась “фоническая музыка” как некий инструментарий по моделированию Т. И.Терентьев осмысливал и заимствовал чужие приемы авангардного письма и изобретал свое собственные (см. ниже).

2.3.1. В самом общем виде подобный способ “извлечения иного” был сформулирован Хлебниковым, когда он писал о самоизучении человечества: “... собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя...”⁴³

Здесь нужно отметить уже осознанную и оцененную авангардистами технику вхождения в медитативное состояние: “... мой первый совет для вступающих на открываемые мною пути к вечной юности - это выработать в себе способность приводить себя в любое время по собственному желанию в состояние безвольного созерцания всего окружающего.”⁴⁴ Медитация дает особые

ощущения субъекту, переживающего как миг слияния с миром, так и миг “остраненности”. Осознание медитативной техники и ее целенаправленное использование характерно для зрелого авангарда 20-х годов, и хотя авторы и в этом случае настаивают на приоритете авторской свободы вхождения в “иное”, но в данном случае есть одно важное отличие от спонтанного медитирования раннего “экстазного” типа: ранний авангард акцентирует экстазис, как момент выхода субъекта за собственные границы и момент “распада” объекта, т.е. смещение границ и в нем. Поздний авангард приходит к осознанию не только возможности увидеть действительность измененной по собственной воле художника (“Зорвед” М.Матюшина), но и пережить своеобразный катарсис целостности субъекта и объекта, при том, что приоритет субъекта, его творческой воли постоянно подчеркивается: “Жизнь... есть нечто движущееся... личность, как живой поток в чистом протяжении времени, ничего не заимствующий у пространства и неуловимый в своей глубине. <...> Такова жизнь, а искусство прекраснее. Свергнув власть материального мира, застывшего мира с замороженной душой человека, новый художник создаст красоту природы в восприятии, даст эстетическое ощущение самой жизни, схватит самую сущность бытия и, путем непосредственного постижения урвет у жизни ее животрепещущую тайну.”⁴⁵

Мир по Туфанову - это звучание-движение-изменение (поток). Авторское сознание и тело - это инструмент, с помощью которого можно вырвать тайну у материи (логика та же, что и с экспериментами в области языка и формы).

2.3.2. Определенные правила обращения с языковой материей в целях овладения Т. - “красота со взломом”, были сформулированы И.Терентьевым.⁴⁶ Использование формальных правил в этом случае вело к доминированию прагматики в авангарде и тем самым означало окончательный разрыв с высокой художественной традицией, где Т. в принципе не может быть достигнуто “насильственным” путем. По мнению Т.Никольской, Терентьев, в отличие от Крученых, связывавшего заумный язык с экстазом и

безумием, рационально рассматривал заумь как одну из “творческих закорюк”.⁴⁷

А.Крученых, критикуя итальянских футуристов за механические приемы письма, настаивал на тайной, мистической природе творчества: “Творчество всегда вдохновенно, бог может быть черный и белый корявый и многорукий - он тайна, но не нуль, хотя бы повторенный сто раз подряд.”⁴⁸

И. Терентьев в книге “17 ерундовых орудий” перечисляет двенадцать приемов, необходимых для создания футуристических произведений: “Терентьев предупреждает, что его “орудия” не ключ к пониманию поэзии”, а отмычка, потому что “всякая красота есть красота со взломом”.⁴⁹

Советы по использованию этих приемов как особой авангардистской техники представляют собой набор как чисто механических приемов, так и медитативных. Не забываются и такие древние, как мир, способы создания нового - заимствование и перерабатывание чужих текстов; используется и “техника случайного”, уже “открытая” А. Крученыхом:

1. ЧУЖОЕ пальто украсть
и сделать из него
сердцебиение или
беспричинный смех
это вполне одинаково
За примерами ходи далеко
в брюках с чужого
плеча Зданевич
облако В штанах
маяковский
В перекинутом пальто
Душе поэт
большаков
в костюме покроя шокинг
крученых
непромокаемые штаны дружбы
Терентьев

II орудие
Разломить и
насытить
Это делается в решете
 грохочением
толстово трясется
на мелкие грохи
 до
 превращения
 В порох
 Шорох

ИЛИ

КОНТРАнит

Не теряйте здравого смысла
за примерами ходи около
 везут осиновый кол
 убьют живых чел
 Крученых

бонза
набза
занба
зноб
терентьев
бес лба
лба без
балбес
он же

Кобиев

 чужая фамилия
 сукин сын
 Саркисов
 еще;

IV орудие

Ходя по улицам
носить карандаш с
бумажкой .
По одному слову
лазить и записывать
А потом дома проткнуть все
любим перпендикуляром
Так нарезаны мои похороны
и
вообще все цветущие штыки
крученных
Ногу втыкаешь Ты
Вмякova евнуха
Цветут как аисты
Бревна смехом
терентьев;

шестое орудие
Собирать ошибки
наборщиков
читателей перевирающих
по неопытности
критиков которые
желая передразнить
бывают Гениально глупы
так у меня однажды из
дурацкого слова “обруч”
вышел по ошибке Набор-
щика ОБУч
то есть обратное неучу
и похожее на балда
или обух очень хорошо

Седьмое
внутреннее
о каждом предмете заду-

мываться до полного
очищения совести
В месяц 1 или 2 раза
довольно
В каждой квартире есть
комната заменившая
старинную молельню

восьмое
пить вино ПОСЛЕ 11 ч. веч.
в одиночестве
если не заснешь...⁵⁰

Практика

Предстоит выяснить, есть ли отступления от авангардистской теории продуцирования Т. в художественной практике, и когда эта теория воплощается в наибольшей “чистоте”. Если считать типично авангардистской такую позицию автора, когда источником инспирации является энергетический поток материи или же собственно субъективная авторская творческая энергия, то выбор другого источника означает выход за рамки означенной традиции. Можно выделить три позиции автора в авангарде по отношению к источнику инспирации, которые не являются по своему происхождению авангардистскими, т.к. источник - вне-положный автору, нематериальной природы.

1. Совмещение двух моделей: трансцендентное объективное - область Духа (классический вариант) и трансцендентное объективное - материально-духовного характера (природа как обожествленная материя)

В творчестве Е.Гуро природа рассматривается как воплощение сакральных ценностей, дух проявлен в природе. Происходит органичное слияние материи и духа; корни этого типа пантеизма находятся в христианстве, и в данном случае пантеизм не заменяет последнего, а дополняется им: “Чтобы человек достиг высшего

развития индивидуальности, вся природа отдана до сих пор на страданье. Но животные и деревья (особенно первые) уже индивидуализировались до высокой страдающей мощи духа. <...> Я слышу - на меня в окно смотрят. Кто? Что? Сосна, почему-то радуясь. <...> Слышу, сквозь нее ко мне в грудь пробираются струйки жизни. Это - ее любовь, ласка ко мне мелькнула ... притянула еще любовь и еще родные друг другу радости.; Ты, (священный тополь), посылающий в небо безгранично ветви. Всегда гордый, всегда правый, всегда искренний. Ты, правда неба - жертвоприношение глубины, дух величия.

А в тонких кристалльных березах знаки бессмертной жизни.”⁵¹ Пантеистическая позиция автора заключается в стремлении к слиянию с природой, растворении в ней, уподоблению своего творчества природе (лозунг “органичности”): “Целостное Органическое мировоззрение предполагает синтез человека и Природы, его нерасчлененность с ней.”⁵²

Пантеизм Гуро “окрашен” в христианские тона. С одной стороны, писательница черпает Т.о. в природе, с другой стороны, область Т. - это область Божественного провидения (балансирование между Т.о. как областью чистого духа и Т.о. как областью духа, проявленного в вечно изменяющейся материи).

Рассматривая природу как жизнь вечную, Гуро ее, конечно, идеализирует, т.к. хаос и зло из природных проявлений исключаются, дисгармонизирующим началом в мировоззрении этой писательницы всегда выступает человек: “Разложили костер на корнях и выжгли у живой сосны сердцевину. <...> Злобишься ли ты, лес, когда вершины, что привыкли ходить в небе, слушать сказания созвездий и баюкать облака, падают оземь и оскверняются человеком? Нет, ты перерос возможность злобы.”⁵³

Христианские традиции в мировоззрении и творчестве Е.Гуро подводят ее вплотную к символизму - она ощущает себя Богоматерью, матерью всему существу, продолжая вольно и невольно проигрывать символистский миф о поэте-Боге, точнее поэте - двойнике Бога на земле. Е.Гуро балансирует между смирением и автосакрализацией. Занятие исключительной (сакральной) позиции влечет за собой осознание тягот подвига и

жертвы (но при этом наблюдается неразличение границ этического и эстетического в “Дневнике” и “Бедном рыцаре” Е.Гуро).⁵⁴ Авангардная позиция автора намечается пока еще - в едва заметном сдвиге Т. в область материи как потоке непрерывных изменений и роста, которым нет конца, как проявлению “вечной юности”: “В отличие от христианской мистики “конца света”, БР <“Бедный рыцарь”> (в духе Хлебникова и футуризма вообще) апологетизирует Время, Движение как коренную и безусловно ценную черту бытия. <...> Трагизму жизни в непретворенном мире (история госпожи Эльзы) противопоставляется воистину футуристическая радостная вера в бесконечный подъем по лестнице “изменяющихся тел”, по лестнице воскресений-одухотворений.”⁵⁵

Здесь еще нет проявлений крайнего субъективизма и волюнтаризма авангарда как вызова “творящей природе”, (в предложенной терминологии - концентрация Т.с.) о котором Л.Б. Переверзев заметил: “...Когда раньше художники говорили о “подражании природе”, то прежде всего имели в виду подражание “природе сотворенной”, т.е. уже существующим ее формам. <...> Теперь же их призывают подражать “природе творящей”, т.е. создавать, придумывать, изобретать формы еще невиданные и неведомые. Вот эта творческая воля, эмоциональная установка и осознанное желание художника не воспроизводить известное и данное, а производить нечто абсолютно новое, не похожее ни на что, находимое до сих пор во Вселенной, - одна из характернейших черт авангарда.”⁵⁶

Между подражанием “природе сотворенной” и подражанием “природе творящей”, когда должны создаваться неведомые доселе формы (т.е. авангард как таковой), есть еще одна промежуточная стадия, - подражать “природе творящей”, не выходя в область крайнего субъективизма (упомянутый выше лозунг “органичности”). Именно такой стратегии придерживались Е.Гуро и некоторые ее соратники-художники. Миметические принципы Е.Гуро сводятся к отражению действительности как постоянной изменчивости, источник инспирации для писательницы - уже отчасти материален, но творящая энергия материи - это проявление

Божественного, вне-положного автору. Таким образом, творчество Гуро - это лишь шаг в сторону авангарда.

2. *Совмещение трансцендентного объективного и трансцендентного субъективного, где трансцендентное объективное - и внеположно автору и присвоено им*
Если художник обращается к идеальным сущностям (которые представляет в категориях этико-эстетического порядка) и грезит преобразованием земного несовершенного мира, то связь с культурной традицией символизма/романтизма, очевидна. В этом отношении и В.Хлебников, и В.Маяковский еще творят в указанном контексте. Однако у каждого из авторов различны позиции по отношению к сложившимся, внеположным им ценностям.

Позиция В.Хлебникова двойственна: с одной стороны, он видит все зло и дисгармонию этого мира и жаждет чудесного преобразования (“Журавль”, “Ночь перед Советами”, и - “Ладомир”, “Кол из будущего”), с другой стороны - он уже живет в придуманной им и воплощенной утопии (“Война в мышеловке”). Преобразование - мыслимое или существующее предстает в материальных, а не чисто духовных проявлениях, как это декларируется в символизме, при этом сам автор является носителем идеальных эйдосов, по образцу которых следует “все изменить”:

И, пьяный тем, что я увидел,
Я Господу ночей готов сказать:
“Братишка!” -
И Млечный Путь
Погладить по головке.
<...>
Скажи, ужели святотатство
Сомкнуть, что есть в земное братство?
<...>
Мы быть крылатыми можем.
Я, человечество, мне научу

Ближние солнца честь отдавать!

<...>

Мы слышим в шуме дальних весел,
Что ужас радостен и весел,
Что он - у серой жизни вычет
И с детской радостью граничит.⁵⁷

В данном случае позиция “Ребенка/Святого/Царя” - это сакральная позиция; он и Поэт с большой буквы, и олицетворение современного “отшельника” - пророка, Божества:

И в этот миг к пределам горшим
Летел я, сумрачный, как коршун.
Воззреньем старческим глядя на вид земных шумих,
Тогда в тот миг увидел их.;

Меня проносят на слоновых
Носилках - слон девицедымный,
Меня все любят - Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний.

<...>

А я, Бодисатва на белом слоне,
Как раньше, задумчив и гибок.
Увидев то, дева ответила мне
Огнем благодарных улыбок.;

И, многих людей проводник,
Я разум одену, как белый ледник.⁵⁸

Хлебников и подключается к мировым идеалам, и сам продуцирует энергию чудесного - Т., которая претворяется в невиданные и неведомые доселе миры, пусть и живущие только на бумаге. В данном случае происходит слияние Т.о. как мистического источника вдохновения, внеположного автору, но присвоенного им, и - Т.с. Идеал мыслится Хлебниковым как Преображенная вселенная - идеал добра и целесообразности, где чудо совершается

посредством достижений техники и науки - в том будущем, которое переживается как уже настоящее:

“Но свершилось чудо: храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластами покрывавшей землю, спящую ее душу хлеба и мяса. Земля стала съедобной, каждый овраг стал обеденным столом. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок.

И мы снова счастливы: вот лев спит у меня на коленях, и теперь я курю мой воздушный обед.;

Идут в столетье теломира и мясолада, мясопокоя и духо-драк.; Великая хотя мира отерика любви и нег. <...> Не надобны проборы на голове человечества. Пусть люди перепутаются как волосы пророка. Наш земень станет великой грезарней.”⁵⁹ Связь с символизмом очевидно просматривается в самом проективном характере мышления художника, в его обращении к вне-положным духовным источникам Т. мистического происхождения, осмысливаемого в этико-эстетических категориях. Авангардизм проявляется у Хлебникова там, где он демонстрирует себя как источник вдохновения-инобытия, как Поэта-Демиурга (“ходячий идеал”), при этом творческая энергия может быть направлена и на деструктивные действия, что весьма характерно для авангарда (позиция автора в авангарде демонстрирует его власть над миром).

Ну, тащися, Сивка

Шара земного.

Айда понемногу!

Я запрег тебя

Сохою звездною,

Я стегаю тебя плеткой грезною.⁶⁰

Здесь меняется источник вдохновения, - гиперболизированная энергетика субъекта сулит не только мировую гармонию, но и - глобальные перемены ради них самих.

Хлебников, правда, никогда не подходит вплотную к позиции одинокого свободного Игрока, жаждущего новизны ради самой

новизны. Он не может отказаться от роли Творца и Спасителя человечества. Хлебников - блаженный, безумец, поэт, и ему не надо было предпринимать никаких усилий для того, чтобы стать таким, ибо он уже - был таким. “Председатель Земного Шара” служил высшей идее, будучи ее земным воплощением, и на человечество взирал как на на детей, которых хотел привести в новый Эдем:

Я победил: теперь вести
Народы серые я буду.
В ресницах вера заблести,
Вера, помощница чуду.
Куда? отвечу без торговли:
Из той осоки, чем я выше,
Народ, как дом, лишенный кровли,
Воздвигнет стены в меру крыши.⁶¹

3. Между трансцендентным объективным и трансцендентным субъективным - выбор позиции

Этот выбор в образно-иронической форме описан у В.Маяковского в поэме “Облако в штанах”:

Хотите -
буду от мяса бешеный
- и, как небо, меняя тона -
хотите -
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а - облако в штанах!⁶²

В.Маяковский метался между позицией Бога (стать олицетворением идеала - добра, красоты, справедливости в традиционном смысле этих слов), заменив собою существующего Бога, не достойного этого имени, ответственного за все жизненное зло, и - позицией поэта-авангардиста, несущего заряд буйной разрушительной силы, и радостного от сознания своей власти над миром, который только игрушка в его руках. Лирический субъект Маяковского предстает перед нами либо в образе Спасителя (но

уже с чертами сверх-человека, что указывает на близость к авангардистской позиции):

Земля,
откуда любовь такая нам?
Представь -
там
под деревом
видели
с Каином
играющего в шашки Христа.

Не видишь,
прищурилась, ищешь,
Глазенки - щелки две.
Шире!
Смотри, мои глазища -
всем открытая собора дверь.

Люди! -
любимые,
нелюбимые,
знакомые,
незнакомые,
широким шествием излейте в двери те.
И он,
свободный,
ору о ком я,
человек -
придет он,
верьте мне, верьте!;

Придите ко мне,
кто рвал молчание,
кто был,

оттого, что петли полдней туги, -
я вам открою
словами,
простыми, как мычание,
наши новые души.

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стенья,
сегодняшнего дня крикогубый Заратустра!

<...>

Это взвело на Голгофы аудиторий
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,
и не было ни одного,
который

не кричал бы:

“Распни,
распни его!”

Но мне -

люди,

и те, что обидели -

вы мне всего дороже и ближе.⁶³

либо в образе веселого хулигана и “грубого гунна”, для которого
единственная ценность - его гиперболизированный волюнтаризм:

Невероятно себя нарядив,
пойду по земле,
чтоб нравился и жегся,
а впереди
на цепочке Наполеона поведу, как мопса.;

По Невскому мира, по лощеным полосам его,
профланирую шагом Дон-Жуана и фата.;

Глаза -

двум солнцам велю пылать
из глаз
неотразимо наглых.

<...>

Теперь - на Невский.

Где-то

в ногах

толпа - трусящий заяц,

и только по дамам прокатывается:

“Ах,

какой прекрасный мерзавец!”;

А если сегодня мне, грубому гунну,

кривляться перед вами не захочется - и вот

я захохочу и радостно плюну,

плюну в лицо вам

я - бесценных слов транжир и мот.⁶⁴

Энергия бешеных усилий прорыва к “себе-иному”, - Пророку-Святому-Поэту-Жертве, указывающему слепому человечеству истинные пути⁶⁵ или же - С верх-человеку, упивающемуся безудержной свободой творчества-игры, не находит окончательного воплощения в авторском образе: лирический субъект Маяковского всегда трагически раздвоен между полярными точками 1)немыслимой этической высоты ради блага всего человечества и 2)самодовлеющей гиперболической субъективности ради нее самой. Если Хлебников всегда целостен и этические ценности не подвергаются сомнению, то Маяковский периодически подвергает свою же позицию Спасителя человечества ироническому снижению:

Сегодня в вашем кричащем тосте
я овенчаюсь моим безумием.

<...>

Иногда мне кажется -

я петух голландский

или я

король псковский.

А иногда

мне больше всего нравится

моя собственная фамилия,

Владимир Маяковский.⁶⁶

Связь с символизмом, как и у Хлебникова, сохраняется в общем направлении проективизма (верность эйдетическим образцам). Обращение к этико-эстетическим идеалам (Т.о.) также вводит Маяковского в культурный контекст символизма. Однако доминанта Т.с. у Маяковского уже довольно ясно выражена и тем самым он уже куда ближе к авангарду: обращение к переустройству мира по законам любви и гармонии периодически сменяется демонстрацией глобального “себя-иного”, где нет уже и не может быть этических законов, т.к. есть только один Субъект, равный миру, и главное здесь - не красота и добро, а наслаждение Игрой своих буйных творческих сил.

Маяковский разрывается между служением высшим духовным ценностям, желая стать их олицетворением (“дотянуться до Хлебникова”), и субъективным самоутверждением. Его отношение к человечеству менялось - люди виделись ему и неразумными несчастными детьми и носителями всех пороков - и лишь зрителями и статистами, необходимыми для главного сценического действия - демонстрации жизни-пьесы (трагедии?) “Владимир Маяковский”.

4. Трансцендентное субъективное - авангард как таковой

В этом отношении одна из наиболее типичных фигур русского авангарда - это А.Крученых. Его авторская позиция (за исключением самого раннего периода творчества) знаменует весьма характерный и ощутимый разрыв с традицией символизма. Здесь уже нет ориентации на внеположные субъекту духовные ценности этико-эстетического порядка (Т.о.), связанные с религией и с искусством.

Лирический субъект поэзии Крученыха демонстрирует осуществление классических теоретических положений авангарда:

поэт - это самодостаточный одинокий Игрок, его источник вдохновения - Т.с. в чистом виде, где продуцируется только энергия изменений, а новизна - это единственная ценность существования. Творящий субъект играет как с собой, так и с миром, он волен делать все, что угодно. Никакие этические мерки к нему не применимы, он занят творчеством как игрой, где правила постоянно меняются им же, а сама игра идет азартно и весело. Он либо смотрит на людей с высоты своего роста как Гулливер на лилипутов, которые для него лишь куклы, марионетки для манипуляций, либо уже пришел к единству субъекта и объекта, образовал фантастический универсум, где границы внешнего мира совмещены с границами внутреннего.⁶⁷ Ему уже никто не нужен, он сам и есть - разнообразие и всеединство в одном лице:

На хвосте мотоциклета в кашнэ лейте-
нанта
бьется заржавленный смерти коробок
мотор гонится по шоссе и через клад-
бище
на перебор чугунам и едким пескам
охотясь за моим помятым пиджаком
а я обернусь и привычной рукою
ВЫСЫПЛЮ ВОЯКА В КУЛЕЧЕК!;

Упрямый и нежный как зеленый лук
Из своей перепиленной глотки
построю вам ПОВИВАЛЬНЫЙ ЗАВОД!
На свадьбу ОСТРОКОЖНЫМ кокоткам
строжайше преподнесу свой подвальный
герб,
а сам присяду
и зубной щеткой
буду внимательно
ЧЕЛЮСТИ ВЕРТЕТЬ!⁶⁸

Таким образом, можно выстроить своеобразную эстетическую конструкцию, где крайние полярные точки самодостаточной целостности будут занимать соответственно В.Хлебников и А.Крученых, при том, что первый - творит в этическом пространстве, т.е. для других, а второй - только в эстетическом, и других для него уже не существует; б.Маяковский - занимает сложную промежуточную осциллирующую позицию, склоняясь, условно говоря, то к Хлебникову, то к Крученых, и позиция его так и остается подвижной.

Связь с культурной традицией символизма оказалась куда более живучей, чем декларировалось в статьях и манифестах, т.к. стремление авангарда к чуду (т.е. к Т.) не является его собственным изобретением, но, как только это чудо совершается наяву здесь и сейчас посредством игры для себя - здесь можно говорить о линии “разрыва” с символизмом. Формально эту идею можно выразить таким образом: в авангарде происходит замена источника вдохновения и, соответственно, меняется его природа, - Т.о. сменяется Т.е., и на смену мистическим ценностям духа (добро и красота) приходит чистая энергия движения/изменения материи, объявляемая мистической.

III. СТРУКТУРА ТВОРЧЕСКОГО АКТА

Теория

Творческий акт (ТА) в авангарде был охарактеризован Г.Белой: "...творческий акт в авангардном искусстве - это предельное напряжение связей внутри художественного целого ("изображение" и "смысл"). Поэтому так сильно зависит успех созданных произведений от внутренних отношений в системе этих связей, в своем крайнем выражении доходящих до разрыва..."⁶⁹ Предлагается выяснить природу этого "предельного напряжения".

Фаза медитации (переживания) и фаза инструментальности (воплощения переживания в материале) в авангарде предельно совмещены и максимизированы. Экстатичный взрыв вдохновения (или глубинное проникновение в "миры иные") тут же должен отливаться в материальную форму. Взрыв Т.с. требует моментального оформления; одержимость/исступление - это не "восхождение", воспоминание о нем и тщательная работа по оттачиванию формы (мастерство)⁷⁰, - последовательность стадий и фаз нарушена, и темп предельно ускорен. Медитативная стадия (переживание) чаще экстатична, а инструментальная - практически накладывается на нее. Объективация Т. в полной мере происходит лишь "вовне" (т.е. ментальная объективация почти совпадает с материальной). Акт авторепрезентации субъекта требует немедленной рецепции адресата (испытыв шок от нарушения своих эстетических ожиданий, он может прийти к своему трансцендентному). Здесь подключение к стихии "иного" идет практически напрямую, - нужно было не столько читать, сколько видеть, слышать, чувствовать автора.

Творчество - это прежде всего поток Т., и в авангарде акцентируется именно переживание Т., а форма - подчинена этому переживанию, которое "не укладывается в слова..."⁷¹ Привычные понятия и слова существующего языка не могут "вместить" эту одержимость "инобытием": "Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновения..."⁷²

Задача автора - донести до читателя/слушателя энергию Т., объективация должна совершиться мгновенно: “чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока!” Или - идет “мучительная сверка” Т. и формы, форма “корчится”, при создании и считывании такого произведения нужно ощутить муки. “подбора и подгонки” Т. в рамки формы: “чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной...”⁷³

Практика

Автор в порыве вдохновения - это отправная точка эстетики авангарда. Творческий импульс автора должен быть мгновенно проявлен. В связи с вышеизложенным можно говорить о трех уровнях варьирования схемы ТА (соотношение медитации и инструментальности).

1. Субъект в состоянии творческой медитации, выражающий переживание средствами собственного тела (духовная практика отливается в формы, которые одновременно являются как эстетическими (но не художественными), так и вне-эстетическими физиология/психика/поведение). Этот вариант является идеальным с точки зрения структуры ТА в авангарде: здесь можно говорить о “тождестве” медитации и инструментальности; первичный уровень оформления Т. - на уровне авторской телесности (мимика, жест, движение, звук-междометие). Минимальная дистанция между двумя фазами или их “наложение” (“Поэма конца” Василиска Гнедова в молчаливо-жестовом исполнении).⁷⁴

2. Медитативное переживание оформляется в слове (форма эстетическая, художественная, которая должна нести на себе и печать авторской телесности, т.е. вне-эстетического). Здесь переход от вдохновения до его материального воплощения должен 2.1. свершиться максимально быстро, либо - 2.2. должен быть подчеркнут сам мучительный процесс “подгонки” и “зазора” между мистическим содержанием и - всегда ограничивающим его формой. Вариант 2.1. А.Крученых иллюстрировал примерами из В.Хлебникова, Е.Гуро, вариант 2.2. из - В.Маяковского и

Д.Бурлюка, а свои собственные стихи отнес к обоим разделам.⁷⁵ Это структурное деление, конечно, условно, но практически единственным, кто был способен “легко разжать уста и петь”, (вариант 2.1.) был В.Хлебников. Он гениально балансировал на грани создания гармонии и ее разрушения.⁷⁶ Лексические и смысловые “ляпсусы”, “перепрыгивание” с одного предмета изображения на другой, постоянные сбои метра (тонические размеры чередуются с силлабо-тоническими) уравниваются в единстве текста как бесконечного потока авторского Т.:

к А...

И чтоб утроить вещь Ы
Я забавам бросил “кыш”!
Красивым кинул “брысь”!
А смерти крикнул “цыц”!
А боги, что вруны для глаз,
Толпились ночью тополями,
Храмовной стражей тишины.
Вдали ночей таинственная рысь.
Вдруг ногомольно пали ниц
И руку целовали мне, крича:
“Бери, возьми нас для бича,
Плети в суровые ремни.”
Суровые, высокие жрецы
Сморкались в руку, лепеча,
Что в новой радостной неволе
Они забудут о престоле.
А я, словами силача,
Их, как трепещущих детей,
Сложил в глубь рыбаля сетей.
И вновь простой, вновь угрюмой,
Стоял с таинственной думой.
Из этих сил сплетется бич,
И там где пир, там будет ничь.
А наверху, меж черных тучек,
Вдруг обозленно, злобно лая,

ПТИЧЬОКМОНЬ
МОЛОКОСЛАЩИЬКОМ
УЙЬМАНО
ФУТУРОШНОЬСВАЙРЕНО
ПОМАЗАПИСЕРДЫЗОЬ
СЛАДОШНОСЛАЦО
МОЛОКОСО
2-й год после Смерти.

/В.Гнедов. /

Улэ Элэ Ли Оне Кон Си Ан
О нон Кори Ри Коасамби Моена Леж
Сабно Оратр Тулок Коалиби Блесторе
Тиво Орене Алиж⁷⁸
/К.Малевич /

3. Когда речь идет о манипулировании с помощью заданных приемов языковой материей, которая в данном случае выступает аналогом/субститутом материи в ее хаотически-энергетическом состоянии, то логика в данном случае другая: стадия инструментальности здесь первая и единственная в творческом акте. К Т. автор стремится и в этом случае, но не с помощью медитации, а с помощью механических формализованных приемов, уже отлаженного инструментария.

У И.Терентьева, кстати, в его “орудиях”, т.е. советах по овладению авангардной техникой писания стихов, только часть советов нацелена на манипулятивное экспериментирование с языковой материей, - и в данном случае написание стихов ничем не должно отличаться от изготовления каких-либо затейливых предметов (не имеющих практической пользы, но изрядно удивляющих, т.е. выполняющих функцию “остранения”). Здесь еще нет выходов в практику как таковую, автор балансирует, “стоя” на двух позициях - практической и эстетической.⁷⁹

И, наконец, совершается переход от деятельности переживания и оформления Т.е. и поисков Т. в языковой материи, к “конструированию Т.” с помощью практической деятельности в социальной области (это уже не авангард как художественное

направление и школа, а его заключительная инерционная тенденция, воплотившаяся в социальной практике). Здесь мы сталкиваемся с контаминацией утопических культурных тенденций романтизма/символизма с таковыми в авангарде (осуществление Т. идеала в его земном - материальном варианте средствами науки и техники). Цивилизация подменяет собой область духа и претендует на то, чтобы материальный мир стал аналогом Т. Однако Т. не может быть достигнуто с помощью рационально отрефлексированных приемов, и не может быть до конца явлено и материализовано в фиксированных формах.

“Хаотическое и случайное” как цель и средство организации деятельности уступает место откровенно прагматической целенаправленности - подгонке внешней реальности под сконструированные утопические модели (концепция “нового” мира и “нового” человека): "... авангард субъективно замешан на уверенности в беспредельных возможностях переделать мир и искусство...Малевич развивал идеи о кдренной переделке мира, что он мечтал не только о переделке того,' что мы зовем материальной культурой, но и верил в возможность переделать самого человека, его природу..."⁸⁰

В авангарде наблюдается “разлом” • гармонического баланса инструментальности и медитативности классической структуры ТА, с акцентировкой либо фазы медитативности, либо фазы инструментальности, что неминуемо ведет к выходу за рамки искусства - либо в область духовной эзотерической практики, либо - в область цивилизационных практик.

IV. ФОРМООБРАЗОВАНИЕ

Теория

Принципы формообразования определяются указанной структурой творческого акта. Основной акцент делается не на словесной форме ради нее самой, а на телесно-духовной форме самого творящего субъекта в момент вдохновения, которая являет собой постоянно меняющуюся форму самого бытия - прообраз новой Вселенной. Словесная форма “спаяна” с телесностью автора, ибо его телесность - это и звучащая материя. Здесь на уровне субъекта совмещены источник инспирации, материал, форма и явленный миру динамичный идеал. Идеал - это в конечном итоге творческий/творящий субъект как принципиально иное бытие.

В статьях и манифестах самих авангардистов 1910-х гг. подчеркивается вне-утилитарность их искусства (по сравнению с “традиционным”), нацеленность на выражение вдохновения - и только: “Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы - лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

<...> Мы приказываем чтить права поэтов:

- 1) На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово - новшество),
- 2) На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.
- 3) С ужасом отстранять от гордого чела своего, из банных веников сделанный Вами Венок грошовой славы.
- 4) Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма Ваших “Здравого смысла” и “хорошего вкуса”, то все же на них уже трепещут впервые Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова.”⁸¹

У В.Хлебникова в “Свояси” сказано коротко - о том же самом: “Это самовитое слово вне быта и жизненных польз.”⁸²

Основная характеристика формы в авангарде - ее плотность и динамичность; тенденция к плотности материала наблюдалась уже

в акмеизме, но там использовался словесный материал, а сама форма была стабильной, фиксированной. В авангарде же стремление к предельной динамичности формы в сочетании с плотностью приводит, в конечном итоге, к совмещению художественного и вне-художественного материала и к выходу за рамки искусства.

Авангардист при этом стремится к максимально адекватному “отпечатку” самости субъекта в своих творениях - сохранить идентичным переживание Т. (“грозной вьюги вдохновения”).⁸³ На первый план выходит энергия звучащего, артикулируемого слова и пишущей руки (переживание = действие): “Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике.”⁸⁴

Основным содержанием такого искусства становится “я” - себе не-тождественное, отраженное в таких языковых конструкциях, где бы читатель, сталкиваясь с трудной формой, при считывании “извлекал” Т. так же, как “извлекал” его автор, создавая эту конструкцию.

Авангардистское произведение (в том числе и литературное) всегда есть материальный слепок инобытия автора, поэтому особое внимание уделяется звуку и графике, передающей движения пишущей руки и манеру письма (гектографические книжки А.Крученых). Авторское “иное” - по своему происхождению - явление психики и физиологии, поэтому слово - авторское творение - объявляется “чувственным” и “живым”, являясь определенным образом метонимическим субститутутом субъекта: “Предпосылкой нашего отношения к слову, как к живому организму, является положение, что поэтическое слово чувственно.”; “Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы, состоящие из психически живых элементов - кинем и акусм.”⁸⁵ В результате этого словотворчества создается произведение как принципиально новый объект - где запечатлено инобытие субъекта и/или инобытие объекта - внешнего мира, отразившись в инобытии языка: “Наше речетворчество вызвано новым углублением духа и на все бросает новый свет.”; “На заумном языке можно выть, пищать, просить

того, о чем не просят, касаться неприступных тем, подходя к ним вплотную, можно творить для самого себя, потому что от сознания автора тайна рождения заумного слова скрыта почти так же глубоко, как от постороннего человека.”⁸⁶

Типично авангардистскими произведениями являются либо те, где 1) словесная форма сведена к нулю, к молчанию, автор передает свое состояние средствами собственного тела, либо 2) слово творится каждый раз заново (заумь), согласно законам авторского самовыражения - т.е. те произведения, где реципиент может почувствовать напряжение потока трансцендентного. Авангардисты требовали адекватной передачи этого состояния (нарушение нормативной грамматики во имя окказионального словоупотребления, значение авторского почерка, передающего все оттенки настроения, в отличие от типографского шрифта, включение в состав произведения “помарок и виньеток творческого ожидания” и т.д.; “Вещь, переписанная кем-либо другим или самим творцом, но не переживающим во время переписки себя, утрачивает все те свои чары, которыми снабдил ее почерк в час “грозной вьюги вдохновенья”).⁸⁷ А. Крученых восхищался как образцом “свободного языка” речью хлыстов:”...подлинное выражение мятущейся души - религиозный экстаз”.⁸⁸ Оттачивание формы “губит” ощущение авторского Т.с.: “...любят трудиться бездарности и ученики...”⁸⁹

Практика

Авангард декларирует свою телесность как проявление Т. Отсюда - педалирование визуализации и театрализации своего творчества. Демонстрация себя особенно важна, словесная форма есть продолжение телесной. Совершенно естественно, что авангардисты стремились к демонстрации себя как формы, нужно было подать себя как наглядный объект “иного”, отсюда - акцент на внешнюю репрезентацию - выставки, концерты, турне. Эта же логика определяет и сопряжение звука и графического изображения, литературы и пластических искусств.⁹⁰

Здесь акцентируется установка на спонтанность и непредсказуемость формы-действия, на короткое время “жизни” этой формы (постоянная вариативность, импровизационность, большая динамичность театральной, нежели литературной формы).

Произведение должно быть услышанным и увиденным как часть авторского “я” и сразу же должно быть воспринятым - не столько читателем, сколько слушателем/зрителем, чтобы ни одна капля “драгоценной влаги” инобытия не была разлита напрасно - заумь (оказиональная, деформированная форма) представлялась наиболее адекватной: “Заумь - самое краткое искусство, как по длительности пути от восприятия к воспроизведению, так и по своей форме, например: Кубоа (Гамсун), Хо-бо-ро и др.” Заумь - самая динамичная форма: “От смысла слово сокращается, корчится, каменеет, заумь же - дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь)”⁹¹ и самая действенная по своему напряжению, требующая активизации сознания адресата и его мгновенной реакции. По принципам этой же логики построена графическая форма в авангарде - наглядность деформированной формы, несущей в себе провокативный заряд (например, намеренное разрушение структуры текста или оформления книги - обойная бумага в “Садке Судей 2” и проч.). Но исходной точкой отсчета здесь является все то же авторское тело - не только говорящее и пишущее, но и - как произведение искусства само по себе. Это “произведение” могло быть “спонтанным” - молчащий В.Гнедов, показывающий “Поэму конца”, делая один и тот же жест, но каждый раз - по-иному, или же - намеренно “сконструированным” (определенный облик и поведение), например, раскрашенным особым образом: “Наша раскраска - первая речь, нашедшая неведомые истины. Мы связываем созерцание с действием и кидаемся в толпу, о мы принесли не бывшее: в оранжерее взошли неожиданные цветы и дразнятся. Горожане издавна розовят ногти, подводят глаза, красят губы, щеки, волоса - но все подражают земле. Нам же нет дела до земли, созидателям, наши линии и краски возникли с нами. <...> Татуировка не занимает нас. Татуируются раз навсегда. Мы же раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену

раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают внедряясь друг в друга витрины - наше лицо. <...> Мы раскрашиваемся - ибо чистое лицо противно, ибо хотим глашатайствовать о неведомом, перестраиваем жизнь и несем на верховья бытия умноженную душу человека.”⁹² Форма в авангарде должна перешагнуть границы искусства и разрушить границу между культурой и бытием, являя миру иное бытие: “Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.<...> Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом непостигаемы.”⁹³ Что касается материала, то для авангарда характерен изоморфизм звука/слова и первичной, не-художественной реальности, здесь наблюдается отказ от привычных конвенций искусства. Творящий субъект - это всегда воплощение в звуке/слове, материал и форма всегда изоморфны авторской телесности⁹⁴, продолжение его Т. “я”; создается новая форма, которая является Т. реальностью. Языковая игра В.Хлебникова в его пьесах порождает особую реальность, развертывающуюся по мере чтения текста каждый раз заново: “... в “Маркизе Дезес”, где посылают за вином “Сен-Рафаэль” и на сцене является Рафаэль Санцио, причем это превращение *вина* в художника ставится в *вину* слуге.”⁹⁵

Если же выдержать логику авангардистского формообразования до конца, то парадокс ее заключается в следующем: поток/взрыв Т. не может быть оформлен в принципе, так как он противится застыванию, здесь формообразование мыслится как взрыв, порождающий новую взрывающуюся форму (цепная реакция).

Автор в момент творческого переживания - подобен вулкану, который постоянно меняет собственную форму в результате своей деятельности (“движущаяся церковь” по выражению К. Малевича). Противоречивость идеи воплощения динамического идеала в форме

авторского тела выражена в стремлении осуществить ее
живого памятника:

Я - сорвавшийся с петли -
буду радовать вас еще триста крупных лет!,
при жизни - мраморный и бессмертный,
за мной не угонится ни один хлопающий
могилой мотоциклет!

Я живу по бесконечной инерции
как каждый в рассеянности свалившийся
с носа луны
остановить не могу своего парадного
шествия

со мной судьба и все магазины
обручены!

/А. Крученых; /

НОС

струня гОлое гОрло

я

как памятник Трезвый

Публично сплю

с верхнего голода

Мистер Мір

начал меня ИМИТИРОВАТЬ

За ним все летят

потеретьтуться

И

затерентеть

Я не Ягений

Только

Президент Флюидов

Сегодня в парламенте 300 новых поэтов Признаны

За то что у них

Мой НОС

И моя ГОЛОВИЗНА /И.Терентьев; /

Комитрагический моей души вой
Разливлен будто на Каме пикник
Долго ли буду стоять я - Живой
Из ядреного мяса Памятник.

Пожалуйста -
Громче смотрите
Во все колокола и глаза -
Это я - ваш покоритель
(Пожал к уста)
Воспевающий жизни против и за.
А вы - эй публика - только
Капут
Пригвозждали на чугунные памятники.
Сегодня иное - Живой гляжу на толпу -
Я нарочно приехал с Каменки.

<...>

Пора возносить песнебойцев
При жизни на пьедестал -
Пускай таланты еще утroyтся
Чтобы каждый чудом стал.

<...>⁹⁶

/В.Каменский /

Динамика формы в художественном материале проявляется в постоянных сдвигах на всех уровнях (ритмическом, фоническом, лексическом, синтаксическом, семантическом, etc.), что характерно для авангарда в целом,⁹⁷ но классическим примером здесь всегда будет В.Хлебников с его текстами как бесконечным единым гениальным черновиком: “Перед нами чистая поэтическая энергия, стиховая лава. <...> Хлебникова местами так же нельзя читать, как нельзя слушать позднего Баха или смотреть на сцене вторую часть “Фауста” Гете. Они преступили границы своего искусства, но их привела к этому безмерность вдохновения.”⁹⁸

Идеальная форма

Как уже было сказано, идеал в авангарде - это в конечном итоге творческий/творящий субъект как принципиально иное бытие. В этом случае формообразование принимает масштабы глобальной утопии. Повлиять на внешнюю реальность максимальным образом можно только одним способом - вытеснив ее собою, подменив реальностью своего “Я” как единственно сущего. Внешний мир для авангардиста существует лишь для его изменения/уничтожения в его привычных формах: “Авангард, стремящийся к созданию принципиального “иного” мира и “нового” человека, вступает в программный конфликт с бытием.”⁹⁹

Авангард доходит до последней точки действительности искусства - ценой его разрушения. Идеи о действительности искусства изначально носили утилитарный характер (дидактически-воспитательная функция искусства, описанная Аристотелем в “Поэтике”). У романтиков актуализировалась магическая функция искусства: “Идеал романтиков - Орфей из древнего мифа, он пел и играл, и под музыку его сдвигались камни, строились города, сады расцветали, - так объясняли купцы в романе Новалиса юному Офтердингену, что такое поэзия”¹⁰⁰.

Символисты в общем и целом следовали той же логике. Здесь взаимодействие субъекта и внешнего мира можно выразить в формуле: $S \rightarrow T0 \rightarrow S' \rightarrow P \rightarrow O \rightarrow O''$, где S - творческий субъект, S' - творческий субъект в состоянии трансцендирования, P - произведение, O - внешний мир, $T0$ - трансцендентное объективное, O'' - преображенный мир. Грядущее преображение - это бесконечный процесс совершенствования.

Цели авангарда первоначально были тоже магическими. В авангарде вышеуказанная формула имеет сжатый вид: $S=S'=P=O''$, где субъект изначально выступает в качестве трансценденции и нового мира в единстве разнообразия и целостности, а произведение изоморфно как авторской T . телесности, так и новой реальности бытия. Бесконечный процесс заменяется мгновенным взрывом.

В символизме Т. рассматривалось с позиций этико-эстетических (красота, гармония, благо, любовь) и представлялось в формах неведомой доселе просветленной материи, где доминировал дух. В авангарде Т. - это чистая энергия, трактуемая в мистическом смысле, где уже нет места гармоническому синтезу этического и эстетического. Этическая составляющая исчезала, а эстетическая теряла равновесные контуры. Т. в авангарде проявляется только в телесно-материальных формах в настоящем=будущем времени, а не в неизвестном вне-историческом будущем символизма.

Преображение в авангарде - это глобальная проекция субъекта. В символизме - все едины и богоподобны в Духе, в авангарде - все - суть размноженная проекция Автора в его инобытии как потоке изменений. Преображение (чудо) в авангарде - это глобализация и максимизация медитации субъекта, оформляющаяся тут же в телесности и материи, медитация равная инструментальности, неминуемо выходящая за рамки художественности. В авангарде переживание инобытия мыслится настолько сильным, что это должно привести к бесконечному гиперболическому изменению переживающего субъекта, его превращению в универсум. В отличие от символизма, преобразование мыслится не как бесконечный процесс творчества, а как мгновенное творческое действие субъекта.

Автор жаждал самовыражения и самоутверждения себя как “иного” так же страстно, как и влияния на внешний мир - превратить его в Великого себя. Здесь творческое напряжение (медитация) должно было быть настолько велико, что инструментальность должна быть прямо пропорциональна этому напряжению. Акт спонтанной инструментальности подразумевает органичное перерастание границ авторского тела и художественного материала, бесконечное расширение их. Расширение/трансформация сознания должно быть изоморфно расширению/трансформации телесности/материи. Бытие как глобализация творчества - не в духе всеобщей гармонии, а в духе небывалой новизны, - вот задача авангарда.

У. ДИАЛОГ С КОНЦЕПИРОВАННЫМ ЧИТАТЕЛЕМ

Теория

В статьях А.Крученых о читателе говорится в порядке “зеркального отражения” - он должен воспринимать по той же схеме, по какой произведение создавалось, - либо мгновенно, не рефлексировав:

А. Крученых: “Любят трудиться бездарности и ученики (трудолюбивый медведь Брюсов, 5 раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой, Гоголь, Тургенев) это же относится и к читателю.

речетворцы должны были писать на своих книгах:

прочитай - разорви!”¹⁰¹

либо - мучительно, с трудом соображая, что значит этот занозистый текст : чтоб писалось туго и читалось туго... при этом значение только нащупывается и никогда не сможет быть вербализовано в логических понятиях. Пресловутое “прочитай - разорви!” означает не только динамичность формы, “облекающую” Т., но и - уникальность мгновения эстетического диалога автора и читателя, где главное - это действенность текста, который должен нести эзотерическую истину о природе творчества. Читатель должен приобщиться авторской логике творческого процесса, пережив эстетический шок.

Автор нередко откровенно агрессивен по отношению к читателю: “Он <Маяковский> бросает душу читателя под ноги бешеных слонов, вскормленных его ненавистью. Бич голоса разжигает их ярость.”¹⁰³ Но - даже когда по отношению к читателю в авторском обращении звучат отеческие ноты, цель его всегда одна и та же: показать и доказать приоритет творчества в его чистом виде над всеми другими ценностями как “псевдоценностями”. Хлебников делит всех живущих на приобретателей и изобретателей, но потенциально изобретателями могут стать все (“народы серые” превратятся в творцов - ведомые Хлебниковым). Независимо от авторской тональности обращения к читателю (прямого или косвенного) автор всегда предлагает лишь себя самого.

Программа, которую излагают авангардисты, настаивая на принципиальной новизне, это программа глобализации трансцендирования, в результате чего иным будет и человек, и мир: “Наше заумие, а также ... “Зорвед” и т.п. ведут не к возврату в первобытное состояние, а к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени. При пространственном восприятии человек редко бывает свободен. Он большей частью живет внешней жизнью, вдали от самого себя, от своего Я. Его существование протекает больше в пространстве, нежели во времени, а жизнь в обществе людей, с их членораздельной речью и разумом, образует второе Я, которое покрывает первое. А в стране времени, путем углубленного проникновения, позволяющего нам схватить наши внутренние состояния, как живые и непрерывно развивающиеся существа, как не поддающиеся никакому измерению, и взаимно-проникающие друг в друга состояния, последовательность которых в длительности не имеет ничего общего с рядоположенностью их в однородном пространстве, - происходит освобождение динамического Я от всех проекций внешнего мира”¹⁰⁴.

Роль автора в этом процессе - это роль единственного творца, который укажет: “Делай, как я, стань мною”: “... понял я, что искусство вовсе не познание Платоновых идей, а прием выведения вещей из автоматизма их восприятия, что разрушать надо не “существующий строй”, а всю вселенную в пространственном восприятии ее человеком... ; Я - вихрь (vortex), пронизывающий пространство и время (как качественную множественность), тормозящий воспринимаемые процессы человека и ведущий человечество к виденью и деланью вещей в восприятии.”¹⁰⁵

В авангарде 20-х гг. адресату предлагается уже не искусство, в привычном смысле слова, а 1) “развивающая” мозговая игра (интеллектуальные упражнения) или 2) “магическая техника” (приемы медитации). Текст в этом случае, еще сохраняя остатки художественной функции, одновременно является продуктом языкового эксперимента, который читателю следует разгадать, или

- воспринять как суггестивный прием, настраивающий на особые ощущения: “Значение так называемого “заумного языка” в качестве отрицательного реактива, прекращающего автоматический процесс “понимания” и насильственно побуждающего к сознательному отношению ко всякому необычно языковому элементу звучаний.”¹⁰⁶

В позднем авангарде обращается все более пристальное внимание на усиление прагматической функции языка, который не только отражает Т., но и является инструментом вхождения в инобытие: “Надо интересоваться тем, “что делают заумные слова, а не что изображено в них”; “...я <Туфанов> задался целью - установить имманентный телеологизм фонем, т.е. определенную функцию для каждого “звука”: вызывать определенные ощущения движения.”¹⁰⁷ <т.е. - потока изменчивого бытия>.

Туфановская “фоническая музыка”, будучи сама по себе выражением чистой трансценденции (в терминах Туфанова - “непосредственный лиризм”), одновременно является звуковой магической техникой, инструментом для расширения сознания: “Есть два вида лиризма: прикладной и непосредственный. Прикладной лиризм проявляется в усилении или ослаблении аффектов в поэзии, живописи и в прочих видах “образного мышления”. <...> Но есть и другого вида лиризм, иногда бурный, иногда спокойный, всегда непосредственный, исходящий всегда от жизненного порыва; он не прикладной, а своего рода лиризм для лиризма. ... пляска дикарей вокруг костров, “радения” русских хлыстов, пение частушек под “тальянку”... “Заумие”, “Расширенное смотрение” у поэтов и художников.

Кроме того, и сама природа проявляет себя только “Заумным” лиризмом. Она не думает, а поет себе просто: цветами, сосновой пылью, журчанием ручья, птичьим гамом и прочими жестами. Материалом ее искусства служит само движение, как в оркестрике *Dunkan*. <...> уйти к недумаящей природе, <...> ощущение жизни в движении. <...> Слово - застывший ярлык на отношениях между вещами, и ни один художественный прием не вернет ему силы движения. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы... Не “воскрешение слов”, а воскрешение функций фонем. <...> Наше заумие, а также ...

“Зорвед” и т.п. ведут не к возврату в первобытное состояние, а к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени.

Она <фоническая музыка> нужна нам будет потом ... для упразднения смерти и создания особой культуры многообразного проявления формы (ритма) на материи (сознании).”¹⁰⁸

Практика

В “чистом” авангарде демонстрируется герметичный текст, где шифр неизвестен и его нужно выработать, или же декларируется принципиальная невозможность дешифровки, - здесь нет привычного механизма трансляции знаний и чувств. Мир авангардиста - бессубъектен, ибо только он - субъект.¹⁰⁹ И потому эксплицированные в тексте обращения к читателю - негативные или снисходительные, либо читатель вообще игнорируется, т.к. люди сливаются в единую субстанцию, подлежащую преобразованию, чтобы стать новым миром, имя которому - Автор. Разгадывая загадку предложенного текста, читатель неминуемо становится единственным автором этого произведения. В результате считывания “заумной” формы, где все “скользит”, адресат получает свой вариант Т. реальности, которая не может быть равна авторской. Эстетическая коммуникация в авангарде была уже охарактеризована как стратегия, где одно сознание альтернативно другому (либо автор, либо адресат).¹¹⁰ Хотелось бы добавить следующее: статусом признанного существования обладает только сознание Автора. Если читатель авангардистского произведения способен его “дешифровать”, то он неминуемо становится автором, создавая уже новое, свое произведение. Читательская дистанция очень коротка.

Автор постоянно акцентирует свою уникальную позицию единственного творца:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы

на флейте водосточных труб?

/В.Маяковский /

Но я неподвижен! я вечен.

И около оси миров, где кружится мир

Бойтесь быть злыми ко мне,

Шемьякой судьей моей мысли.

Пусть я не рев, а <полуночный свист еле слышный,

невыносимых уху комет.>¹¹¹

/В.Хлебников/

А.Крученыху с точки зрения его логики и читатель уже не нужен, ибо он уже сам стал олицетворением Игрока, играющего с самим собой и выстроившего эту игру как автодиалог - прежде всего.

Музка.

Чисто по женски нежно и ласково

она убеждает, что я талант

Что меня по меню положат на стол

И будут все как лучший ужин захлебываясь

лакать

Ватага изысканных жевак

Набросится на мою телячью ножку

Кину им пачку улыбок золотых рыбок

Будут пораженные плясать до утра бряцая

воистину ложками

Запивая ликером моей цветущей рубахи;

Где на подтяжках висит красного дерева

диван

И стану в угол и буду от восхищения и

благодарности плакать

а за мною

ВЕСЬ КАФЕ-РЕСТОРАН...¹¹²

Адресат для авангардиста - объект для самоутверждения, и объект этот входит в авангардистское “произведение”, являясь его

продолжением, - желанная реакция шока, “преобразующая” сознание адресата, запрограммирована автором. Диалога с другими - не-творцами не может быть по определению: изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей в независимое государство времени (лишенное пространства) и ставят между собой и ими железные прутья.”¹¹³ Исключительность позиции автора-авангардиста не затушевывает периодически мелькающее в статьях слово “мы”: “Мы презираем славу; нам известны чувства, не жившие до нас. Мы новые люди новой жизни.”¹¹⁴ Это “мы” - всегда субститут “я”.

Но потенциально реакция “отталкивания” может привести к сдвигу чужого сознания и адресату откроется “иное”. Принцип авангардистской неориторики - не убеждать читателя и не доставлять ему удовольствие, а показать ему ригидность и ограниченность его сознания, путем откровенного нарушения общепринятых эстетических и этических ожиданий: “Поэзия - истрепанная девка, а красота - кощунственная дрянь”; “А с неба смотрела какая-то дрянь, величественно, как Лев Толстой” и т.д. Постоянный “сдвиг” на всех уровнях текста должен привести к отторжению - или “сдвигу” чужого сознания.

Если попытаться облечь в слова информацию, которую авангардист передает в результате краткого, парадоксального и напряженного диалога адресату, то это - весть о мировом хаосе и о себе - единственном Первотворце.

Заключение

Конфликт между природой и культурой обусловлен позицией познающего субъекта - рефлексия доминирует в ущерб непосредственности мироощущения. Авангард стремится этот конфликт снять, объявив творчество лозунгом бытия. Состояние творческого экстаза авангардисты выбрали предметом своего эстетического освоения; предпринимается попытка обретения единства субъекта и объекта путем совмещения познания и переживания. Целостность субъекта и объекта, переживаемая в творческом акте как инсайт, транспонируется напрямую в материальные формы самого бытия.

В авангарде природа и культура в лице субъекта соединились в единое целое как постоянная изменчивость в телесно-материальных формах, как проявление непрерывно трансформирующегося идеала в момент наивысшего творческого подъема субъекта. Субъект, провозглашая себя идеалом, свою природную (телесно-материальную) сущность постоянно подчеркивает. Авангард пытается снять проблему, о которой писал еще Ф.Шиллер: “Природа дает человеку внутреннее единство, искусство его разделяет и раздваивает, к своей целостности он возвращается через идеал. Но так как идеал есть бесконечность, не достигаемая никогда, культурный человек никогда не может стать в своем роде настолько же совершенным, насколько мог быть естественный человек в своем. ... цель, к которой человек устремляется через культуру, должна быть бесконечно предпочтена той цели, которой он постигает через природу. Абсолютное достижение конечной величины создает ценность естественного человека, приближение к величине бесконечной - человека культурного века.”¹¹⁵

Пользуясь терминологией И.Канта, можно сказать, что авангард стремился совместить *facere* и *agere*, *opus* и *effectus*: “Искусство отличается от природы, как делание (*facere*) от деятельности или действия вообще (*agere*), а продукт или результат искусства от продукта природы - как произведение (*opus*) от действия (*effectus*).”¹¹⁶

Автор в авангарде - Творец и - новая Вселенная, бесконечная, образующаяся и перерождающаяся в процессе постоянных взрывообразных изменений. Я - как точка отсчета существования, безграничная власть субъекта над временем и пространством, ибо он сам есть время и пространство, ни прошлого, ни смерти нет. Трансцендирование ради трансцендирования - основная цель и ценность существования в авангарде.

Но вождевленное молниеносное превращение субъекта в универсум могло существовать только как мгновение в сознании самого субъекта, и постепенно акценты сместились, формула распалась надвое, оставалось - либо измениться самому, либо изменить мир.

В реальной жизненной практике первый постулат воплощался индивидуально, при этом субъект, стремящийся лишь к постоянной новизне, и находящийся вне этики, по определению, ставил себя вне культуры и вне социума. Второй постулат - изменение мира, воплощался в духе утопической традиции, где глобальный волюнтаризм, как изначальная тяга к свободе (для себя) обернулась глобальным авторитаризмом (для других). Желание испытать неведомое - здесь и сейчас, обернулось апологетикой технического прогресса и социальными экспериментами. Взваливать всю вину на последователей авангарда за то, что происходило после 1917 г. нет смысла, но авангардистское стремление к свободе очень органично соединилось с романтически-символистским стремлением к "Преображению", приземленным и опрощенным.

Ранний авангард 1910-х гг. коррелирует с романтизмом в его "оптимистической" стадии - наблюдается та же пылкая вера в собственные творческие силы и стремление изменить мир, тот же гиперболизированный волюнтаризм и субъективизм. Авангард 1920-х г. еще не может расстаться с верой в творческого субъекта, но акценты начинают смещаться в область прагматического экспериментирования с формой, а затем - идеи глобального трансцендирования, понятые уже в приземленно-утилитарном духе, будут воплощаться в конкретных социальных утопических проектах (проект "нового человека" и "нового общества" в его социалистическом исполнении).¹¹⁷

Примечания:

1. *Аверинцев С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Осип Мандельштам. Сочинения в 2тт. Т.1. М., 1990. С. 24.
2. Термин принадлежит Б.О.Корману: “концепированная личность, являющаяся элементом не эмпирической, а эстетической реальности. Понимаемый таким образом читатель соответствует автору как субъекту сознания, выражением которого является все произведение, и отграничивается от 1) реального читателя; 2) читателя, упоминаемого в тексте”. (См.: *Корман Б. О.* Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов // Содержательность форм в художественной литературе. Куйбышев, 1990. С.29.)
3. *Клуге Р.-Д.* Символизм и авангард в русской литературе - перелом или преемственность? // Литературный авангард. Особенности развития. М., 1993. С. 58.
4. *Крученых А.* Новые пути слова // В. Марков. Манифесты и программы русских футуристов. Munchen, 1967. С.70, 71.
Пунктуация авторская (А.Крученыха). Здесь и далее в цитатах сохраняется орфография и пунктуация оригинала.
5. См. характерные отзывы о деятельности и поэзии футуристов К.Чуковского и В.Львова-Рогачевского: Русская литература конца XIX - начала XX века. 1908 - 1917. М.: Наука, 1972. С. 566, 569. О связи футуризма с литературной традицией см. : *В.Брюсов.* Новые течения в русской поэзии. Футуристы // В.Брюсов. Среди стихов. М.: Советский писатель, 1990. С. 382-392.
6. *Бердяев Н* Кризис искусства. М., 1990 (репринт издания 1918 г.). С. 9, 14-15.
7. И.Р.Дёринг-Смирнова и И.П. Смирнов о совмещении границ субъекта и объекта в авангарде писали следующим образом:”...архетипическое тождество человек=универсум воспроизводится авангардистской литературой постсимволистского периода таким способом, что внутреннее и внешнее пространства соотносятся между собой как лицевая и изнаночная стороны; мир помещается вовнутрь отдельного

человеческого тела, коль скоро оно призвано быть репрезентантом того, что его окружает (две пространственные конфигурации выступают, следовательно, как конгруэнтные и на всем протяжении имеющие общую границу...)” (См.: *Дёринг-Смирнова И.Р.* и *Смирнов И. П.* “Исторический авангард” с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian Literature*. 1980. №VIII. С. 418-419.)

8. *Шапир М.* Что такое авангард // *Русская альтернативная поэтика*. М., 1990. С. 3-6.

9. *Крученых А.* Новые пути слова ... С. 65, 66.

10. *Поэзия русского футуризма*. СПб., 1999. С. 510, 518, 454.

11. Там же. С. 134, 396, 472.

12. *Маяковский В.* Полное собрание сочинений. В 13-и тт. Т.1. М., 1955. С. 180, 241; *Хлебников В.* Творения. М., 1987. С. 149, 467; *Крученых А.Е.* Избранное / Под ред. В.Маркова. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1973. С. 234.

13. *Поэзия русского футуризма...* С. 206, 209.

14. И.Р.Дёринг-Смирнова и И.П.Смирнов также отмечают хаотическую структуру мира и независимость в свою очередь не только субъекта от объекта, но объекта от субъекта (“восстание вещей”) вплоть до агрессии мира. Субъект не только разрушает мир, но и становится его жертвой. (См.: *Дёринг-Смирнова И.Р.* и *Смирнов И.П.* Указ. соч. С. 408-409.)

Враждебность внешнего мира, на мой взгляд, представляет собой “реликт” декаданса с его пониманием материи как негативного хаоса.

15. *Крученых А.* Новые пути слова ... С. 70-71.

16. *Поэзия русского футуризма...* С. 410-411, 128.

17. Там же. С. 263, 303.

18. *Бурлюк Н.* Поэтические начала // В.Марков. Манифесты и программы... С. 77-78.

19. *Тырышкина Е.* Эстетика символизма в русской литературе 1900-х гг. // *Przegląd Rusycyzyczny*. Katowice. 2000. № 1 (89). С.7.

20. J. Doherty пишет об этом так: “However, in Acmeist practice the literary contextualizaing of ordinary (bytovye) or even extraordinary events is a way of making sense of these: literary meaning takes

precedence over other systems of signification. This attitude stands in marked contrast to that of most Symbolists, whose aspirations lay outside the purely literary realm.” (См.: *Doherty J. The Acmeist Movement. Oxford, 1995. P.229.*)

21. *Крученых А.* Новые пути слова... С.71.

22. Там же. С.67, 68; *Хлебников В.* Свояси // В.Хлебников. Творения. М., 1987. С.37. (также в: *Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т.2. Л., 1930. С.8.*)

23. *Дуганов Р.В.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. - С. 157.

24. Цит. по: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 186.

25. *Хлебников В.* Творения... С. 577.

26. *Крученых А.* Декларация слова как такового // В. Марков. Манифесты и программы ... С.64.

27. *Бирюков С.* Теория и практика русского поэтического авангарда. Тамбов, 1998. С.35-37.

28. *Белая Г.* Авангард как богоборчество // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С.115.

29. *Крученых А.* Новые пути слова... С.70-71.

30. *Малевич К.* О поэзии // К. Малевич. Собрание сочинений в 5-и тт. Т.1. Статьи, манифесты, теоретические сочинений и др. работы. 1913-1929. М., Гилея, 1995. С.142-149. (Сокращенный вариант в издании: *Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия.* Сост.К.Кузьминский, Дж.Янечек, А.Очеретянский. Wien, 1988 (Wiener Slawistischer Almanach. Sbd.21). Первоначально статья была опубликована в журнале “Изобразительное искусство”. №1. Пг., 1919.)

31. *Хлебников В.* Курган Святогора. Свояси // В. Хлебников. Творения... С.581, 37.

32. Саморазрушительная стратегия креативности русских декадентов - явление типологически общее с западно-европейским декадансом. *Е.Бобринская* в своей статье “Концепция нового человека в эстетике футуризма” (Вопросы искусствознания. 1995.№1/2. С.494) отмечает, что “деформация устойчивых и детерминированных внешней ситуацией или предписанных

культурой контуров собственного Я - постоянная тема у французских “проклятых” поэтов. <...> Именно в их поэзии многие исследователи видят исток характерной для искусства XX века установки, согласно которой: “Поэтическое становление требует самоувечья, оперативной обезображенности души. Ради того, чтобы “достичь неизвестного” (Friedrich H. Die Struktur der modern Lyrik. Hamburg, 1966).”

Хрестоматийный пример декадентской практики самоистязания уже на уровне “первичной” телесности в погоне за “иным” - жизнь главного героя романа Гюисманса “Наоборот”, Дзэссента. Механизмы этого “самотравмирования” вскрыты Сартром: “Если Бодлеру и вправду присуща исконная ясность мысли, то пользуется он ею не для того, чтобы отдать себе ясный отчет в своих ошибках, а для того, чтобы оказаться вдвоем. Вдвоем же он хочет быть затем, чтобы Я могло стать обладателем Я. Он все время будоражит и распаляет свое ясное сознание: если поначалу он выступал в роли свидетеля по отношению к самому себе, то теперь пытается стать собственным палачом... <...> Причинять страдания - значит не только разрушать, но также обладать и созидать. <...> ... и все это затем, чтобы в один прекрасный момент предстать перед собственным взором как некий оплотненный, неразгаданный предмет - как Другой. <...> В жизни, пишет Бодлер, есть лишь одно подлинное очарование - очарование Игры.” (См.: *Сартр Жан Поль. Бодлер // Шарль Бодлер. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М, 1993. С.327-328, 330.*)

Подобная креативная стратегия, питающаяся плодами деструкции, в западно-европейской традиции 19-20 вв. описана *Ж.Батаем*, в его книге “Литература и зло”. М., 1994. См. также: *Мишель Сюрра. Жорж Батай или Работа смерти // Иностранная литература. 2000. №4. С. 164-177.*

33. Язык на самом деле в той же мере источник как Т.о., так и Т.с. (язык не вне-положен субъекту в полной мере, он - одна из функций субъекта, язык существует как некая данная модель, которая каждый раз воплощается индивидуально в речевом акте; авангардист работает с языком - как с произвольной хаотической конструкцией, каждый раз переконструируемой, он

экспериментирует в области звукоизвлечения, произнесения, графического изображения произнесенного (субъект как индивидуальный “инструмент” по извлечению Т.).

34. Жирмунский В.М. пишет: “Мистическое чувство романтиков видит во всем конечном бесконечное: это - положительное чувство присутствия Бога в мире.” (См.: *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. С.21.)

35. *Иванов Вяч.* О границах искусства // Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994. С. 200-204.

36. *Жолковский А. К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // А.К.Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С.63-64.

37. *Марков В.* О Хлебникове (попытка аналогии и сопротивления) // В.Марков. О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 179.

38. *Маяковский В.* Поли. собр. соч. Т.1. С.248, 59; *Крученых А.* Избранное... С. 229; Поэзия русского футуризма... С.230-231; Там же. С.253.

39. *Крученых А.* Декларация заумного языка // Марков В. Манифесты и программы... С. 180.

40. Там же.

41. *Злыднева Наталья.* Рукописное в поэтике авангарда // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993. С.73.

Об эстетике “рукописного” в книгах футуристов также см.: *Поляков Владимир.* Книги русского кубофутуризма. М., Гилея, 1998. С.200-227 (раздел “Самописная” книга русских футуристов).

42. *Бирюков С.Е.* Указ. соч. С.35-36.

43. *Хлебников В.* Наша основа // В. Хлебников. Творения... с.631.

44. *Туфанов А.* На пути к вечной юности// Северный гуслир. №10-11. 1915. С.35-38.

45. *Туфанов А.* О жизни и поэзии // А. Туфанов. Ушкуйники. Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т.Никольская. (Berkeley Slavic Specialities. Modern Russian Literature a. Culture. Studies and Texts. Vol. 27.) Berkeley, 1991. С. 125.

46. *Терентьев Игорь.* Собрание сочинений. Eurasiatica. Т.7. Bologna, 1988. С. 184-185.

47. *Никольская Т.* Игорь Терентьев - поэт и теоретик “Компании 41’ “ // Игорь Терентьев. Собрание сочинений... С.31.
48. *Крученых А.* Новые пути слова... С.71.
49. *Терентьев Игорь.* Собрание сочинений... С. 184.
50. Там же. С. 197, 198, 200, 202, 203,204.
51. *Гуро Е.* Из “Записной книжки” и “Дневников последнего периода” // Елена Гуро. Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону. Изд-во Ростовского ун-та, 1993. С.45, 65.
52. *Povelihina Alla.* “Органическое” направление в русском авангарде XX века // *Studia Slavica Finlandensia.* Tomus XVI/1. Helsinki, 1999. С. 16.
53. *Гуро Е.* Небесные верблюжата // Елена Гуро. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь... С.66.
54. *Turyshkina Elena.* Религиозная концепция Е.Гуро и принципы авторской репрезентации в свете апокрифической традиции // *Studia Slavica Finlandensia.* Tomus XVI/1... С. 150-160.
55. *Mine Z.* Неопубликованное произведение Елены Гуро *Бедный рыцарь И Russian Literature.* XXIX. 1991. С.19.
56. “Светлое око мира” // *Человек.* 1990. №2. С.78.
57. *Хлебников В.* Творения... С. 133, 134.
58. Там же. С.78, 87,112.
59. Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т.4. Л., 1930. С. 299,310,311.

Вяч. Вс. Иванов указывает на то, что хлебниковская утопия строится на рациональных основаниях (наука, техника и проч.) и этот рационализм и прагматизм есть доказательство его причастности к авангарду. (См.: *Иванов Вяч. Вс.* Хлебников и типология авангарда XX века // *Russian Literature.* XXVII (1990). №1. С.13-18.)

Хотелось бы добавить, что действительно западный авангард, а также поздний русский более прагматичны, нежели ранний русский авангард. Хлебниковское творчество, казалось бы, являет собой всеобщую авангардную парадигму. Однако парадокс состоит в том, что “рационализм” Хлебникова - во многом не рациональной, а трансцендентной природы. Он рефлексировал по поводу того, “чего нет на свете”, является плодом его собственной “мозговой

игры” так, как будто это существующая реальность. Его воззвания к разуму (“Наша основа”) - это воззвания не к обыденному разуму и не к той науке, которая существует. Если же Хлебников говорит о уже существующих технических достижениях, например, радио, то он слишком переоценивает его возможное значение как инструмента единения и преобразования человечества. Теория числа Хлебникова, “звездного языка” и проекты по техническому и социальному переустройству мира как реальность могли существовать только в его собственном сознании. “Рационализм” Хлебникова неразрывно “спаян” с верой в чудо.

60. *Хлебников В.* Творения... С.173.

61. *Хлебников В.* Творения... С.76. (Также в: *Неизданные произведения.* М., Худ.лит-ра, 1940. С. 144.)

62. *Маяковский В.* Поли. собр. соч. Т.1. С. 175.

63. Там же. С.241-242, 154, 184-185.

64. Там же. С.187, 59, 121-122, 56.

65. Творческое поведение В.Маяковского, осуществившееся в его лирике как цепь актов “энергийного становления”, было описано Р.В. Дугановым: “Человек не равен самому себе; он меньше природы, потому что он сотворен ею, и вместе с тем он больше ее, потому что он сам творит новую природу, и, вырастая сам из себя, он умирает и рождается вновь. Таков сквозной сюжет его лирики и его судьбы:

... чувствую

- “я” для меня мало.

Кто-то из меня вырывается упрямо.

Причем выход из себя в нового себя с неизбежностью осуществлялся через искусство. В той же поэме “Облако в штанах” есть чудовищный образ:

... как в гибель дредноута

от душащих спазм

бросаются в разинутый люк -

сквозь свой

до крика разодранный глаз

лез, обезумев, Бурлюк.

Это образ рождения нового видения, нового искусства, вообще новой эстетики.” (См.: *Дуганов Р.В.* Указ. соч. С.130-131.)

66. *Маяковский В.* Поли. собр. соч. Т.1... С. 155,172.

67. См. ссылку 7.

68. *Крученых А.* Избранное... С.252, 244.

69. *Белая Г.* Указ. соч. С.118.

70. См. ссылку 35.

71. *Крученых А.* Из “Взорваль” // *В. Марков.* Манифесты и программы... С.61.

72. *Крученых А.* Декларация слова как такового... С.63.

73. *Крученых А.* и *Хлебников В.* Слово как таковое // *Марков В.* Манифесты и программы...С.53.

74. *Шмидт Эрика.* Василиск Гнедов: на краю молчания // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 266.

75. *Крученых А.* и *Хлебников В.* Слово как таковое... С.53-54.

76. См. “Приложение”.

77. Собрание произведений *В. Хлебникова.* Т.2.Л., 1930. С.239.

78. Поэзия русского футуризма... С.391; *Гнедов В.* Собрание стихотворений / Под ред. *Н. Харджиева* и *М.Марцадури.* Тренто, 1992. С.51; *Малевич К* О поэзии // *К. Малевич.* Собрание сочинений в 5-и тт. Т.1... С.149.

79. “Когда мы занимаем практическую позицию, смысл нашей деятельности заключается в том, что своим вмешательством мы хотим каким-то образом изменить действительность, и этому результату, который предвидим, мы целиком подчиняем свою деятельность и выбор ее инструментов.” (См.: *Мукаржовский Я.* Значение эстетики // *Я. Мукаржовский.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 123.)

В данном случае предвидеть результат довольно сложно, да и инструментарий - конструируется здесь же.

80. *Белая А.* Указ. соч. С. 116. О концепции “нового человека” в авангарде см.: *Е.Бобринская.* Концепция нового человека в эстетике футуризма//Вопросы искусствознания. 1995. №1/2. С.476-495.

81. Пощечина общественному вкусу// *В.Марков.* Манифесты и программы... С.50-51.

82. *Хлебников В.* Свояси // *Хлебников В.* Творения... С.37.

83. *Хлебников В., Крученых А.* Буква как таковая // В.Марков. Манифесты и программы... С.61.
84. Из альманаха “Садок судей”// В.Марков. Манифесты и программы... с.52.
85. *Бурлюк Н.* Поэтические начала...77; *Туфанов А.* К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924. С. 9.
86. *Крученых А.* Новые пути слова... С. 72; *Терентьев И.* Крученых грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 13.
87. *Крученых А., Хлебников В.* Слово как таковое... С.61.
88. *Крученых А.* Из “Взорваль”... С.61.
89. Там же. С.57.
90. О функции иконического знака в авангарде И.П. Смирнов пишет: “Иконическое прочтение словесного знака отозвалось в поэтике барокко и футуризма в том, что наблюдаемая (или акустическая) форма знака была включена в контекст литературных значений (распространенность звукоподражаний, фигурных стихов, стихотворных подписей к рисункам (эмблемам), в которых слова становятся эквивалентом живописного изображения , и т.п.). <...> Осмысление знака и предмета обозначения как сходных по форме повлекло за собой характерное для барокко и футуризма отрицание естественно-языковой омонимии. Слова, близко либо одинаково звучащие, полагались тавтологичными... типа тех, к которым прибегали Симеон Полоцкий... или Асеев (“стекало в стекольнях”). Переносным смыслом была отведена роль прямых лексических значений (реализация метафоры).” (См.: *Смирнов И.П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX века // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М. , Наука, 1971. С.351, 352.)
91. *Крученых А.* Декларация заумного языка... С. 179.
92. *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся. Манифест футуристов // В. Марков. Манифесты и программы русских футуристов... С.173, 174.
93. *Малевич К.* О поэзии... С. 145, 149.
94. Истоки подобного мировоззрения можно обнаружить у А. Белого: “Слово сознания должно иметь плоть. Плоть должна иметь дар речи. Слово должно стать плотью. <...> ... художник должен

стать собственной формой: его природное “я” должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной.

Он сам “слово, ставшее плотью”. (См.: *Белый А.* Символизм // *А.Белый.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С.338.)

95. *Дуганов Р. В.* Указ. соч. С. 192-193. Курсив автора - Д.Р.

96. *Крученых А.* Избранное...С.226; *Терентьев И.* Собр. соч. ...С.93; Поэзия русского футуризма... С.253-254.

У А.Крученыха есть стихотворение с характерным названием “Памятник”, где идея увековечивания великих мира сего в статичном материале пародийно обыграна:

уткнувши голову в лохань
я думал: кто умрет прекрасней?
не надо мне цветочных бань
и потолке зари чуть гаснущей

про всех забудет человечество
придя в бюджетлянские страны
лишь мне за мое молодечество
поставят памятник странный:

не будет видно головы
ни выражения предсмертного блаженства
не даже рук - увы! -

а лишь на полушариях коленца... (См.: *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 14.)

97. *Марков В.* О Хлебникове... С.186-189, 201-205; *Григорьев В.П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С.40-51.

98. *Марков В.* Указ. соч. С.205, 207.

99. *Чистякова М.Г.* Утопия “чистого сознания” в искусстве авангарда. Автореферат диссертации ... канд. философ, наук. Тюмень, 1999. С.1.

100. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973. С.46.

101. *Крученых А.* и *Хлебников В.* Слово как таковое... С.57.

102. Там же. С. 53.

103. *Хлебников В.* Ляля на тигре // *В.Хлебников.* Творения... С.608.

104. *Туфанов А.* К зауми... С.25,26.
105. *Туфанов А.В.* Автобиография. Публ. Н.А. Богомолова // Русский авангард в кругу европейской культуры... С.92, 93.
106. Терентьевский сборник. М., “Гилея”, 1996. С.117.
107. *Туфанов А.* Освобождение жизни и искусства от литературы // А. Туфанов. Ушкуйники... С.37; *Туфанов А.* К зауми... С.9.
108. *Туфанов А.* К зауми... С.7, 8, 9, 25.
109. Это явление как “исчезновение человека” было замечено еще Н.Бердяевым: “Человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и распластования. Футуристы трубуют перенесения центра тяжести из человека в материю. ... Человек исчезает, как исчезает и старая материя, с которой он был соотносителен. <...> Вражда к человеку, к человеческому “я” явственно видна в футуристических манифестах Маринетти.” (См.: *Бердяев Н.* Указ. соч. С.10, 11.)
110. *Тюпа В.И.* Постсимволизм. Теоретические очерки русского искусства XX в. Самара, 1998. С.32-33.
111. *Маяковский В.* Поли. собр. соч. Т.1. С.40; Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т.5. Л., 1933. С.ПО.
112. *Крученых А.* Избранное ... С.471.
113. *Хлебников В.* Труба марсиан // В. Хлебников. Творения... с.603.
114. Из альманаха “Садок судей” // В.Марков. Манифесты и программы... с.51-52.
115. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // Ф.Шиллер. Собрание сочинений в семи томах. Т.6. Статьи по эстетике. М., 1957. С.410.
116. *Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 176.
117. Рассмотрение взаимосвязи авангарда и социалистического реализма выходит за пределы данной работы. Различные концепции по этому поводу выдвигались Б.Гройсом, В.Паперным, Х.Гюнтером, В.Тюпой и др. См.: *Б.Гройс.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып.1. С.42-61; *В.Паперный.* Культура Два. М., 1996; *ХГюнтер.* Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. Вып.Ш. С. 161-175; *В.Тюпа.* Указ. соч.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Структурный анализ авангардистского текста: В.В. Хлебников. “Русь, ты вся поцелуй на морозе!”

А.К.Жолковский в своей статье “Графоманство как прием (Лебядкин,Хлебников, Лимонов и другие)” вслед за В.Марковым и В.Григорьевым отмечает существенную черту хлебниковского стиля, “это - сдвиги, смены, переходы”¹. В дальнейшем автор задается вопросом, почему же хлебниковский текст не рассыпается на отдельные фрагменты, и приходит к выводу, что единство достигается благодаря фигуре лирического персонажа, столь близкого самому В.Хлебникову - Ученому/Поэту/Ребенку/Царю/Святому/ в одном лице, жившем в созданном им мифе.

Вопрос, поставленный многими известными исследователями о стиле хлебниковского письма как постоянном нарушении канона (впрочем, это типично и для всего литературного авангарда), сейчас уже является общим местом. В данном случае ставится задача рассмотреть на структурном уровне, каким образом происходит пресловутое нарушение нормы и как это нарушение снимается, - т.е., каким образом В.Хлебникову удается балансировать, подобно канатоходцу над пропастью, не падая в нее. Для анализа выбрано именно то стихотворение, которое привлекло внимание А.К. Жолковского в начале его статьи. Много и убедительно написано о деформации языка и формы в отношении В.Хлебникова, но кажется, что парадоксальная гармония его стиха чаще всего ускользает от внимания исследователей. В данном случае механизм слова и восстановления структурной гармонии и является конкретным предметом исследования.

Русь, ты вся - поцелуй на морозе!

Синеют ночные дорожи.

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.
 1921

РИТМ

1 строка / -/ - -/ - -/ -
 2 строка -/- -/- -/-
 3 строка /- -/- -/- -/
 4 строка -/ -/ -/ -/
 5 строка -/ -/ - - -/ -
 6 строка -/ -/ -/ -/
 7 строка -/ -/ -/ -
 8 строка - - /-
 9 строка -/ -/ - - -/
 10 строка -/ -/ -/ -/ -

1 - сверхсхемное ударение, анапест 3-стопный	4 ударения в строке
2 - амфибрахий 3-стопный	3
3 - - дактиль 4-стопный	4
4 - - ямб 4-стопный	4
5 - - ямб 4-стопный (пиррихий на 3-й стопе)	3
6 - ямб 4-стопный	4
7 - эти строки (7,8) возможно рассматривать, либо как 7 - ямб 3-стопный, а	3
8 - как стопу анапеста, но учитывая, что эти строки изначально составляют единое целое, то мы имеем здесь 5-стопный ямб	1
9 - ямб 4-стопный (пиррихий на 3-й стопе)	3
10 - ямб 4-стопный	4

Размер постоянно меняется, наблюдается явление полиметрии на столь кратком пространстве. Ямб, который устанавливается во второй строфе (начинающейся со строки “Ночами молния взлетает...”), также оказывается подвержен колебаниям (пиррихированные стопы нарушают привычное ритмическое ожидание); кроме того, разрыв 7 строки надвое, и вынесение последнего слова в отдельную 8 строку (прием анжанбемана - переноса) меняет общий ритмический рисунок - в 8 строке мы определяем кусочек, обрывок 5-стопного ямба, если учитываем ритмическую инерцию предыдущей строки, но если рассматривать 8 строку как самостоятельную структурную единицу, то налицо появление анапеста. Последняя 10 строка стихотворения - правильный 4-стопный ямб, который, наконец, уравнивает стремительно меняющийся ритмический рисунок, внося гармонию в разваливающуюся конструкцию.

СТРОФИКА и РИФМА

10 строк стиха членятся на;

1) катрен и 2) шестистишие,

но катрен имеет тенденцию распадаться на двустишия, а шестистишие в свою очередь также не является изначально целостным: вторая строфа искусственно создана из “разорванного” катрена с примыкающей к нему строкой (5 + 1). Вторая строфа первоначально должна была выглядеть так (4 + 1):

Ночами молния взлетает	Схема рифмовки в данном случае:
Порой из ласки пары уст	ababc
И шубы вдруг проворно обегает	
Синея, молния без чувств.	
А ночь блестит умно и черно.	

В результате ритмического сдвига строфа теперь выглядит так: 5+
1

Ночами молния взлетает
Порой из ласки пары уст
И шубы вдруг проворно
обегаёт

Синея, молния без чувств.
А ночь блестит умно и черно.

Схема рифмовки в данном случае:
abcabc

Общая схема рифмовки стихотворения:

a
a
b
b
a
b
c
a
b
c

В первой строфе рифмовка параллельная (смежная), во второй - шесть строк зарифмованы охватывающей (кольцевой) рифмой, при этом, несмотря на стройность этой схемы, мы ощущаем ритмический и строфический разрыв “И шубы вдруг проворно / обегаёт”, который приводит к неоднозначному восприятию рифмы “проворно - черно”, т.к. ритмическая инерция 7 строки (требование продолжения и завершения ритмического целого) ослабляет “конечное” положение слова “проворно” и мы не сразу чувствуем и находим рифму к нему. Во второй строфе мы ощущаем особую позицию последней строки, которая связана с предыдущим текстом таким образом, что правильность этой связи балансирует на грани потери равновесия. Связь последней строки с общим корпусом текста ослаблена. Первая строка второй строфы и

последняя первой также связаны неточной рифмой, которая обнаруживается не сразу:

Синеют вместе тот и та.

Ночами молния взлетает.

В первой строфе наблюдается чередование женской (аа - первая и вторая строки) и мужской (bb - третья и четвертая строки) рифм; во второй строфе - женская рифма (аа - первая и четвертая строки; сс - третья и шестая), мужская (bb - вторая и пятая). Рифмы “морозе - дорози” (богатая), “уста-та” (точная), “взлетает - обегает” (точная), “уст - чувств” (неточная, трудная для произнесения), “проворно - черно” (точная). Рифмическое ожидание, заданное схемой первой строфы, сламывается во второй (переход от смежной рифмы к охватывающей), появление неточной рифмы. Если графически схема рифмовки по положению в строфе выглядит уравновешенной, то по звучанию наблюдается явный дисбаланс. Заметим, что и это равновесие чревато распадом - см. выше объяснение структуры второй строфы. Таким образом, и рифмическая конструкция выстроена подобно Пизанской башне, - падает, но никак не упадет.

ФОНИКА

Аллитерации: “з” - первая и вторая строки, “с” - вторая, третья, четвертая, шестая, девятая; “т” - вторая, третья, четвертая, пятая, шестая, восьмая, девятая, десятая; “п” - шестая. Наблюдается акцентирование свистящих и взрывных, звуков, требующих усилия для произнесения, преодоления преграды. Особый акцент на трудность произнесения, намеренное сгущение на малом пространстве “неблагозвучных” фонем (что типично для поэтики авангарда в целом.) Последняя строка, впрочем, снимает это впечатление - звуковая связь с предыдущим текстом обозначена через звук “т”, но здесь уже исчезает впечатление усилия, напряжения, фраза произносится легко и напевно.

Анафора наблюдается во второй, третьей, четвертой, девятой строках (синеют - синею - синеют - синея). Анафора эта также не совсем типичная, так как полное совпадение словоформы наблюдается лишь в двух случаях (глаголы), в остальных - употребление однокоренных слов других частей речи (прилагательное, деепричастие). Наконец, анафора ощущается таковой, если повтор происходит в ближайшем сегменте текста, а когда после четвертой строки в пятой мы его не находим, то считаем инерцию подобного приема исчерпанной, однако обнаруживаем анафору уже тогда, когда не ожидаем ее встретить, - через четыре строки. Анафорой, как мы видим, В.В.Хлебников также пользуется нетрадиционно. Таким образом, на звуковом уровне мы наблюдаем, с одной стороны, нагромождение труднопроизносимых согласных, что, конечно, дисгармонизирует стих, с другой - употребление повторов, что обычно дает эффект плавности, но в данном случае автору удастся избежать однообразия. В целом, мы ощущаем такую звуковую конструкцию как дисгармоничную, но последняя строка снимает это впечатление, напряжение разряжается сбалансированным звучанием, где нет намеренного акцентирования согласных.

СТИЛЬ/ СМЫСЛ/ РИТМ/ЗВУК

Первая строка - отсылка к А.С. Пушкину “Как сладко поцелуй пылает на морозе...” (“Зима, что делать нам в деревне”) является метафорой, несводимой к однозначно определяемому смыслу, а дальнейший текст представляет собой ее визуальное разворачивание. “Синею молнией слиты уста...” - также отсылка к литературной традиции, на сей раз поэзии 20-го века (А. Блок. “Две тени слиты в поцелуе ...”).

Архаическая (и неправильно употребленная) форма “дорози” 1)создает эффект расширения хронотопа и 2)обеспечивает дополнительный эффект “парности”. В.В.Хлебников пользуется палатализованной формой именительного падежа существительного женского рода во множественном числе, в то

время как по правилам второй палатализации, смягчение и переход “г” в “з” возможен лишь в двойственном числе существительных женского рода в им.- вин. и дат. падежах. Таким образом, автор употребляет существительное “дороги” в нетрадиционном для него двойственном числе, для того, чтобы “закольцевать” природное и человеческое (целующаяся пара; пара уст; дороги - дорози (т.е. пара дорог).

Любовная сцена описана как природное явление, подобно ветру или буре. Личности в этой природной целостности нет, есть только двое, обозначенные указательными местоимениями. Основная интенция автора (который “эпичен” настолько, насколько это возможно в лирике) выразить напряжение чувства, включенного в мироздание как одно из проявлений стихии. Это отразилось и в звуковой, и в ритмической структуре стихотворения. Постоянно используется аллитерация “п” и “т”, которые уже по способу своего звукоизвлечения требуют особого усилия (взрывные). Прием анафоры (2, 3, 4, 9 строки) “синеют - синею - синеют - синея” акцентирует как на звуковом (нагнетание свистящего “с”), так и на визуальном уровнях (пронзительность цвета) картину страсти. Синеющий силуэт пары коррелирует с синевой ночных дорог, т.е. синий цвет - это символ холода, снега, ночи, - и парадоксальным образом этот холод связан с электричеством, силой, взрывом, энергией (молния в этом контексте). У Хлебникова противоположности сходятся буквально, объединяя “лед и пламень”. Поцелуй порождает молнию, превращенную (прием олицетворения) в квазисущество, теряющее сознание от накала страстей тех, кто ее “породил”. Движение молнии (“обегание шуб”) дано не только через ритмический сдвиг, о чем уже говорилось выше, но и сдвиг графический: короткая строка, состоящая из одного слова “обегае” визуальнo воспринимается также как нарушение на фоне предыдущей структуры. Молния совершает круговое движение, вспышка энергии гасится и поглощается абсолютным покоем ночи. Этот покой абсолютен и одновременно - чреват мгновенной вспышкой энергии. Круг, описываемый молнией - это кольцо природы, в которое заключена целующаяся пара. Человек у В.Хлебникова предельно

бессубъектен, человек - соприроден, а явление природы - очеловечено. В мире В.Хлебникова культура - это природа (вспомним, что изначальная точка стиха - литературная цитата), искусственное втянуто в сферу естественного.

Последняя строка стихотворения: “А ночь блестит умно и черно” - метафора, где нарушены привычные лексические и смысловые связи. Глагол “блестеть” не подразумевает активного воспроизведения действия, блестеть, - значит отражать свет, это явление физическое. В данном случае этому глаголу приписаны функции, подобные глаголам интеллектуального воздействия (смотреть, петь, думать). Глагол “блестеть” здесь лишен значения состояния, переведен в “активные”. Блестит умно - (ср. устойчив. словосоч. “блестеть ярко/тускло”) - по устойчивой модели требуется наречие, обозначающее силу блеска; зд. употреблено наречие из другого смыслового гнезда с иной смысловой и лексической валентностью. Наречие “умно” примыкает к глаголам, обозначающим интеллектуальную деятельность (сказать, написать, придумать). “Блестит черно” - обычно ударение в наречии “черно” стоит на втором последнем слоге, в отличие от прилагательного “черный”. Наречие “черно”, как правило, не примыкает к глаголу, употребляется в безличных конструкциях (ср. “черно кругом”). “Блестеть черно” - по-своему оксюморонное сочетание, в котором усилено качество цвета, акцентируется его интенсивность. Возникает ассоциация такого рода: “Ночь - глаз(а)” - используется прием антропоморфизации пейзажа. Заметим, что этот “глаз - ночь” является тому же “думающим существом” - мудрой природой. Ритмическая структура стихотворения также подчинена общему замыслу автора - передаче интенсивности чувств, уравниваемых в едином ритме процессов мироздания. Ритм произведения отражает замирания, напряженную статику, которая мгновенно нарушается взрывным образом (постоянная смена размера или его варьирования). Число слогов колеблется от 4 до 10, создавая колебания темпа, его убыстрение и замедление (например, намеренное создание паузы в конце 8 строки путем переноса).

Длина строки		
1 строка	/ -/ - -/ - -/-	10 (количество слогов)
2 строка	-/- -/- -/-	9
3 строка	/- - /- -/- -/	10
4 строка	-/ -/ -/ -/	8
5 строка	-/ -/ - - -/ -	9
6 строка	-/ -/ -/ -/	8
7 строка	-/ -/ -/ -	7
8 строка	- - /-	4
9 строка	-/ -/ - - -/	8
10 строка	-/ -/ -/ -/ -	9

Строфика также подчинена динамической идее стихотворения: катрен, с тенденцией распада на двустишия, шестишие, где третья строка ритмически и графически разорвана на две, шестая строка ощущается одновременно и отделенной, и связанной с предыдущим корпусом текста. Таким образом, к концу стихотворения создается эффект резюмирования, требующий значительной паузы перед последней фразой: “А ночь блестит умно и черно”. Здесь наблюдается и ритмическое, и смысловое 1) противопоставление предыдущему тексту 2) присоединение к нему. На смысловом уровне происходит “поглощение” последним высказыванием всего того, что было написано ранее. Это противопоставление и единство ощущается прежде всего как оппозиция (которая тут же снимается) “покоя, мудрости, нераздельной целостности” - “страсти, безумию, парной разделенности”. Эта “нераздельная разделенность” маркирована и цветовой гаммой - “синий - черный”. Синий не только противопоставлен черному (как цвет страсти - цвету покоя), но он и “втянут” в него, так как “черный” обозначает всеобщее природное единство. Впрочем, выше было замечено, что “синий” цвет у В.Хлебникова сам по себе уже амбивалентен и обозначает противоположные понятия, сходящиеся в одной точке - “холод, лед, снег” и “страсть, огонь, молния”. Таким же образом функционирует рифма “проворно - черно”, здесь движение

уравновешивается статикой, которая в свою очередь порождает это движение (чернота = покой = целостность).

Итак, как показывает предыдущий анализ, у В.Хлебникова все контрасты и противоречия снимаются, уравновешиваются и замыкаются в гармоничной природе, определяющей законы и человеческого бытия, которое не выделено из природной целостности, а заключено в ее “шаровидную оболочку”. Все границы между естественным и искусственным сняты и проницаемы, все подвержено мгновенным изменениям (принцип метаморфозы), взаимопревращениям, не нарушающими при этом принцип целокупного равновесия хлебниковской вселенной. Тенденция к деформации художественной формы, столь характерная для авангарда, у В.Хлебникова выражена парадоксальным образом - в данном случае он балансирует на грани “падения и разрыва”, не преодолевая этой грани, а читатель ощущает особенно остро как целостность гармонии, так и “швы разлома” в подобной поэтической конструкции.

Примечания:

1. *Жолковский А.К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // А.К. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 56.

Оглавление

	стр.
ВВЕДЕНИЕ	3
I. МИМЕСИС	5
Теория	
Практика	
II. ИСТОЧНИК ИНСПИРАЦИИ	14
Теория	
1. Субъект как генератор трансцендентного	
2. Процедура генерирования трансцендентного	
Практика	
III. СТРУКТУРА ТВОРЧЕСКОГО АКТА	40
Теория	
Практика	
IV. ФОРМООБРАЗОВАНИЕ	46
Теория	
Практика	
Идеальная форма	
V. ДИАЛОГ С КОНЦЕПИРОВАННЫМ ЧИТАТЕЛЕМ	55
Теория	
Практика	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	61
Примечания	63
ПРИЛОЖЕНИЕ	74