

SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

34

EUT

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 34 (2025/I)

Contemporary Russian Poetry



SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

34

SLAVICA TERGESTINA
European Slavic Studies Journal
VOLUME 34 (2025/I)

Contemporary Russian Poetry

ISSN **1592-0291 (print) & 2283-5482 (online)**

WEB www.slavica-ter.org
EMAIL editors@slavica-ter.org

PUBLISHED BY
Università degli Studi di Trieste
Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Znanstvena založba FF, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD
Roman Bobryk (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Ornella Discacciati (*University of Bergamo*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics,
Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Juriј Murašov (*University of Konstanz*)
Claudia Olivieri (*University of Catania*)
Karin Plattner (*University of Trieste*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)
Ivan Verč (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

ISSUE EDITED BY
Kornelija Ičin
EDITORIAL ADVISORY BOARD
Antonella D'Amelia (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Durđa Strsoglavec (*University of Ljubljana*)
Nenad Veličković (*University of Sarajevo*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)
Mateo Žagar (*University of Zagreb*)
Ivana Živančević Sekeruš (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT
Anja Delbello, Aljaž Vesel / AA

Copyright by Authors

Contents

CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY

- 10 **Политика новаторской русскоязычной поэзии 21-го века на примере книги стихов *Spolia* М. Степановой**
The Politics of the Innovative Russian-Language Poetry on the Example of Poetry Book Spolia by M. Stepanova
❖ PETRA GREBENAC
- 40 **Ангел истории Александра Скидана**
Alexander Skidan's Angel of History
❖ КОРНЕЛИЯ ИЧИН
- 56 **«Ночеваньице темное тесное»: жанр колыбельной в поэзии Елизаветы Мнацакановой**
«Nigh-snuggling dark narrow»: the genre of lullaby in the poetry of Elizabeth Mnatsakanova
❖ НАТАЛЬЯ ИГНАТЬЕВА
- 78 **Борис Ванталов — Б. Конструктор: от дихотомии к конвергенции**
Boris Vantalov — B. Constrictor: from a Dichotomy to a Convergence
❖ ПЕТР КАЗАРНОВСКИЙ
- 116 **«Вижу двумя языками». О роли языка в поэзии Е. Соколовой**
"I See with Two Languages". On the Role of Language in E. Sokolova's Poetry
❖ MASSIMO MAURIZIO

- 132 Особенности стихосложения Виктора Кривулина (вводные замечания)
Features of Viktor Krivulin's Versification (Introductory Remarks)
❖ ЮРИЙ БОРИСОВИЧ ОРЛИЦКИЙ
- 162 «Стихограммы» Дмитрия Пригова: пересечение вербальности и визуальности
Dmitry Prigov's "Stikhogrammy": The Intersection of Verbal and Visual
❖ ЕКАТЕРИНА РЫБАКОВА
- 184 «Анонимное» стихотворение Михаила Ерёмина: обэриутская многомерность, или кентаврический парадокс
The "Anonymous" poem by Mikhail Eremin: the Oberiu Multidimensionality or the Centauric Paradox
❖ ЮЛИЯ ВАЛИЕВА
- 204 «Сорок строк о карандаше» Н. Кононова: поэтологический текст как текст о катастрофе
"Forty Lines about a Pencil" by N. Kononov: A Poetological Text as a Reflection on Catastrophe
❖ ALEXANDER ZHITENEV

VARIA

- 246 Верbatim театр Кирила Серебренникова „Сталевина сахрана“
“Stalin's Funeral”: Verbatim Theatre by Kirill Serebrennikov
❖ NADA MILIĆEVIĆ

Contemporary Russian Poetry

**Политика новаторской
русскоязычной поэзии
21-го века на примере
книги стихов *Spolia*
М. Степановой¹**

The Politics of the Innovative
Russian-Language Poetry
on the Example of Poetry
Book *Spolia* by M. Stepanova

В статье рассматриваются утверждения исследователей экспериментальной русскоязычной поэзии 21-го века (Кукулин, Липовецкий, Вайзер) о ее повороте к социально-политической тематике. Их утверждения о глубокой связи между литературной формой и политикой исследуются с учетом постмарксистской эстетической мысли Жака Рансьера. Во второй части статьи анализируется книга стихов М. Степановой *Spolia*. Делается вывод, что в книге тематизируется и демонстрируется идея имманентной политики поэтического текста, совместимая с эстетическими воззрениями французского теоретика. Таким образом доказывается, что идея о политическом потенциале литературной формы является не только научной конструкцией, а что переплетение литературного и политического вписано в самые глубокие пластины новейших поэтических текстов.

The article examines the claims of researchers of experimental Russian-language poetry of the 21st century (Kukulin, Lipovetsky, Weiser) about its turn to socio-political themes. Their claims about the deep connection between literary form and politics are examined taking into account the post-Marxist aesthetic thought of Jacques Rancière. The second part of the article analyzes the book of poems by M. Stepanova *Spolia*. It is concluded that the book thematizes and demonstrates the idea of the immanent politics of the poetic text, compatible with the aesthetic views of the French theorist. Thus, it is proved that the idea of the political potential of literary form is not only a scientific construct, but that the interweaving of the literary and the political is inscribed in the deepest layers of the latest poetic texts.

ПОЛИТИКА ЛИТЕРАТУРЫ,
ПОЭТИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ,
НОВАТОРСКАЯ РУССКОЯЗЫЧНАЯ
ПОЭЗИЯ 21-ГО ВЕКА, МАРИЯ
СТЕПАНОВА, *SPOLIA*

POLITICS OF LITERATURE,
POETIC SUBJECT, INNOVATIVE
RUSSIAN-LANGUAGE POETRY OF 21ST
CENTURY, MARIA STEPANOVA, *SPOLIA*

1

Эта статья написана в рамках проектов «Русские литературные трансформации с 1990 по 2020 годы» (IP-2020-02-2441) и «Проект развития карьеры молодых исследователей – обучение новых докторов науки» (DOK-201-02-2040), финансируемых Хорватским фондом науки.

2

Хорошим примером такого разговора является круглый стол под названием *Социальность в литературе: новый поворот?*, опубликованный в 2019 году в журнале *Знамя*, в котором приняли участие разные современные писатели (прозаики и поэты), критики и теоретики литературы. Об осознанности этого поворота в современной поэзии свидетельствует, например, существование на протяжении первых десятилетий 21-го века в журнале *Новое литературное обозрение* рубрики *Новая социальная поэзия*.

3

Об условности, но и продуктивности классификации русскоязычных поэтов 21-го века на «архаистов» и «новаторов», то есть на «традиционную» и «авангардную» парадигмы пишет Светлана Гудкова (68–81).

ПОЛИТИКА НОВАТОРСКОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ 21-ГО ВЕКА

В постсоветской русскоязычной литературе, во всех ее родовых и жанровых модусах, заметным является необыкновенно яркий и по разному проявляющийся интерес к темам, связанными либо с кровавой историей XX века либо с современными, не менее травмирующими социально-политическим событиями и вопросами. При этом кажется, что с временем последний тематический спектр по отношению к первому становится преобладающим. Из-за все более частого обращения писателей к актуальным политическим и социальным реалиям уже некоторое время в научных и писательских кругах ведется разговор о повороте литературы к социальности.² Интерес современных русскоязычных литературных текстов к социальным и политическим темам по наблюдениям Марка Липовецкого стал заметным примерно в середине 2000-х и усилился в течении 2010-х годов (146). Русскоязычная поэзия 21-го века, расширявшая свои тематические интересы, утратившая четко выраженные жанровые границы и по-разному переосмыслившая идею поэтической субъектности и возможности ее формирования, является важным участником этого актуального литературного поворота. Тем более, многие исследователи отмечают, что самые интересные и значимые встречи социального и политического с литературным происходят именно в новаторских стихотворных текстах значительного числа современных поэтов.³

В 2009-м году Илья Кукулин отметил, что рефлексия о «травматичности, болезненности общественного сознания, о всевозможных страхах и нервозах» гораздо чаще и тщательнее осуществляется в поэзии, которая оказывается «более аналитичной и исторически

зоркой, чем проза» того времени. В 2018-м году он придал экспериментальному языку неофициальной поэзии роль «художественного сопротивления» доминирующему циническому дискурсу российской государственности, лежащем на антикоммуникативной установке, блокирующей дифференцированную, сложную коммуникацию, не признающей Другого в качестве собеседника и отрицающей инаковость в индивидуальном или общественном сознании (231). При этом, говоря о способности поэзии подорвать гегемонический цинизм, Кукулин не состредоточился на анализ откровенно политической, ангажированной поэзии (хотя упоминает и ее роль в этом процессе), а именно той поэзии, которая не открыто политизирована, и чья политика состоит в «авторской рефлексии коммуникации» и читается «между строк» (там же: 243).⁴ Взгляды, похожие на наблюдения Кукулина о неклассической постсоветской поэзии, выражает Татьяна Вайзер, также сравнивая ее с однообразностью официального политического дискурса, который избегает «лакун, сбоев и сомнений в выражении травматического опыта» прошлых или настоящих социальных катастроф. По отношению к нему герметический поэтический дискурс является «другим языком, который пытается [...] передать деформацию, указать на невыразимое» и таким образом отрефлексировать и артикулировать частный и коллективный травматический опыт. Марк Липовецкий язык новейшей экспериментальной поэзии понимает как уход от автоматизированных литературных форм, причем замену узнаваемых элементов поэзии (рифмы, силлаботонических метров) «‘словесной арабеской’, ‘смысловым надломом’, фрагментом, крушением тотальности» толкует как «переход к мировоззрению, основанному на намеренном отказе от телеологических объяснений истории и линейных исторических повествований» (150).

4

В качестве примера откровенно политической поэзии Кукулин приводит творчество Павла Арсеньева, Романа Осминкина, Кети Чухровой, Кирилла Медведева и Галины Рымбу, а как пример не открыто политизированной поэзии анализирует поэтические тексты и эстетические размышления молодых поэтов Лады Чижовой, Никиты Сунгатова и Александры Цибулии. Кукулин также напоминает, что анализируемые им молодые авторы во-многому унаследовали поэтику и художественные идеи авторов позднего постмодернизма – Елены Фанайловой, Станислава Львовского и Марии Степановой.

Из приведенных наблюдений видно, что три автора придают новаторской постсоветской поэзии политически и социально подрывные функции в первую очередь из-за экспериментальности ее поэтического языка. Такие убеждения указывают на более глубокую связь между литературным языком или формой и политическим, о которой подробно писал французский теоретик Жак Рансьер, чьи работы в своих текстах используют и Кукулин и Липовецкий. В их выводах о политической предназначенности экспериментальной поэзии, которая проистекает не настолько из ее тематических и идейных слоев, насколько из ее демонстрации иного вида коммуникации на формальном уровне, звучит весьма своеобразная, более широкая и абстрактная концепция политики, развитая Рансьером. Только в отличие от, например, Кукулина, Рансьер вместо о переосмыслении коммуникации говорит о влиянии литературы и политики на так называемое «разделение чувственного», «перераспределение пространства и времени, места и идентичности, речи и шума, видимого и невидимого». По Рансьеру политическая деятельность перестраивает разделение чувственного, «вводит новые объекты и субъекты на общую сцену», «делает видимым то, что было невидимым» и «позволяет услышать как говорящих существ тех, которых считали шумными животными» (2011а: 4). Политическими для Раньсера являются только редкие освободительные моменты, которые вызывают поворот определенного порядка, всегда в той или иной мере отмеченного иерархией и неравенством. Политика как специфическая форма коллективной практики, работающая по логике равенства говорящих субъектов, самой формой своего существования, своей жизни в языке, похожа на литературу. Тем не менее, разнообразные внелитературные политические

практики действуют в режиме живой речи, в то время как литература работает в режиме письма. Рансьер понимает письмо не просто как написание знаков, противоположное вокальному произношению слов, а как весьма особый вид высказывания, который не обращается ни к какому адресату и не имеет сопровождающего его хозяина (2011b: 94). Эта «немая речь» как основной принцип литературы обеспечивает ее радикально демократичную и подрывную по своей сути политику: «речь идет не о каком-то не-преодолимом социальном влиянии; речь идет о новом разделении чувственного, о новых отношениях между актом речи, миром, который он формирует, и способностями тех, кто населяет этот мир» (2011a: 13).

Согласно Рансьеру, политика и литература используя язык перестраивают разделение чувственного, но делают это на разных уровнях человеческого опыта: политика посредством речевых актов «формирует новые группы людей», имея дело с демократической популяцией, а литература в тишине черных знаков на белой бумаге «деконструирует отношения между вещами и смыслами» (2005: 100), работая на уровне литературной популяции, «дочеловеческой индивидуальности» (там же: 97). Следовательно, политика литературы непереводима во внелитературные политические практики – они похожи друг на друга только из-за эгалитарной и диссенсуальной перестройки разделения чувственного. В литературе это чувственное касается организации отношения формальных и семантических аспектов произведения. Их демократическое распределение в рамках литературного текста является гораздо более стабильным и долговременным, чем внелитературные, редкие и мимолетные политические перестройки коллективного разделения чувственного. Поэтому от самой

литературы нельзя ожидать никакого внелитературного политического воздействия, социального активизма или изменения политического сознания людей. Она осуществляет свою честную политику только настаивая на радикальной свободе своих элементов. Или, словами Рансьера:

Политика литературы — это не то же самое, что политика писателей. Она не относится к личным обязательствам писателей в социальной или политической борьбе их времени. Она также не относится к тому, как писатели представляют социальные структуры, политические движения или различные идентичности в своих книгах. Выражение «политика литературы» подразумевает, что литература занимается политикой просто будучи литературой. [...] Оно предполагает, что существует существенная связь между политикой как особой формой коллективной практики и литературой как четко определенной практики искусства письма. (2011а: 3)

Теоретические взгляды Жака Рансьера на проблему отношения литературы и политики углубляют утверждения Кукулина, Липовецкого и Вайзер о политическом потенциале самой литературной формы и подчеркивают те абзацы их текстов, которые обращают внимание на самые чувствительные с точки зрения трех авторов места для проявления политического в русскоязычных экспериментальных стихотворных текстах 21-го века – поэтический язык и поэтический субъект. Следуя мнению Липовецкого, наиболее трансгрессивным аспектом новой поэзии является «отсутствие постулируемого единства поэтической персоны», представляющее собой «жест отрыва от любой устойчивой идентичности,

устоявшейся дискурсивной позиции или идеологической истины» (162). И Рансьер определил поэтический субъект как важный политический аспект стихотворения, но только потому что в его радикальной трансформации заключается эмансипация поэтического стихотворения от жанровых границ и правил: «эмансипация лирики означает освобождение этого ‘я’ от определенной политики письма» (2004: 10).⁵ Он считает, что поэтико-политическая революция в поэзии заключается в свободе «способа высказывания, способа сопровождения своего высказывания, развертывания его в перцептивном пространстве» (там же: 12), то есть в свободе формирования поэтической субъектности, носителя текстуального высказывания.

Политическое в актуальной новаторской поэзии проявляется и в экспериментах с поэтическим языком, являющимся, согласно Татьяне Вайзер, отражением (пост)травматического опыта, который постсоветская поэзия несет в себе и который «деформирует и сам язык». Вайзер считает, что язык новаторской поэзии «уже вообще не отсылает к травматическому опыту, но сам в каком-то смысле им является». Травма языка по Вайзер видна в разломе, дроблению и деформации стиля, синтаксиса и смыслового единства стихотворения, в радикальном отходе от конвенциональных пределов

5

Говоря о эманципации литературы от правил старых канонов, Рансьер имеет ввиду литературу «эстетического режима». Этот режим, согласно его наблюдениям, в начале 19-го века, с наступлением романтической поэтики, пришел на смену «режиму презентации», обременяющему литературные тексты рядом жанровых правил, которые были явно политическими (2011b: 47–50). Рансьер рассуждает, что в эстетическом режиме, в литературных текстах с начала 19-го века по сегодняшний день, литература освободилась классического идеала достоверного представления выбранного объекта в соответствующем жанровом регистре и стала свободно пользоваться возможностями всех жанров и родов с целью выражения в своих творческих актах силы самого литературного языка и внутренней поэтики мира. Хотя упомянутая концепция политики литературы и смены двух режимов письма у Рансьера имеет определенные историко-литературные координаты, мы считаем возможным и продуктивным перенести ее на любой поэтический сдвиг, который предполагает освобождение →

→ от ранее существующих правил более конвенциональных поэтик. Путем таково поэтического освобождения пошла и русскоязычная поэзия конца 20-го и начала 21-го века. В ее стихотворных текстах границы жанров и родов нивелировались, а их правила начали релятивизироваться и пониматься не как норма, а как объект поэтической игры и средство формирования новаторского поэтического выскакивания (подробнее об изменению границ традиционных жанровых и родовых определений в новейшей поэзии пишет Хенрике Шталь 2018: 37–38). Такие перемены в актуальной русскоязычной поэзии, которые Рансьер охарактеризовал бы как эманципационные и революционные, в наибольшей мере отразились именно на инстанции поэтического субъекта.

и официальной языковой нормы стандартного языка и канонического языка русской поэзии. И Рансьеर как важнейшую социальную функцию и ответственность поэзии подчеркивает особый вид использования языка, который радикально отличается от обращения с языком в любом другом дискурсе, в том числе и государственном. Он утверждает, что нелитературные дискурсы навязывают словам и вещам иерархические отношения, тогда как литературный дискурс освобождает слова и вещи такого отношения и заставляет слова «свободно кружиться вокруг вещей, выбирая в качестве очлега означающее, субстанцию, тело» (2004: 30). Вот почему, рассуждает Рансьеर, «героическое призвание стихотворения едино с его игровым призванием» (там же: 32). Поэтический язык также сопротивляется беспрепятственной передаче смысла и поэтому его поэтика – «это не поэтика манифестов» (там же: 38), а поэтика «логических бунтов» (там же: 66), лишающих язык любого заранее определенного отношения между означающим и означаемым.

Политика поэтического языка реализуется не в его идеином, а материальном измерении, не посредством его коммуникативной, а перформативной функции. Шум поэтического языка, его экспрессивные средства, считает Рансьеर, не называют и не указывают ни на какие реалии за пределами стихотворения, а вместо того образуют «непредставимое тело стихотворения» (2004: 46). Экспериментальная русскоязычная поэзия 21-го века, в том числе и та, которая определяется как социальная или политическая, акцентирует материальность и перформативность поэтического языка, стараясь показать все упоминающиеся в ней психо-делические, деформированные образы на своем собственном теле. Материальность и перформативность поэтического языка

постсоветской поэзии делают возможным трансфер рассеянности субъекта текста в избыточной необузданной поэтической речи на восприятие и, последовательно, сознание читателя, которое тожеискажается при встрече с разломленным, фрагментарным, какофоничным поэтическим текстом. По наблюдениям Татьяны Вайзер, поэтический язык актуальных неклассических стихотворных текстов «не отсылая ни к каким травматическим событиям, производит в нашем сознании слом, деформацию устойчивого порядка значений, синтаксиса, гладкой фонетической и ритмической предсказуемости». Как раз из-за материальности и перформативности экспериментов с поэтическим языком и субъектом Кукулин назвал актуальные новаторские стихотворения «проектами по созданию новых режимов восприятия» и «тихими и личными деконструкциями существующих моделей коммуникации» (2018: 240).

Теория Жака Рансьера помогла нам подчеркнуть существенное значение поэтической формы при обращении актуальной новаторской русскоязычной поэзии к социально-политическим темам, которое осознают и сами ее авторы. Метапоэтические вопросы об отношении поэтического субъекта и языка в новейших экспериментальных стихотворениях сопровождают любые их тематические интересы, в том числе и социально-политические. Они в значительной мере пронизывают поэтическое творчество Марии Степановой и достигают своего пика в ее книге стихов *Spolia*, которую с полной уверенностью можно отнести к социально-политическому витку экспериментальной поэзии. По этой причине в данной статье она будет анализированная в качестве примера вышеупомянутых теоретических размышлений о политике социальной новаторской русскоязычной поэзии 21-го века.

ПОЛИТИКА КНИГИ СТИХОВ *SPOLIA* МАРИИ СТЕПАНОВОЙ

Книга стихов *Spolia*, опубликованная в 2015-м году, состоит из двух больших стихотворных текстов, которые сама Степанова определяет как поэмы (Мария Степанова: «Прошлое становится чем-то вроде новой религии»), но которые тоже можно читать как поэтические циклы. Это – *Spolia*, впервые появившаяся в 2014-м году в интернет-журнале *Гефтер*, и *Война зверей и животных*, впервые опубликованная в 2015-м году в литературно-художественном журнале *Зеркало*. По замечаниям ряда исследователей и рецензентов (Ратке, Шевеленко, Ямпольский и др.), а также и самого автора, две поэмы написаны как реакция на военный конфликт в Украине, чье начало Степанова описала как «встряску, атмосферную перемену», которая по ее мнению между прочим значительно повлияла на сам язык, а именно на функционирование «текстопорождающих механизмов» (там же). Тем не менее, в текстах нет прямых указаний на конкретный актуальный военный конфликт, а его события «лишь бледной тенью сквозят в отдельных фрагментах» (Ратке). Вместо на репрезентацию военных событий, обе поэмы сосредоточены на передачу «травмы общественного сознания, им порожденную» и «распада поля коммуникации и фрагментации реальности вследствие этого распада с предельной концентрацией эмоции» (Шевеленко: 302). В них также звучат темы «деэпизизации коллективной смерти на войне» (Фарсетти: 83) и «русской болезни прошлым» (там же: 88), проблема одновременного прославления войны и подавления ее потерь в постсоветской культуре (Vassileva: 79) и темы дегуманизации, десубъективации и соответственно утраты языка (там же: 86). К перечисленным темам и проблемам поэмы обращаются не только на тематическом и идеином

уровне, а в первую очередь на уровне своего языка и формы. Оттого все темы охватывает одна автореференциальная сверхтема, тема соотношения войны и поэтического творчества, являющаяся особенно значимой для анализа политики данной книги стихов. Два феномена, война и поэтическое творчество, связаны уже в названии целой книги стихов. Следуя словам самой Степановой, латинский термин *spolia* обозначает и «трофеи, доспехи, снятые с поверженного врага» и «тип строительства, когда внутрь новой конструкции интегрируются элементы старой» (Мария Степанова...), поэтому он отсылает и к военной сфере, и к сфере строительства и украшения, то есть, к сфере искусства. В то время как первое приведенное значение в большей мере связано со второй поэмой книги, *Война зверей и животных*, второе значение заглавия звучит в первой поэме книги, одноименной *Spolia*, хотя и тема артикуляции травм, вызванных войной, и тема построения поэтического высказывания переплетаются в обоих стихотворных текстах. Латинское заглавие книги, предполагающее некую фрагментацию, также относит к структурной организации ее поэм: обе они состоят из «графически раздельных и концептуально кажущихся слабосвязанных стихотворных текстов» (Фарсетти: 78). Из их совокупности все-таки намечается своеобразная повествовательная структура – рыхлая, прерывистая, нелинейная, имеющая нечеткое распределение носителей поэтического высказывания. Благодаря такой структуре произведение обращает внимание читателя не на внелитературные темы, которые оно затрагивает, а на самого себя и аспекты своего формального устройства: на поэтический субъект, соответствующий ему поэтический язык и его намерения с этим языком. Политика книги стихов *Spolia* как раз заключается во взрывной, разломленной организации

6

По мнению Йосипа Ужаревича (32) сам литературный текст всегда влияет на способы своей рецепции: «[...] 'внешность' всегда является частью данной художественной системы. Это 'моделирование' внешнего внутри собственного безусловно является одним из фундаментальных парадоксов [...] художественных миров».

чувственного, перцептивного пространства самого текста, которая в одно и то же время конструирует условия для его восприятия.⁶

По Рансьеру, своеобразная политика литературы проистекает из фундаментального противоречия двух принципов существования ее материи, письма. Первый принцип письма, «принцип воплощенного слова», отражает стремление поэтического языка создать свое собственное тело, свою материальную чувственную форму, стать «иероглифом, несущим на своем теле свою идею». Второй принцип письма, «принцип слова-сироты», отражает природу поэтического языка как «сиротливой бесприютности», как буквы, не имеющей собственного тела, а являющейся простой распиской доступной любому говорящему для любой цели (2011b: 36). Постоянный конфликт двух принципов письма определяет противоречивую природу литературы, обреченной на «скептическую судьбу слов, которые считают, что они больше, чем слова, и сами критикуют это утверждение» (там же: 175). В случае поэтического текста это внутреннее противоречие литературы можно проследить рассматривая инстанцию поэтического субъекта. В книге стихов *Spolia* его амбивалентная природа, определяющая разделение чувственного двух длинных стихотворных текстов, отражает диалектическую неразрешимость двух основных принципов письма, на которую указывает Рансьер. При этом в двух поэмах, в особенности в первой, более метапоэтической из них, тематизируется политическая предназначенност поэтического текста, основанная на отношении поэтического субъекта и языка, которая в значительной мере сочетается с концепцией политики литературы Жака Рансьера.

Уже многими исследователями отмеченное и подробно анализированное «стрданное неразделение персонажей и голосов» (Ямпольский 2015), характерное для поэтической манеры Степановой,

в ее книге *Spolia* достигает своего пика. Его в данном случае можно понимать как изображение на уровне оформления поэтического субъекта второго принципа существования письма по Рансьеру, принципа «слова-сироты», блуждающего, постоянно перемещающегося от одного тела к другому. В поэтике Степановой способность присваивания поэтической речи каждым и любым изображается с помощью приемов усложнения поэтической субъектности: накопления носителей речи, их «устраняющей самоидентификации» (Фарсетти: 82), субъектного синкретизма (термин С. Н. Бродтмана) и цитатности поэтического высказывания. Перечисленные приемы, на основе которых построена речь поэтического субъекта на протяжении обеих поэм, собраны воедино в следующем отрывке из поэмы *Spolia*:

*выйди от меня я человек грешный
говорит орлица встречному ветру*

*выйди от меня я человек нетвердый
говорит рукам красная глина*

*выйди от меня
я не человек вовсе
я простое записывающее устройство*

*тттттттттт чирр чивир
пить пить пить пить (12)*

В данном примере носителями поэтической речи являются обезличенный повествователь и несколько причудливых персонажей

7

В данных поэмах с помощью манеры цитатности либо изображается полифония анонимных голосов, либо косвенно образуется военный поэтический диегезис, так как текст (особенно текст второй поэмы) содержит множество референций на конкретные военные эпизоды русской истории, «начиная со второй половины X века и похода князя Игоря на половцев, через граждансскую войну, Первую и Вторую мировые войны, Великую Отечественную войну, заканчивая современным конфликтом на востоке Украины.» (Popiel-Machnicki et al. 452). Важно упомянуть, что густая цитатная прошивка двух поэм, отсылающая кроме к Библии и к мифологии, древнерусской литературе, классической русской литературе, массовой советской и постсоветской культуре и даже к поэме Элиота *Пустая земля* (которая наряду со Словом о полку Игореве) является важнейшим цитатным источником поэмы *Война зверей и животных*, также подчеркивает литературность поэтического субъекта, его принадлежность не к реальной, а художественной сфере.

(орлица, глина, записывающее устройство). Их реплики не отделены никакими сигналами разделения (например, двоеточием, тире или кавычками), из-за чего невозможно однозначно определить их границы, а также и границы их носителей. Такой субъектный синкретизм синтезирует и сводит воедино голоса весьма разного происхождения. К тому, они приобретают дополнительную характеристику отчужденности, не полной принадлежности своим носителям, из-за интертекстуальной отсылки к Евангелию от Луки, то есть, к словам Петра «выйди от меня, Господи! потому что я человек грешный!» (Библия: 1089), которые в разной степени варьируются в репликах орлицы, глины и записывающего устройства.⁷ Описанная манера формирования поэтической субъектности Степановой в ее метапоэтической поэме *Spolia* местами не только демонстрируется, а и открыто тематизируется. Поэма начинается репликой главной героини, которая предстает в качестве поэтессы: «если собрать в кучу, / было сказано вот что –» (6). Речь поэтессы сразу перебывают реплики анонимных голосов, которые изображают «сумму возможных или высказанных критических отзывов» (Ратке) на манеру ее поэтического письма. Поскольку голоса, говорящие о героине, опять же не отделяются от ее речи четкими сигналами разделения, их нужно понимать как ей одновременно присущие и чуждые, как интериоризованные поэтессой высказывания потенциальных критиков ее творчества, которые вызывают рассеянность и внутреннюю какофонию ее сознания. Голоса усвоенных критиков выражают недовольство поэтической манерой поэтессы – они не понимают, почему в ее стихах вместо прямо выраженного «я» изображается полифония разных голосов, и считают ее поэтическую манеру подражания всему неубедительной:

*где ее я, положите его на блюдо
почему она говорит голосами*

*(присвоенными, в кавычках:
у кого нет я, ничего присвоит не может,
у кого нет я, будет ходить побираться,
подражать углу, коту, майонезной банке,
и все равно никто ему не поверит) (6)*

8

Голоса критиков спрашивают «где неповторимая интонация, / трехпетное дыхание, / узнаваемая с трех ног / уникальная авторская манера? / (труды не поэта, но инженера) / (не лирика, а механика / пок затели не барышни а механика)» (8).

Все упреки о ее манере написания стихотворения героиня видит не как недостаток, а как преимущество своей поэтики (Бокарев, Ткачук 54), так как «говорение голосами» и способность радикального метаморфоза обеспечивают свободу поэтическому субъекту: «у кого нет я, / может позволить себе не-явку, / хочет отправиться на свободку» (7). Главное условие этой свободы состоит в отказе от использования канонического языка русской поэзии и последовательно от привычного поэтического самовыражения, от изображения иллюзии целостности поэтического субъекта.⁸ Вместо того, чтобы ограничиться конвенциональными поэтическими правилами и одним устойчивым говорящим, речь поэтического субъекта, так же, как и блуждающее письмо, «слово-сирота», освобождается любых ограничений и течет между самими разными возможными носителями, которые ее хотя бы на момент присваивают. В соответствии с социально-политической тематикой и этической предназначенностю всей поэтики Степановой дать голос тем, у которого он больше нет или никогда не был, множественными субъектами поэтической речи двух поэм в основном становятся «мертвые, погибшие в разных войнах, и пытающиеся напомнить о себе» (Ямпольский

9

Поэтому неожиданным и шокирующим, но и необыкновенно альтруистическим, является конец поэмы, в котором ряд субъектных трансформаций заканчивается отождествлением поэтессы с Россией. Это отождествление осуществляется варьированием начала поэмы, только в ее конце роль главной героини занимает сама Россия, а роль голосов критиков голос поэтессы, упрекающей свою страну в ее невозможности освободиться от авторитарных государственных режимов, которые определяют цикличность ее кровавой истории по сей день: «она не способна говорить за себя, / поэтому ею всегда правят другие / потому в ее истории столько поворотов / и фальсифицируются отжившие формы / и не понять, откуда какая цитата, / из тридцатого или семидесятого года / потому что она цитирует все одновременно / и не чтобы напомнить, а чтобы наполнить дыры / (что особенно жутко)» (21).

2015).⁹ Разделение чувственного в поэмах Степановой является демократическим и в том смысле, что каждое существо может стать говорящим, и в смысле разнообразности поэтического языка, проистекающей из такой остраняющей полифонии. Она освобождает язык любых ограничений, которые ставят перед него внелитературные дискурсы или конвенциональные поэтические правила. Эта взаимность расширения границ поэтического субъекта, его свободного и игрового развертывания в перцептивном пространстве поэм, и освобождения самого языка в поэтическом дискурсе тематизируется в поэме *Spolia*:

(это ты говоришь, а не я – я твой родной язык,
у тебя во рту ему тесно, в моем он начал болтать) (18)

В той же поэме указывается на существенную связь насилия и ограничивающего в дискурсе государственности обращения с языком, а также и на этическую роль поэтического освобождения языка, в которой, следя и Степановой и Рансьеру, состоит его политика:

слова привязаны к вещам
веревочкой простой,
а люди в землю к овощам
ложатся на постой [...]

сними веревочки со слов,
оставь их лежать в углу
и лес отзовет своих послов
и весь я не умру. (11)

Субъектные трансформации и метаморфозы в книге стихов *Spolia* являются политическими (в понимании Рансьера) в двойном смысле: с одной стороны, они эгалитарно распределяют перцептивное пространство поэм на множество равноправных носителей речи, а с другой, изображая эту демократическую полифонию, они обеспечивают свободу поэтического языка, не навязывая ему один авторитет или одно иерархически отмеченное отношение к миру, в котором он играл бы всего лишь подчиненную роль средства презентации или коммуникации. В этом смысле книга Степановой демонстрирует и тематизирует политическую природу письма как «слова-сироты». Тем не менее, в трансформации ее поэтического субъекта и его обращении с языком отражается и принцип «воплощенного слова», которое само себе изображает тело. В начале поэмы *Spolia*, сразу после какофонического высказывания внутренних критиков, поэтический субъект, ставший оксюмороническим «без-себя-говорящим», начинает свои трансформации отождествляясь с неорганическими веществами, впервые с бубликом, а потом с землей:

я бублик, я бублик, говорит без-себя-говорящий.
 у кого внутри творожок, у меня другое
 у кого внутри ого-го, натура, культура,
 картофельные оладьи, горячие камни,
 а у меня дырка, пустая яма
 я земля, провожаю своих питомцев (6)¹⁰

Такой остранный поэтический субъект сразу указывает на свою телесность, на возможность его жевать («когда меня дожуют / с востока и юга / рты моих едоков, зубы моих посояльцев», 6),

10

Нужно отметить, что отождествление поэтического субъекта с землей отсылает к популярной советской песне космонавтической тематики Я – земля (текст Е. Долматовского, музыка В. Мурадели).

11

На желание и стремление поэтического текста к приобретению своей хотя бы условной телесности намекают нередкие сравнения текста, языка и слова с телом. Например, в *Войне зверей и животных* с «чужим словом» происходит то же самое тление, распад и энтропия, как и с умершим телом: оно «[...] ссыхается у губ, / [...] как лягушачий голый труп / под солнцем на пути» и створождается в рту (27–28). Кроме того, на несколько мест в поэме *Spolia* писательская работа сравнивается с половым актом: в самом начале («ее материал / не хочет ей сопротивляться / дает поцелуй без любви, лежит без движения», 6) и конце: «положите мне руку на я, и я уступлю желанию» (22).

12

Важно упомянуть, что главная героиня поэмы *Война зверей и животных* также, как и героиня поэмы *Spolia* является амбивалентной речевой инстанцией, которая с помощью имени «марусь» отождествляется и с биографическим автором, и с литературным героем (Мариией из Пустой земли), которая упоминается в начальных стихах поэмы Элиота, ставших →

чтобы потом, в середине поэмы, он с помощью автореференциального и визуально-графического измерения поэтического языка указал на свою дырку, превращая таким образом весь текст и, тем более, всю книгу в свое полое тело:

.....

<тут в бублике дырка> (14)

Поэтический субъект книги *Spolia* трансформируется не только на уровне голоса и идентификации с самыми разными существами и веществами, становящимся речевыми инстанциями текста, а и на уровне почти телесного воплощения, активируя материальные и перформативные аспекты поэтического языка.¹¹ Игриво отождествляя свое текстуальное тело с бубликом, поэтический субъект на самом деле изображает свою телесную раненность, простреленность. Поэму *Spolia* из-за этого стоит читать как поиск аутентичного носителя поэтического языка, который по-настоящему способен изобразить речь пострадавших в войне: только поэтический субъект, имеющий собственное тело и чувствующий его боль, может стать субъектом артикуляции масштабных современных и исторических военных страданий, на которые указывается в первой и особенно во второй поэме книги, *Война зверей и животных*. Следовательно, вопрос призраков в первой строке второй поэмы, «[...] как там в теле? / чем живая?» (23), можно читать не только как обращение умерших душ к живой героине, а и как обращение к искусственно созданному поэтическому субъекту, который, используя все чувственные возможности текста, создал свое не до конца представимое тело.¹² В своем стремлении к воплощению поэтический субъект книги *Spolia* пользуется не только

текстуальной имитацией визуального, а и вокального измерения тела. Попытка изобразить оба телесных измерения одновременно видна в трансформации поэтического субъекта в форму фотозаписи и самого звука камеры:

щелк

знакомый дом зеленый сад любимый город [...]

щелк

щелк

*широкобедрые люди на берегу
днища на солнце горят
карусель на цепях над обрывом (16)*

Подражание вокальному телесному измерению, живой речи, в обеих поэмах является преобладающим способом воплощения поэтического слова. Оно становится наиболее видным в тех частях, в которых поэтический язык имитирует форму песни («когда ла-ла она расцвела / в последний раз расцвела», 9), звука (уже процитированный звук записывающего устройства: «тттттттт чирр чивир / пить пить пить пить», 12) или голоса («и антифашист перейдет на свист / а лес пойдет на пе», 11). Такое обращение с поэтическим языком определяет не только поэтику данной книги, а и поэзию Степановой в целом. Михаил Ямпольский (2014) по поводу ее книги стихов Киреевский, предшествующей книге *Spolia*, писал, что «у Степановой поэзия понимается не как перевод звукового в символическое [...], а как развертывание текста

→ интертекстуальной почвой начала поэмы Степановой), и с землей, над которой поднимается ее точка зрения, а именно с Русью, которая в Средние века была землей всех восточнославянских народов и над которой в настоящее время, начиная с 2014-го года, идет война между теми же народами (и которую изображает поэма *Война зверей и животных*). Самым важным для героини является то, чтобы ее поэтическое высказывание не было построено от первого лица, поэтому название «безлопадного месяца несъятого» она изменяет из «ноябрь» в симптоматичное «нейбрь» (23). Так же, как и в поэме *Spolia*, в поэме *Война зверей и животных* голос главной героини быстро перебывает какофония анонимных голосов, на которой строится множественная поэтическая субъектность и того и другого стихотворного текста. Из-за приведенных сходств поэтического субъекта двух текстов, в данной статье его понимаем как одну и ту же фрагментированную речевую инстанцию.

13

В качестве примера подрывания грамматической нормы приводим фрагмент из *Войны зверей и животных*, хотя весь язык книги изображает свою аграмматическую войну: «мы не немцы / не мы немцы / шерстью крыты / из младенцы // не людим мы / их становья/мыненемцы / цы каты кровью [...] // мы не азы / мы не сразу» (32)

14

Чуть раньше по той же теме звучат стихи: «вспоминание / не спасает / лежит во прахе / собствен- ный хвост кусает» (36). Очень важно от- метить и замечание Марии Васильевой, которая по пово- ду варьирования начальных стихов *Слова о полку Игореве* в поэме *Война зверей и животных* («не лепо ли, граждане / стары- ми словесы / начати молчали», 26) делает вывод, что Степанова «переписывает нача- ло эпоса (...) в просьбу не об ознаменовании, а о молчании об этой битве, чтобы ее рито- рический вея не ис- пользовался в угоду очередному конфлик- ту и дальнейшей гибели людей» (82).

из фонического движения голоса», объяснив этим «частые стран- ные усечения словесных форм и многочисленные аграмматизмы» ее стихотворных текстов. Поэтому все нарушения поэтических и грамматических норм, которыми изобилует книга *Spolia*, стоит считать попытками изображения крика ее раненного поэтическо- го субъекта.¹³ Следственно, вся книга отождествляется с умирающим телом, которое произносить свое взрывное предсмертное слово. После эрозивного «избытка речи» (Вайзер), на котором построены обе поэмы, поэтический субъект к концу *Войны зверей и животных* постепенно теряет дар речи:

это так
холм под сугробом
ничего не значит
надпись на табличке
никого не видит
надпись на камне
ничего, читаем
его нет

но здесь (37)

Последние слова поэтического субъекта не случайно обращаются к теме способов поминования, запоминания и воспевания умер- ших, которая просвечивает через обе поэмы.¹⁴ Заканчивая остра- няющим неологизмом, сжатой формой «здесь», объединяющей дейктические выражения «здесь» и «сейчас», книга Степано-вой подсказывает, что именно поэтический дискурс, использу- ющий язык не как средство презентации мифов о славному

прошлому, которые прославляют и одерживают насилие, а как перформатив, сотворяющий здесь и сейчас то же страдающее тело, чью боль он старается передать, является настоящим способом говорения о трагических социально-политических катастрофах и коллективных страданиях любого времени. Разломленная, деформированная, травмирующая поэтическая речь книги *Spolia*, используя телесно-чувственные потенциалы языка, является «словом с крючком», которое засаживается в «дервотеле» или «теле товарища» (Степанова: 37) и пытается сделать то же самое с восприятием и сознанием читателя. Все-таки, эта ее цель ограничена исключительно на пространство литературного текста, который не то что проявляет воздействие на окружающих мир, в том числе и на читателя, а наоборот, вовлекает его в свою ткань. Или, словами Татьяны Вайзер, этот «непреодолимый неологический избыток речи» экспериментальной поэзии «читатель не может остановить, но может только впасть в этот поток, стать его ритмической и фонетической составляющей, уподобиться пульсирующей фонеме». Внелитературный мир для политики текста Степановой не является важным ни в смысле указания на конкретные социально-политические события, которые только попутно в нем упоминаются. Существенным для его политической предназначенности является изображение вневременной войны на собственном поэтическом теле, в материальности своего языка. В этом смысле книга *Spolia* выполняет свою задачу изображения амбивалентного «словодела», которую она поставила перед собой в самом своем начале:

видимое обидимое
невидимое невредимое

*всякое побратимое
забродившее в воздухе
задержавшееся в пути
зажатое
в зубах
словодело
словодерево
одеревеневшее
одержавшее
неодержавленное
удержавшееся на весу*

хранимое в тайных

полутрецина, полулюдына (8)

Существенная связь литературной формы и политики, на которую указывает Жак Рансьер, выделяя два принципа письма создающих феномен радикальной демократичности литературы, отражается на всех текстовых уровнях книги стихов *Spolia*. На уровне формирования фрагментированного полифонического поэтического высказывания текст демонстрирует демократический принцип письма как каждому доступного «слова-сироты». Одновременно на уровне дискурсивного оформления текста осуществляется идея о письме как «воплощенном слове», которое не является средством презентации, а изображает свои идеи на собственном теле. Достижение двух противоположных идеалов на двух разных уровнях текста структурирует книгу Степановой как внутренне противоречивую «немую речь», которая осуществляет свою политику

только «по логике настойчивости в своем бытии» (Rancière 2004: 5), раскрывая и используя все возможности языка, которые не осознают или подавляют другие внелитературные дискурсы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная статья старалась показать, что в разговоре о новейшей социально-политической поэзии, особенно когда речь идет о более экспериментальных ее экземплярах, необыкновенно важным является подчеркивание значения поэтического языка и формы анализируемых стихотворных текстов. В первой части работы важность литературной формы, которая отмечается в актуальных рассуждениях о русскоязычной социально-политической поэзии, дополнительно подкрепилась обращением к концепции политики литературы Жака Рансьера, как раз основанной на существенной связи литературной формы и политики. Во второй части работы, в анализе книги стихов *Spolia*, показано обоснование в поэтической практике Степановой теории Рансьера о своеобразной метаполитике поэтического дискурса. «Военные поэмы» Степановой (Шевеленко: 303), являющиеся наиболее новаторскими и экспериментальными образцами ее творчества, подтверждают тезис французского теоретика о том, что без революции на своей собственной территории литература не способна включиться в любой релевантный социально-политический разговор. В статье показано, что этическая и антропологическая функция, которую актуальной новаторской русскоязычной поэзии придают авторы как Липовецкий, Кукулин и Вайзер, обязательно проистекает из ее художественной значимости. В анализе поэзии Степановой тоже показано, что экспериментальные русскоязычные поэтические

тексты 21-го века в значительной мере осознают неотъемлемую политичность своих взрывных эстетических новаторских исканий, и что свое социально-политическое поручение проводят именно в этом направлении – двигаясь не подальше от самих себя, а как можно более глубоко в свою литературную суть. Кажется, что на этом пути, благодаря своей упрямости и тщательности в разрушении любых устойчивых поэтических ограничений, поэзия Марии Степановой дошла достаточно далеко. ♡

Литература

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. 2014.

Москва: Российское библейское общество.

БОКАРЕВ, АЛЕКСЕЙ, ТКАЧУК, ЮЛИЯ, 2021: Интерсубъектность
в цикле стихотворений Марии Степановой «*Spolia*».

Верхневолжский филологический вестник 1, 24. 52–57.

БРОЙТМАН, САМСОН, 1997: *Русская лирика XIX – начала XX века
в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура.*
Москва: РГГУ.

ВАЙЗЕР, ТАТЬЯНА, 2014: Травматография логоса: язык травмы
и деформация языка в постсоветской поэзии. *Новое
литературное обозрение* 125, 1. [[https://www.nlobooks.ru/
magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/
article/10815/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/125_nlo_1_2014/article/10815/)]

ГУДКОВА, СВЕТЛАНА, 2011: *Крупные жанровые формы в русской
поэзии второй половины 1980 – 2000-х годов.* Докторская
диссертация. ГОУ ВПО «Мордовский государственный
университет им. Н.П. Огарева».

КУКУЛИН, ИЛЬЯ, 2009: Обмен ролями. *Colta*. [[https://os.colta.ru/
literature/projects/9533/details/9536/](https://os.colta.ru/literature/projects/9533/details/9536/)]

МАРИЯ СТЕПАНОВА, 2107: Мария Степанова: «Прошлое
становится чем-то вроде новой религии». Афиша Daily.
[[https://daily.afisha.ru/culture/5204-proshloe-stanovitsya-
chem-to-vrode-novoy-religii/](https://daily.afisha.ru/culture/5204-proshloe-stanovitsya-chem-to-vrode-novoy-religii/)]

РАТКЕ, ИГОРЬ, 2017: Возможность поэзии и ничего личного.

Prosōdia 7. [[https://magazines.gorky.media/prosodia/2017/7/
vozmozhnost-poezii-i-nichego-lichnogo.html](https://magazines.gorky.media/prosodia/2017/7/vozmozhnost-poezii-i-nichego-lichnogo.html)]

- СТЕПАНОВА, МАРИЯ, 2015: *Spolia*. Москва: Новое издательство.
Электронная версия.
- ФАРСЕТТИ, АЛЕССАНДРО, 2024: Я, не-я и история. Еще раз
о поэтике Войны
зверей и животных (2015) Марии Степановой. *Intersezioni/*
Пересечения. Современная русская литература и культура.
Исследования и материалы. Вып. 1. ред. Дж. Ларокка,
М. Маурицио, К. Оливьери, Л. Пикколо, Б. Сульпассо.
Torino: Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e Culture Moderne,
Università di Torino. 77–92.
- ШЕВЕЛЕНКО, ИРИНА, 2017: Охота к перемене лиц. *Новое
литературное обозрение* 147, 5. 298–303.
- ШТАЛЬ, ХЕНРИКЕ, 2018: Многоипостасная модель поэтического
субъекта. *Субъект в новейшей русской язычной поэзии – теория
и практика*. Ред. Х. Шталь, Е. Евграшкина. Берлин: Петер
Ланг. 35–56.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, МИХАИЛ, 2014: Подземный патефон (Об одном
мотиве в поэзии Марии Степановой). *Новое литературное
обозрение* 130. [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/130_nlo_6_2014/article/11224/]
- ЯМПОЛЬСКИЙ, МИХАИЛ, 2015: Смерть и сообщество. Гефтер.
[<https://gefter.ru/archive/15613>]
- КУКУЛИН, ИЛЯ, 2018: Cultural Shifts in Russia Since 2010: Messianic
Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance. *Russian Literature*
96–98. 221–254.
- ЛИПОВЕТСКИЙ, МАРК, 2017: *Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot*.
Boston: Academic Studies Press.

- POPIEL-MACHNICKI, WAWRZYNIEC, OSIEWICZ, BARTOSZ,
RASPAPOU, ALIAKSANDR, 2021: Бестиарий Марии Степановой
в поэме «Война зверей и животных», *Slavistična revija*, 69,
4. 447–459.
- RANCIÈRE, JACQUES, 2004: *The Flesh of Words: the Politics of Writing*.
Tr. C. Mandell. Stanford: Stanford University Press.
- RANCIÈRE, JACQUES, 2005: *Literary Misunderstanding*. Tr. M.
Stevens. *Paragraph* 28, 2. 91 – 103.
- RANCIÈRE, JACQUES, 2011a: *The Politics of Literature*. Tr. J. Rose.
Cambridge: Polity Press.
- RANCIÈRE, JACQUES, 2011b: *Mute Speech: Literature, Critical Theory,
and Politics*. Tr. J. Swenson. New York: Columbia University Press.
- UŽAREVIĆ, JOSIP, 1991: *Kompozicija lirske pjesme: O. Mandeljštam
i B. Pasternak*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti
Filozofskog fakulteta.
- VASSILEVA, MARIA, 2019: *After the Seraph: The Nonhuman in Twenty-
First Century Russian Literature*. Doctoral dissertation. Harvard
University, Graduate School of Arts and Sciences.

Sažetak

Rad razmatra tvrđnje proučavatelja ruskojezične poezije 21. stoljeća (Il'je Kukulina, Marka Lipoveckog i Tatjane Vajzer) o njezinu zaokretu prema socijalnim i političkim temama, koji je odraz šire tendencije aktualne ruske književnosti prema toj tematskoj sferi. Pokazuje se da tri autora posebnu pažnju posvećuju proučavanju eksperimentalne poezije te da njezin politički potencijal izvode iz specifične uporabe jezika i eksperimenata s pjesničkom formom. Duboka veza između književne forme i politike, na koju u svojim tekstovima ukazuju Kukulin, Lipoveckij i Vajzer, u radu se istražuje s obzirom na postmarksističku estetičku misao Jacquesa Rancièrea. Rad sažima Rancièreovu apstraktnu koncepciju politike i njegovu ideju o inherentnoj metapolitici same književnosti, koja proizlazi iz njezine specifične uporabe pisma kao *nijeme riječi*. Osim toga, u radu se, s obzirom na uvide ruskih proučavatelja i francuskog teoretičara, kao najosjetljivija mjesta objave političkog u pjesničkom tekstu ističu pjesnički subjekt i pjesnički jezik. S obzirom na književnopovijesne i teorijske uvide iz prvog dijela rada, u drugom se dijelu rada analizira pjesnička knjiga Marije Stepanove *Spolia* (2015). Analiza višeslojnih transformacija pjesničkog subjekta u dvjema antiratnim poemama koje čine spomenutu knjigu pokazuje da pjesnički tekst Stepanove demonstrira uporabu pjesničkog jezika kao unutarnje proturječne *nijeme riječi*, koja na nerazrješivoj dijalektici između dvaju principa pisma (prema Rancièreu princip *slava-siročeta* i *utjelovljene riječi*) provodi svoju performativnu egalitarnu pjesničku politiku. Zaključuje se da pjesnička knjiga *Spolia* tematizira i demonstrira ideju imanentne politike pjesničkog jezika koja je kompatibilna s estetičkim uvidima francuskog teoretičara. Analiza pjesničke knjige Stepanove pokazuje da ideja o političkom potencijalu književne forme

nije samo teorijski i književnopolovijesni znanstveni konstrukt, već da je isprepletenost književnosti i politike upisana čak i u najdublje slojeve suvremenih pjesničkih tekstova. Stoga se pomno proučavanje književne forme ističe kao ključan aspekt istraživanja subverzivnog potencijala socijalno-političke eksperimentalne ruskojezične poezije 21. stoljeća.

Petra Grebenac

Petra Grebenac is a doctoral student of literary science and a research assistant at the Croatian Science Foundation project Russian Literary Transformations from 1990 to 2020 (guided by professor Jasmina Vojvodić, PhD) at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Title of her doctoral dissertation is The textual subject in Maria Stepanova's poetry from 2001 to 2017.

■ ■ ■

**Ангел истории
Александра Скидана
Alexander Skidan's Angel
of History**

✉ КОРНЕЛИЯ ИЧИН ▶ kornelijaicin@gmail.com

В статье предпринята попытка рассмотреть войну как разрушающее начало, сказавшееся прежде всего в языке. Поэтический сборник А. Скидана «В самое вот самое сюда» (2024) анализируется с точки зрения историософских и политических трудов философов XX века, столкнувшихся с ужасом Второй мировой войны, как, например, Х. Арендт, В. Беньямин, М. Хайдеггер.

The article attempts to consider war as a destructive principle, which is expressed primarily in language. A. Skidan's poetry collection "Right in the Center" ("V samoe vot samoe sjuda", 2024) is analyzed from the point of view of the historiosophical and political works of twentieth-century philosophers who faced the horror of World War II, such as H. Arendt, W. Benjamin, M. Heidegger.

АЛЕКСАНДР СКИДАН, ПОЭЗИЯ,
ИСТОРИЯ, ВОЙНА

ALEXANDR SKIDAN, POETRY,
HISTORY, WAR

В 2024 году Александр Скидан выпустил новую книгу стихов «В самое вот самое сюда». Данный сборник, как и его предыдущие поэтические книги, характеризует философская направленность с глубоко разработанным литературным подтекстом. Однако в данном случае Александр Скидан совершает значительный прорыв, показывая, что происходит с поэтическим языком после 24 февраля 2022 года, когда началась агрессия России против Украины, и как этот язык выживает в существе, которое мы все еще называем человеком. Мы видим не только фрагментацию языка и зарытые в нашей памяти его осколки, пока они выносят на поверхность раненое слово, которое находит отклик у читателя в виде цитаты, воспоминания, пародии, вырождения, сдвига.

Сборник состоит из цикла «Два острия», написанного в период с 2020 по 2023 год, а также включает в себя предыдущую книгу стихов «Контаминации», создававшуюся в 2018 и 2019 годах. Основную часть занимают стихи, написанные во время войны России и Украины, которые через языковой распад показывают состояние человека в истории. Нетрудно заметить безумие высказываний, сжатие смыслов, синтаксическое ускорение, отрыв частей слов, проникновение в школьный канон уголовной лексики, иными словами, мы обнаруживаем аутопоэзис изуродованного языка, который трансформируется по принципу трансгуманистических проектов, основанных на использовании искусственного интеллекта. Однако из фрагментов языка (для Скидана в значительной степени мертвого) мы считываем целые культурные пласти, которые поэт призывает «на помощь»: речь идет о Ницше, Витгенштейне, Камю, Адорно, Симоне Вейль, Ханне Арендт, Беньямине, Шолеме, Хайдеггеру, Подороге, Бланшо, Деррида, Юнге, Сабине Шпильрейн.

Название «Два острия» расшифровывается самим поэтом в строках «Есть только два острия, способные пронзить нашу душу нас kvозь», отсылая к письму Симоны Вейль к брату, где она утверждает, что несчастье и красота — единственные два острия, которые пронзают душу нас kvозь. Исходя из этого, Михаил Бешимов трактует книгу «В самое вот в самое сюда» как «совершенно необходимое здесь и сейчас высказывание», которое «одним своим появлением само ставит под вопрос как ценностные ориентиры адресата, так и в целом способы поэтического говорения в современном русскоязычном пространстве» (Бешимов 2024). Два острия сливаются в лирике Скидана через открытие красоты культуры как памяти, которая ведет к основам бытия, и через несчастье опустошения культуры отсутствием памяти, которое ведет ко дну — к безысходности, ужасу и отчаянию. В поэзии это проявляется следующим образом: с одной стороны, реминисценции Блока, Рильке, Целана, Мандельштама, Пастернака, Введенского, Пригова представляют собой метавысказывание Александра Скидана, его последнюю попытку дать лирике возможность существования через «присвоение» культурного наследия и дальнейшее аутопоэтическое развитие поэтического языка; с другой стороны, раскрытие ужасов дегуманизации и деперсонализации проявляется через разоблачение самих действий, через отход от языковых норм и смещение (языковой) картины мира (например, в стихотворениях «помнишь читали ангела беньямина в 2014», «презентация», «я буду в торонто», «люди обедают только обедают», «а что если арендт это надежда яковлевна»). Книга «Контаминации», опять-таки, раскрывает «привычный» диалог Скидана с его предшественниками-поэтами с точки зрения современности. Слово автора опирается на чужое поэтическое слово, ища в нем

1 В письме Илье Зданевичу от 5 февраля 1924 года Игорь Терентьев высказывает мысль, что «человек не умеющий понимать языки в перпендикулярном направлении — безграмотен», приводя в качестве примера горизонтальное и перпендикулярное прочтение «М». Горизонтальное направление: мнение ↔ суждение и т. д., мнемосина ↔ мать муз и т. д., мнемоника ↔ наука о памяти и т. д., мнимые числа ↔ условные обозначения и т. д.; перпендикулярное направление: мнение ↔ мнемосина ↔ мнемоника ↔ мнимые числа (Терентьев 2000: 1, 2).

утраченный стержень. Поэтому особое внимание уделяется референям, скрывающим многозначность (например: «сняли» блокаду, салюты, сорочки, дачу, урожай, мерку, копию, противоречие; «переводил» этику, бумагу, статейку, деньги) и требующим перендикулярного прочтения слов в духе требований туриста Игоря Терентьева¹. В то же время в этих стихах обнаруживается абсурдистский юмор, «юмор висельника» как возможность пережить трагическую ситуацию, о которой пишет Сергей Финогин, приводя в пример стихотворения «папа умер мама умер» и «я квири постелил с народом своему» (Финогин 2024: 233).

2 Из опущенных слов из стихотворения Е. Евтушенко можно создать новый центрон: «русские войны / спросите вы у тишины / над ширью / и у берез и тополей. / Спросите вы у тех солдат, / что под березами лежат, / хотят ли русские войны. // солдаты гибли в ту войну / хотят ли русские войны. // Да, мы умеем воевать, / солдаты падали в бою, / Спросите вы у матерей, / спросите у жены моей, / хотят ли русские войны».

Предчувствие экзистенциальной и языковой катастрофы начинается со стихотворения «хотят ли пашен и полей» (19.02.2022), обыгрывающего в центонном порядке, но в смысловом беспорядке знаковое для поэзии советского времени стихотворение Евгения Евтушенко «Хотят ли русские войны?» (1961). Отсутствие семантически весомых слов из стихотворения Евтушенко — «русские», «война», «солдаты», «тишина», «бой», «матери», «жены» — делает стихотворение Скидана непонятным вне контекста времени и пространства. Это можно воспринять как последнее заклинание поэта — не вызвать, не накликать войну написанием или произнесением самого этого слова (с этой целью «не хотим чтобы опять» противопоставляется злободневному «можем повторить» — Скidan 2024: 52), и вместе с тем как соблюдене запрета на наименование войны, а заодно и на использование относящихся к войне слов, что приводит к синтаксическому и смысловому распаду языка². Начало катастрофы ознаменовали стихи, начинающиеся со строки, закольцованной словом «русские»: «русские бомбят мать городов русских», где субъект и объект «русские» — «русских» предстают в виде тавтологии и приводят к взаимозаменяемости, к обоюдному

разрушению мира «я» и «ты», «мы» и «они». Двойное притягательное местоимение в междометии «мою твою мать», свидетельствующее о психологической расшатанности коллективного лирического субъекта, призвано показать неразрывность кровного родства (вопреки навязанному угрожающе-силовому дискурсу политиков «нравится — не нравится <терпи, моя красавица>» с их geopolитическими грезами), ведущего происхождение от матери русских городов — Киева вплоть до чернобыльской катастрофы — терминальной стадии земли.

Ощущение бессилия, энтропии поэтического языка по отношению к катастрофическому состоянию родной земли и мира составляет ядро этого сборника. Поэт задается вопросом о сущности поэзии, о границах языка, о существовании поэтического мира, или, словами Хайдеггера, — петь для чего? В предисловии к книге Игорь Булатовский пишет о «ветхости поэтического языка (речи, письма) и в смысле его использованности, и в смысле его уязвимости, изъязвленности» (Булатовский 2024а: 5). По-видимому, здесь речь идет не столько о ветхости поэтического языка, сколько о его насильтвенной смерти, или, скорее, уничтожении. Взятый в целом сборник «В самое вот самое сюда» демонстрирует именно это: разложение языка изнутри, его фрагментацию, ниспровержение его поэтическими средствами — до взрыва одного слова, тавтологии, вторжения чужих голосов. Поэт фрактально использует цитаты из школьного чтения (Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама)³, поп-культуры (из стихотворений Высоцкого и Аллы Пугачевой)⁴ и фольклора (скороговорки, поговорки), которые разлагаются в дальнейшем тексте и фактически исчезают. И что же остается? Эхо слов, потому что все повторы написанного, будь то цитата или намек, являются

3

На пример, из стихотворений «Погасло дневное светило» Пушкина и «Парус» Лермонтова, из «Мертвых душ» Гоголя, из стихов в прозе «Как хороши, как свежи были розы» Тургенева, из «Сероглазого короля» Ахматовой, «Марбурга» Пастернака, стихотворения «Да, я лежу в земле, губами шевеля» Мандельштама.

4

Речь идет о стихотворениях Высоцкого «Штрафные батальоны» (строка «вы лучше лес рубите на гробы») и «Баньку по-белому» (строки «А на левой груди — профиль Сталина, / А на правой — Маринка анфас»), а также о песне Пугачевой, посвященной грузинскому художнику Пирсманни «Милион роз» (первая строка: «Жил-был художник один»).

лишь отголосками прежнего «поэтического» проживания «человека на этой земле», выражаясь словами Гёльдерлина.

Пожалуй, лучшим примером этого является стихотворение «только помоешь посуду», заключительный стих которого дал название всей книге. В нем сплетены воедино Пригов, Целан и Пастернак: стихотворение Целана «Псалом» («Кто вылепит снова нас из земли и глины, / кто заговорит наш прах — никто. / Никто. / Восславлен же будь, Никто» — Целан 2008: 125) звучит в начальных строках Скидана «никто непомнит ничего / хвала тебе, никто» (Скидан 2024: 19), однако стихотворение Целана контаминируется намеками на игру с бытием и бытом в текстах концептуалиста Дмитрия Пригова (из «Банального рассуждения на тему свободы»: «Только помоешь посуду / глядь — уж новая лежит» — Пригов 1990: 15) и Бориса Пастернака (из «Вакханалии»: «На кухне вымыты тарелки. / Никто непомнит ничего» — Пастернак 1990: 124), потому что дух дышит, где хочет, и его всегда волнуют воззванные вопросы. Превращение кухонного пространства в агору с философско-эсхатологическими мыслями было характерно для советской эпохи, что нашло отражение в творчестве многих поэтов — от Мандельштама до Пригова. Поэтому неудивительно, что мотив кухни присутствует и в стихах Скидана: кухня — залог рутины бытия, вечного повторения одного и того же, начальной точки, в которую возвращается Сизиф, центра — «в самое вот самое сюда» (Скидан 2024: 19), в который возвращаются оттуда, из того великого Ничто, о чём пишет Целан. В отличие от Целана, Скидан предлагает движение в противоположном направлении: оттуда — сюда, во имя жизни здесь и сейчас, а не там и навеки. Вот почему «никто» (или в восприятии ребенка «дед Пихто») из этого Ничто сравнивается со скорой помощью, т.е. спасителем, возвращающим

человека на кухню ради конкретного существования и размышления о смысле собственного существования. В этом поэт видит возможность преодоления ужаса (экзистенциального, языкового, интеллектуального, культурного) исчезающего мира.

Для утверждения уже расшатанного, мерцающего мира Скидан использует тавтологию. Тавтология демонстрирует свою собственную сущность, как в стихотворении «ханна арендт читает черные тетради», в котором субъект становится изменчивым (Гадамер, Шар, Бофре, Бибихин, Деррида, вплоть до философского журнала «Логос» за 2018 год), тогда как «черные тетради» остаются непоколебимыми, как метонимия Хайдеггера в период подъема нацистского движения в Германии и его концепции сущности человека (*das Man*). Наличие «черных тетрадей» (как черных ящиков — последних свидетельств-записей о потаенных антисемитских мыслях философа) обнаруживается в топосах, имеющих особое историческое значение для России: на Красной площади в Москве, на Сенной площади в Санкт-Петербурге, в разрушенном городе Канта и городе детства Ханны Арендт — Кёнигсберге (нынешнем Калининграде). «Черные тетрадки», как и «басни в кармане» (взятые из Сергея Стратановского) или «голубые комсомолочки» (из сочинения Георгия Иванова), которые «купаются в Крыму» (Скидан 2024: 68, 69), представляют собой метонимическое употребление понятий, точнее, употребление Эзопова языка для обозначения того, что запрещено называть, и что каждый знает и произносит в подушку бессонными ночами. Об этом красноречиво сказано в строке-мантре «помнишь читали ангела истории беньямина в 2014», на которую ощущение ужаса истории в 2022 году может ответить лишь повторением недвусмысленного слова из глубин ужаса: «пиздишь» (Скидан 2024: 57).

5

Анализ данного
стихотворения
Скидана предлагает
Игорь Булатовский
(Булатовский 2024b).

Александр Скидан, как и многие поэты и философы до него, задается вопросом: можно ли петь во время войны, когда «русские бомбят мать городов русских» (Скидан 2024: 53)? Что это может быть за песня? И вот здесь-то и начинается настоящая работа с памятью как с эхом, будь то цитаты, имена или *genius loci*. Он пытается сохранить от полного уничтожения (забвения) петербургский топос (Съежинская, Введенская, Ямская, Гатчинская улицы, Васильевский остров, Пять углов, Троицкий мост), имена ушедших поэтов и художников Леонида Липавского, Владимира Эрля, Петра Мамонова, Софии Камиль, Кеведо, Паунда, Фilonова, Шиле, Пазолини. Цитаты, дословные или искаженные, возникшие под влиянием распада языка и мышления, сохраняются как голограмма, с отпечатками нашей эпохи. Так Александр Скидан спасает от забвения «своих» авторов: Введенского («вбегает мертвый господин», «на бессмыслицы звезде», «на блюдечке четверг»), Цветаеву («мне нухуя не нравится что ты больна не мой»), Блока («или снежок-снежок / когда на ногах не стоит человек»), Всеволода Некрасова (семь раз повторяется «роза есть» с явным намеком на стихи «свобода есть» московского концептуалиста), Бродского («в каком-нибудь мартобре» — аллюзия на стихотворение «Ни откуда с любовью, надцатого мартобря»), Катулла («плачьте, все гаджеты и виджеты» — трансформированная строчка стихотворения «На смерть воробья»), Целана («перепишу красное вино для тебя»)⁵, Рильке («о полюби перемену» — намек на начальный стих «О, полюби перемену! О, пусть вдохновит тебя пламя» двенадцатого сонета второй части цикла «Сонеты к Орфею»; «когда стенка на стенку / взопревшие ангелы» — намек на стих «Каждый ангел ужасен. И все же, горе мне! Все же», с которого начинается вторая из «Дuinских элегий»). Липавский, безусловно, занимает

особое место со своим трактатом об ужасе — всегда актуальным, предостерегающим и сегодня особенно провокационно звучащим по отношению к человеческой памяти, поэтому Скидан специально выделяет его в пророчески-предвосхищающих строках⁶:

*когда липавский пишет «ужас разражается» ужас разражается
он пишет это на гатчинской улице
и ты напиши свой комментарий пока не в сети
гатчинская улица стоит вертикально как снег
как строка «ужас разражается» в исследовании ужаса
поправь в своем комментарии разражается не ужас
а взрыв (Скидан 2024: 43)*

Ужас истории, несмотря на все навязанные школьные знания и пословицы «Historia magistra vitae est» и «Repetitio est mater studiorum», повторяемые сотни лет (вот почему сборник стихов открывается школьной темой — темой невыученного урока), по-видимому, застает человека неподготовленным. Об этом лучше всего свидетельствует стихотворение «поздно листать новости и фейсбука поздно писать», в которой анафорическое «поздно» повторяется 24 раза, разрушая всякую надежду на то, что кровопролитие может быть остановлено, чтобы в конечном итоге, с оглядкой на «Антигону» Софокла, противопоставить этому бессилию лишь трагический долг человека хоронить мертвых:

*это раньше полиса раньше его насилия и закона
закона-как-насилия
это сестра это брат ставшие бездонной могилой
и обещаньем любви*

6

По мнению Евгении Либерман, «Гатчинская улица выступает как неколебимое пространство, неподвластное глобальным изменениям, как убежище, ровно такое, каким стало пространство соцсетей для пользователей», ее «вертикальность и устойчивость» противопоставляются «взрыву» и хаосу, которые столь же реальны, как петербургская улица, и этот ужас требует исправления, т. е. именования в комментариях пользователей социальных сетей» (Либерман 2024).

*вот это еще не поздно может быть остановить мобильные
крематории
похоронить наших детей (Скидан 2024: 56)*

Данное стихотворение призывает не отступать, а усердно, вновь и вновь задаваться основополагающими вопросами, которые определили судьбы и мысли философов XX века: Беньямина, Арендт, Хайдеггера, Шмитта, Адорно. Они касались утверждения государственной нацистской идеологии одними мыслителями и страданий, которые вызывала эта идеология, в жизни других философов (арест и эмиграция Арендт, смерть Беньямина). Влюбленные в Шварцвальд, с Фрайбургом как центром философского мышления XX века, представленным в первую очередь фигурой Хайдеггера (напомним, в Фрайбурге зародились неоклассическая философия истории Риккерта, феноменология Гуссерля, экзистенциализм Хайдеггера и Ясперса, онтология Гартмана), Арендт и Шмитт предстают в стихотворении противоположными протагонистами и толкователями идей Хайдеггера о бытии и времени. Александр Скидан перебрасывает мост с начала на конец XX века — к русскому философу Валерию Подороге, задававшемся в 2001 году теми же вопросами и возлагавшем коллективную ответственность (в духе Ханы Арендт) на избирателей 2000 года, выбор которых, как окажется в 2022, отменял память о блокаде Ленинграда, о геноциде и о потерях во время Второй мировой войны.

Действительно, заново встает адортновский вопрос о поэзии после Освенцима, в данном случае — после Бучи. Не случайно Скидан упоминает имя Фрица Кляйна, врача в войсках СС, служившего в Освенциме и проводившего в нем отбор для крематориев. Фотография Кляйна на горе трупов в братской могиле,

кажется, послужила Скидану поводом назвать его «архитектурное бюро» «Ночь и туман» (Скидан 2024: 61), с явным намеком на одноименный документальный фильм Алена Рене о нацистских концлагерях (1955); первые строки стихотворения «Концлагерь строится как стадион или гранд-отель. / С геодезической разведкой, / субподрядчиками, сметами, / тендером и, разумеется, взятками» (Скидан 2024: 61) — это перенятый закадровый текст, звучащий в начале фильма. Если название фильма Рене восходило к указу Гитлера от 7 декабря 1941 года, которым разрешались аресты антинацистских активистов и их депортация с оккупированных территорий в концлагеря в Германии, то словосочетание «архитектурное бюро» у Скидана напрямую прокладывало дорогу к «архитектору Холокоста» Адольфу Эйхману. Вместе с тем важную роль в данном контексте играет отсылка к фильму «Месье Кляйн» Джозефа Лоузи 1976 года, развивающему тему двойничества (француз Робер Кляйн, скучающий во время оккупации у парижских евреев антиквариат, обнаруживает, что у него есть двойник — еврей с такой же фамилией, Кляйн, которого депортируют в концлагерь), которая позволила Скидану превратить француза месье Кляйна в немца Фрица фон Кляйна. Бессспорно, стихотворение Скидана «Концлагерь строится как стадион или гранд-отель» развивает тему заказа и проектирования «постройки», осуществляющейся без вдумчивости на всех обитаемых континентах, представленных разными архитектурными стилями. Оно снова отсылает нас к Арендт, писавшей, что, как показал XX век, мировая цивилизация в состоянии порождать варварство из самой себя. К такому выводу приходит и Вальтер Беньямин в неоконченном эссе «О понятии истории» начала 1940 года, возникшем под впечатлением от заключения немецко-советского

7

Место трагической смерти Беньямина Портбоу Скидан упоминает в стихотворении «я буду в торонто» (в строке «а тебе позвонит вальтер беньямин из порт-боу»), противопоставляя чередованием гласных «о» и «а» даадистское кабаре «Вольтер», приотившее в нейтральной Швейцарии многих поэтов и художников во время Первой мировой войны, — Вальтеру Беньямину, добровольно принявшему яд в не приютившей его Испании времен Второй мировой войны.

пакта о ненападении, который развеял у философа все надежды на дальнейший ход истории и на идеиную составляющую коммунизма⁷; в эссе он пытался соединить политические, исторические и мессианские мотивы. В этом смысле образ ангела, навеянный картиной Пауля Клее «Angelus Novus» (1920), представлял в глазах Беньямина ангелом истории, обращенным лицом к разгромленному прошлому, а заодно и к зрителю — человеку настоящего, готовому принять участие в очередном деле разрушения мира:

«Глаза его широко раскрыты, рот округлен, а крылья расправлены. Так должен выглядеть ангел истории. Его облик обращен к прошлому. Там, где для нас — цепочка предстоящих событий, там он видит сплошную катастрофу, непрестанно громоздящую руины над руинами и сваливающую все это к его ногам. Он бы и остался, чтобы поднять мертвых и слепить обломки. Но шквальный ветер, несущийся из рая, наполняет его крылья с такой силой, что он уже не может их сложить. Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал» (Беньямин 2012: 242).

Эссе «О понятии истории» является главным субъектом, т. е. «пророческим текстом», выступавшим эпифорой на протяжении всего стихотворения Скидана «арендт говорила что это пророческий текст»; меняющейся частью выступали имена Арендт, Шолема, Адорно, Агамбена, Фанайловой, мерцающего лирического субъекта и его alter ego полковника Васина из песни группы «Аквариум», Савла, Исаака, Иова, чтобы всем им противопоставить молчание ангела истории, смотревшего на нож. Скидан выстраивает цепочку

беньяминовского и собственного исторического времени вплоть до библейских дней, чтобы изобразить увиденную ангелом беспрерывную историю человеческого страдания и незаживающих ран.

Размышления об ужасах истории побуждают Александра Скидана точно датировать тексты, соблюдать хронологию, будто речь о дневниковых записях, свидетельствующих о «здесь и теперь» и регистрирующих осколки мира. Бессилие слова, дегуманизация человека, распад общества, невыразимость происходящего — все это приводит к той тишине, о которой говорит Шекспир в конце «Гамлета». Это пространство созерцания и сублимации, пространство трансформации гнева в благодать, пространство душевного сострадания и любви. Тишина рождает «слово», которое сможет выразить благодарность за пережитую боль как утверждение жизни и красоты мира, следуя наставлениям Симоны Вейль, с одной стороны, и русских поэтов Лермонтова (стихотворение «Благодарность») и Бродского (стихотворение «Я входил вместо дикого зверя в клетку»), с другой стороны.

Однако Скидан прекрасно понимает, что этот час еще не настал, и заканчивает свои стихи, написанные после 24 февраля, во «времени-после», которое все еще продолжается, двусмысленной строкой «и вообще не говори». Трещину, образовавшуюся в результате катастрофы, оказывается, можно сравнить только с безмолвно разинутым ртом. ♡

Литература

- БЕНЬЯМИН, В., 2012: О понятии истории // Беньямин, В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ.
- БЕШИМОВ, М., 2024: «Есть только два острия» — о книге Александра Скидана. [<https://prosodia.ru/catalog/shtudii/est-tolko-dva-ostriya-o-knige-aleksandra-skidana>]
- БУЛАТОВСКИЙ, И., 2024а: «И вся недолга» // Скидан, А. В самое вот самое сюда, СПб.: Издательство Ивана Лимбаха. С. 5–9.
- БУЛАТОВСКИЙ, И., 2024б: Об одном стихотворении Александра Скидана. *Quarta*. 2. [<http://quarta-poetry.ru/bulatovskii-skidan-12>]
- ЛИВЕРМАН, Е., 2024: «О новой книге Александра Скидана». Скидан Александр. В самое вот самое сюда: Стихи 2020–2023 / Предисл. Игоря Булатовского. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2024. *Quarta*. 2. [<http://quarta-poetry.ru/liberman-skidan-12>]
- ПАСТЕРНАК, Б., 1990: Вакханалия // Пастернак, Б. Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. Л.: Советский писатель.
- ПРИГОВ, Д., 1990: Банальное рассуждение на тему свободы // Пригов, Д. Слёзы геральдической души, М.: Московский рабочий.
- ТЕРЕНТЬЕВ, И., 2000: Вот трагедия Йордано Бруно в наборе и в авторской рукописи — письме Илье Зданевичу, М.: Гилея.
- ФИНОГИН, С., 2024: «От укола к осаде». Александр Скидан. В самое вот самое сюда: Стихи 2020 — 2023 гг. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2024. — 160 с., Волга. 5.
- ЦЕЛАН, П., 2008: Псалом // Целан, П. Стихотворения. Проза. Письма, М.: Ад Маргинем Пресс.

Povzetek

Razprava obravnava vojno kot uničevalni principa, ki se najprej izrazi v jeziku. Pesniška zbirka A. Skidana *V самое вом самое сюда* (2024) je v njej analizirana z vidika historičnofilozofskih in političnih del filozofov 20. stoletja, ki so se soočili z grozo druge svetovne vojne, kot so na primer H. Arendt, W. Benjamin in M. Heidegger.

Корнелия Ичин

Корнелия Ичин — литературовед, переводчик, профессор Филологического факультета в Белграде. Кандидатская диссертация: «Цикл К Синей Звезде Николая Гумилева» (1993), докторская диссертация: «Драматургия Льва Лунца» (1999). Автор 7 научных монографий (последняя: «Мерцающие миры Александра Введенского», СПб: Издательство Европейского университета, 2023, 406 стр.); редактор более 20 научных сборников на русском языке, посвященных русской литературе и искусству XX века; автор более 150 статей, опубликованных в европейских научных журналах и сборниках. Главный редактор журнала «Славистический сборник Матицы сербской». По приглашению неоднократно читала лекции в университетах в Риме, Падуе, Париже, Клермон-Ферране, Мюнхене, Кёльне, Загребе, Москве, Калининграде, Токио, Киото, Саппоро. Организовала многочисленные международные научные конференции в Белграде, посвященные русской литературе, философии, искусству XX века.

«Ночеваньице темное тесное»: жанр колыбельной в поэзии Елизаветы Мнацакановой

«Nigh-snuggling dark narrow»:
the genre of lullaby in the poetry
of Elizabeth Mnatsakanova

В настоящей статье анализируется функционирование жанра колыбельной в поэзии Елизаветы Мнацакановой (1922–2019) – уникального неоавангардного автора, совмещающего в своих практиках музыкальный и поэтический языки. Рассматриваются три цикла («Колыбельные Моцарту», «Колыбельные сморщенным» и «Колыбельные мертвеньким»), составляющие первую часть сборника «Книга детства». В статье показано, как автор взаимодействует с фольклорными, а также авторскими русскими и западноевропейскими поэтическими и музыкальными традициями, осмысляя сон как смерть, состояние перехода от бытия к небытию. Кроме того внимание уделено способам исполнения текста как музыкального и конфигурации пространства, созданного в анализируемых стихотворных циклах.

This article analyzes in detail how the lullaby genre is used by Elizaveta Mnatsakanova (1922–2019), a unique neo-avant-garde author who combines musical and poetic languages in her practices. Three cycles are considered («Lullabies to Mozart», «Lullabies to the wrinkled» and «Lullabies to the dead»), which make up the first part of the collection «The Book of Childhood». The article shows how the author interacts with folklore, as well as the author's Russian and Western European poetic and musical traditions, interpreting sleep as death, a state of transition from being to non-being. Also, much attention is paid to the ways of performing the text as a musical and the configuration of the space created in the analyzed poetic cycles.

МНАЦАКАНОВА, НЕОАВАНГАРД,
КОЛЫБЕЛЬНАЯ, ФОЛЬКЛОР, МОЦАРТ

MNATSAKANOVA, NEO-AVANT-GARDE,
ULLABY, FOLKLORE, MOZART

Колыбельная – один из важнейших для поэтической традиции и широко использованных в ней фольклорных жанров. Особая ритмика и мелодика колыбельных, время исполнения, связь с архаическими истоками культуры, с «детским» как беззащитным и остро ощущающим боль, а также с «пограничным» состоянием сознания между днем и ночью, и шире – между жизнью и смертью, реальным и онейрическим способствовали интересу поэтов, в особенности романтической эпохи, к этому жанру (что наложило отпечаток на его дальнейшую рецепцию). Колыбельные в русской поэзии встречаются, например, у М. Лермонтова, А. Фета, затем – у модернистов: А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, М. Цветаевой и мн.др. В дальнейшем неомодернисты и неоавангардисты тоже не обошли этот жанр – «коло́быльные» можно обнаружить и у И. Бродского, и у Г. Айги, и у Е. Мнацакановой. О жанре колыбельной в творчестве последней и пойдет речь в настоящей статье.

Елизавета Мнацаканова (1922-2019) – неоавангардная поэтесса, обладающая своеобразным синкретическим (Япишина: 151) языком, соединяющим музыку и поэзию при помощи как визуально-графических, так и лексических, синтаксических и других средств. Мнацаканова воспринимала музыку как полноценный язык, такой же, как и поэтический, создавала стихи- партитуры, по которым можно прочитать возможность их музыкального исполнения. По образованию Мнацаканова – музыковед, закончила Московскую консерваторию как пианистка и теоретик, и там же – аспирантуру. В 1975 году она эмигрировала в Вену и, находясь в эмиграции, преподавала русскую литературу в Венском университете, писала музыковедческие и филологические работы, участвовала в музыкально-поэтических проектах вместе с венскими

композиторами и поэтами. Визуальные работы Мнацакановой несколько раз выставлялись в венской Альбертине, в галерее FAS в Амстердаме; в 1990-е организовывались радиопередачи с чтением ее стихов на BBC и радио «Свобода». В 2004 году Мнацаканова стала лауреатом премии Андрея Белого, тогда же в Издательстве Р. Элинина был выпущен сборник «*Arcadia*», куда включены ее стихи, статьи и лекции, в 2018 в издательстве “Новое литературное обозрение” вышла «*Новая Аркадия*» – наиболее полное издание ее поэтических текстов.

Если говорить об истоках использования жанра колыбельной у Мнацакановой, то не стоит забывать об опосредовании колыбельных в европейской поэзии и западноевропейской музыкальной традиции, в музыке как вокальной, так и инструментальной: у Моцарта, Брамса, Шуберта и т.д. Кроме того, и у русских композиторов нередко встречаются колыбельные, написанные в подражание фольклорным мелодиям: в операх Мусоргского, Римского-Корсакова, что поэтесса хорошо знала. Как признавалась сама Мнацаканова, говоря о значении музыкальной фольклорной традиции для своего творчества: «Да, я люблю русский фольклор. Иногда я даже говорю нараспев. Иногда импровизирую в стихах, как в русских песнях. Когда я училась в консерватории, надо было сдавать сто – сто пятьдесят песен Римского-Корсакова. Они все еще у меня в голове. Некоторые я люблю, скажем, “Исходила младешенька...”, “Слава...”. У Мусоргского лучшие песни в “Хованщине”. Помните, “Плывет, плывет лебедушка...”? Это моя любимая песня».

«Колыбельные» у Мнацакановой целиком составляют первую часть «*Книги детства*» (1972, редактировалась до 2005) – «Ночь синего: колыбельные». В «*Книге Детства*» всего три части: «Ночь синего: колыбельные», «Синим сном: диалоги и взгляды», «Шаги

и вздохи». Нам хотелось бы остановиться на первой части. Здесь, в свою очередь, три цикла «Колыбельных»: «Колыбельные Моцарту», «Колыбельные сморщенным» и «Колыбельные мертвенъким», и, хотя эти циклы объединены одним жанром, его воплощение в текстах оказывается разным, на что нам хотелось бы обратить особое внимание.

Несмотря на то что у каждого цикла «колыбельных» есть свои характерные черты, можно выделить общий для всех циклов принцип того, как Мнацаканова понимает жанр колыбельной: во многом она ориентируется не столько на литературную традицию жанра, сколько напрямую на его фольклорные истоки. Колыбельная, как мы говорили ранее, – жанр, осмысливающий тему переходного состояния между жизнью и смертью, общения с сакральными силами. Самое сконцентрированное воплощение этого взгляда – такая разновидность колыбельных, как «смертные колыбельные», и, как справедливо отмечает Антон Азаренков, также упоминавший о жанре «смертных колыбельных» и неоднозначности его трактовки в связи с «Колыбельными» Мнацакановой: «в книге сильны разного рода молитвенные и заговорные мотивы (синюю девочку в разном платьице сохрани живой), и смертная колыбельная как способ «отвести» смерть вполне вписывается в эту систему аллюзий» (Азаренков: 285). Тема смерти – одна из центральных для творчества Мнацакановой: вокруг нее строятся многие книги и поэмы автора, например «Осень в лазарете невинных сестер», «Das Buch Sabeth», с этим связано и частое использование Мнацакановой жанра реквиема.

Через все «колыбельные» проходит мотив дороги, странствия, что также актуализирует их фольклорный исток. Этот же мотив поддерживается и на протяжении всей книги, наряду с мотивами

воды и синего цвета; с точки зрения фольклора вода – пространство перехода, синий цвет – цвет воды и ночи, и так складывается общая картина сначала одной части, и затем всей книги целиком.

Первый цикл, «Колыбельные Моцарту», снабжен авторским комментарием, раскрывающим и замысел, и способ чтения:

Цикл “*Колыбельные Моцарту*” был задуман как словесная транскрипция или словесная параллель к одному эпизоду Второй части Фортепианного концерта В. А. Моцарта (KV 488). Эпизод этот – дуэт фортепиано и двух кларнетов, выдержаный временами в ПАРАЛЛЕЛЬНОМ движении, – своеобразная погребальная элегия или, интонируемая в ритме похоронного шествия, погребальная песнь. Такую сложную многоплановую ритмическую ткань сделать основой движения словесных структур – задача, уводящая в бесконечность, – вслед за бесконечностью текста музыкального (Мнацаканова 2018: 56).

Вот как эту часть фортепианного концерта анализируют музиковеды:

Отдельную группу составляют концерты с кларнетами – №22 Es-dur, №23 A-dur, №24 c-moll. Это их положение объясняется особым статусом кларнета как инструмента, вокруг которого во времена Моцарта велись споры – в какой степени его можно и нужно использовать в оркестре, как он соотносится с другими духовыми инструментами. Кларнеты изменяли колорит оркестрового звучания и одновременно придавали еще больший вес группе деревянных духовых, окончательно уравнивая ее в правах со струнной. [...] Своя тембровая фабула и в знаменитой сицилиане из концерта

KV 488 A-dur. Клавишу отдана главная тема, окрашенная теплотой лирического трепетного чувства. Сквозь танцевальный метроритм и характерные для сицилианы мелодические обороты в ней прорываются экспрессивные интонации – словно бы в кантилену превращен речитатив с напряженными изломами, подъемами и спадами. Оркестру отданы более объективные и возвышенно-идеальные темы. Одна из них, как припев к клавирной теме, изливается в холодноватом и прозрачном трио деревянных духовых (флейты, кларнета и фагота), дублированных первыми скрипками. [...] По-видимому, в данном случае тембровая оппозиция оркестра (прежде всего, его духовой группы) и фортепиано имеет глубокое смысловое обоснование, символизируя оппозицию личного и имперсонального (Луцкер, Сусидко: 315).

Избранный для поэтического воспроизведения эпизод концерта резко отличается от первой темы этой части концерта, которая выдержана в классическом ритме сицилианы (в клавирной партии), с пунктирным ритмом вначале – в эпизоде при той же трехдольности движение становится более мелким, с шестнадцатыми длительностями в аккомпанементе левой руки и в мелодии правой.

Оппозиция, о которой говорят музыковеды, верна и для текстов Мнацакановой: «Колыбельные Моцарту» выглядят как череда диалогов, причем один из них – «голос автора», находящийся в позиции знающего и наблюдающего, и это – главенствующая фортепианская партия, что мы понимаем из комментария автора, и ответ духовых, причем кларнеты заменены в тексте флейтами, что в какой-то степени не противоречит музыкальному материалу – во времена Моцарта не во всех оркестрах были кларнеты.

Другой резон перемены инструмента и, главное, указания его типа (продольная флейта) – семантика как самого слова (продольный-продолжение и т.д.), так и его визуализации, так как в тексте партия флейт выделена тире с обеих сторон, что выглядит и как показатель прямой речи, и как графическое изображение флейты:

<i>беспределные флейты</i>
— продольно —
<i>параллельные флейты века</i>
— предельно —
(V)

Если в звуковом отношении партии разных инструментов могут пересекаться, то графика партитуры выстраивает их линии параллельно, что и использует поэтесса. Партия кларнетов в партитуре содержит и короткие ответы на партию солиста, и развернутые пассажи – это отображено и в стихотворениях, где такие изменения материала переданы, соответственно, отдельными словами или относительно длинными предложениями:

<i>две продольные флейты</i>
<i>параллельно смерти:</i>
— продолжайте длиной до ближайшего гроба!
— провожайте волной до ближайшего неба!
(I)

Иногда у партий фортепиано и флейты встречаются протяженные сольные отрывки, что видно в тексте, как, например, в предпоследнем стихотворении цикла:

– провожайте нас продолжайте нас веком вечно
вековечно
– быстрые вольные волны Леты
– продолжайте продлите простите нас долго
надолго
(VII)

«Колыбельные Моцарту» выстроены в определенной драматургической последовательности, связанной с темой дороги, о которой мы уже упоминали: «по дороге вверх», «дорога вверх», «дорога», «дорога выюги», «выюга дороги», «дорогами выюги долго», «волнами Леты». Цикл воплощает движение к смерти, и если Аид в греческой мифологии и христианский ад ассоциируются с подземным миром, то у Мнацакановой, напротив, происходит движение ввысь, к ослепительному свету, поэтому во всем цикле часто употребляются слова «долгий», «бесконечный», «до света», «до неба» и т.д.:

долго моцарту века
беспределные флейты столетья
светят волнами света
(VI)

Дорога в иной мир бесконечна, уходит в вечность, и тем самым и сама фигура Моцарта как мифологического персонажа и как автора, творца становится вечно присутствующей в этом пространстве.

В самих стихотворениях с мотивом дороги соседствует мотив проводов, оплакивания, что может указывать на, помимо

прочего, восхождение Христа на Голгофу, и тем самым Моцарт в какой-то степени уподобляется Христу:

две продолъные флейты
 светло
 моцарту смерти
 долго:
 - продолжайтe
 дороги
 (VI)

Финал цикла, записанный почти целиком прописными буквами, изображающими оркестровое tutti, аккумулирует в себе весь тематический материал предыдущих стихотворений цикла и от многоголосной темы проводов приходит к одинокому восклицанию, записанному на середине страницы:

ЛОВИТЕ
 ЛЮБИТЕ
 ЛОВИТЕ
 НАС В НЕБЕ!
 ЛОВИТЕ
 НАС
 ВЕЧНО!

Моцарт играет в этом цикле важную роль, он для Мнацакановой – музыкальный адепт темы смерти, то есть главным образом автор Реквиема – в противовес сложившемуся в культуре образу Моцарта как автора «легкой», «радостной» музыки, «гуляки праздного»

и т.д. Кроме того, здесь есть след и другого моцартовского мифа, как пишет Антон Азаренков: «Первый из них, «Колыбельные Моцарту» (1972, новая редакция – 2005), опирается уже на другую легенду – о якобы нищенских похоронах композитора» (Азаренков: 282). Впрочем, у Моцарта действительно можно пересчитать по пальцам произведения, написанные в миноре (минор для современного слушателя прочно связан как минимум с погружением во внутренний мир, а также печалью и трагизмом). Таким образом, эти «колыбельные» оплакивают Моцарта, особенно если вспомнить, что Моцарт в трагедии Пушкина творит ночью («бессонница меня томила» (Пушкин: 326)) и после отравления именно ночью умирает, причем если бессонница знаменует собой творчество, то сон оборачивается смертным сном для композитора:

Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду засну.
Прощай же!
[...]
Ты заснешь
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,
И я не гений?
(Пушкин: 332)

С другой стороны – с ним происходит такой же диалог, как в двух последующих частях у Матери и Дочери, и Моцарт уравнивается с ребенком, долгое время переживающим боль и одиночество.

Что касается двух других частей, «Колыбельные сморщенными» и «Колыбельные мертвеньким» имеют прологи, оба связанные с образами Матери и Дочери. Прологи конкретизируют время,

пространство и персонажей, в нем находящихся, актуализируют мотивы боли, тесноты, одиночества, реализуемые в стихотворениях обоих циклов. Пространство в прологах обрисовано практически кинематографично: Мать и Дочь находятся «в большой четырехугольной комнате», «жесткие деревянные подлокотники кресла-качалки больно бьют ее [Дочь] по голым ногам при всяком движении Матери». В прологе к «Колыбельным мертвеньким» картина не меняется, но дополняется некоторыми важными деталями и расширяется: Мать баюкает Дочь, «сидя в большом кресле», появляются приметы внешнего мира – за окном комнаты находится Приют. «Серые» окна Приюта «наглухо закрыты», то есть «внешнее» и «внутреннее» пространства остаются закрытыми друг от друга; у приютских детей, которых Дочь видит в окно, «совсем голые головы», «темные, серые, безглазые лица» – такое описание, соединяющее Приют с неким инфернальным пространством, служит для дополнительного отделения, замыкания в себе пространства комнаты Матери и Дочери, причем обе они также замкнуты друг в друге, Мать не замечает боли Дочери, она «продолжает раскачиваться; ее монотонное бормотание едва слышно».

Оба цикла сюжетно привязаны к определенному времени: «Колыбельные сморщенным» – 1926 год, Дочери четыре года, и «Колыбельные мертвеньким» – 1924 год, Дочери два года, из чего можно заключить, что Дочь – образ, не лишенный автобиографических черт (год рождения Елизаветы Мнацакановой – 1922). Как пишет Азаренков:

Хронология взросления Дочери совпадает с биографией самой Мнацакановой, родившейся в 1922 году. Что характерно, цикл

двухлетия помещен после цикла четырехлетия: внутреннее время книги идет назад, к своему истоку, а внешнее, время написания, – вперед, к точке, наиболее приближенной к биографическому автору (не случайно в конце стоит точная дата «Вена, 9 июня 2011») (Азаренков: 292).

В «Колыбельных сморщенном» подтекст «смертельного» раскрывается полнее, слово «колыбельная» синтаксически уподобляется слову «плач», «причитание»: «колыбельная по Дочери», «колыбельная по Сморщенным» (курсив мой – Н.И.). В эту часть переходят некоторые особенности записи текста из предыдущей части, например, выделение слов с обеих сторон тире, и если там это выглядело в том числе как визуализация инструмента, то здесь ее нет – это показ значимых элементов текста, отделение его паузами, а также своеобразное «эхо» предыдущих созвучий:

колыбельная примерещенная
темная
ночка тесно сколочена
— временная —
колыбельная по Сморщенной нетленная
колыбельная млечная
колыбель быстротечная
— спи, дитя непривычное
— вечное —
колыбельная у обочины
— точная —
тесная

Всего в этой части семь текстов; колыбельная песня смешиается по значению с «колыбелью», приобретая черты предмета, сливаясь с ним функционально:

колыбельная ровная
колыбельная тесная
тесовая
колыбельная дубовая

Один из важных мотивов этой части – теснота, ограниченность пространства, что задается уже описанием маленькой комнаты в прологе, в стихотворениях это разворачивается:

временные
колыбельные тесные
(баю бай – дочку намертво
баю бай – ночеваньице)
теснота колыбельная
узкая
теснота непробудная
(III)

колыбельная у обочины
тесно сложена
заколочена
ножки тесно
подрезаны
(VII)

Эта теснота связывается и со временем, которое тоже ограничено – это и время ночи и темноты, и время земной человеческой жизни. Теснота сна закономерно приводит к смерти, к тому же колыбель здесь явно уподобляется гробу, а для фольклора теснота гроба (домовины) – один из частых мотивов:

*теснота колыбельная
узкая
теснота непробудная*

Мотив тесноты поддерживается также мотивом измеренности, точности, четкости формы, который встречается впервые в prologue, и далее – во всех стихотворениях цикла:

*колыбельные точные
колыбельные времена
(I)*

*длинная колыбельная
линия трехстворчатая
точная колыбельная
(VI)*

«Колыбельные сморщенными» полифоничны по структуре и скорее напоминают хоровые партии, с разными методиками организации текста на странице, но всегда соединены при помощи созвучий.

«Колыбельные мертвеньким» имеют особую организацию текста, даже в отношении предшествующих частей: если до этого мы наблюдали четкую партитурность, «исполнение» которой

можно было бы домыслить, то здесь воспроизведение текста буквально «вщито» в его запись: пропевание, протягивание каждой гласной в колыбельной, сливающейся к тому же с плачем ребенка, выражается многократным повтором гласных, а также тире и нижними подчеркиваниями. Если в предыдущих примерах мы видели хоровое и оркестровое многоголосие, то в этом цикле – гомофонная мелодия *a capello*:

аао_____	аао_____	аао_____	ооо
оо_____	ой		
оо_____	ой		
аадноой_____	ой		
доочкоо_____	ой		
ноочкоо_____	ой		

Такая запись отсылает нас к традиции русской протяжной песни, а также похоронного причета, с тщательным и длительным пропеванием гласных, повторами некоторых отдельных слов и слов, «обрывами» последних слогов (например, «ай», «ой») – это есть и в «Колыбельных», «причитающие» слоги «ай», «ой», «ох»:

нооочкаа_____	ай!
одночкаа_____	ай!

Колыбельные поют как будто и мать, и дочь друг другу – есть обращения как матери к дочери (дочка, одноглазая, однорукая – описание увечий вполне укладывается в традицию смертных колыбельных), но также и дочери к матери, и как будто детский плач становится тоже смертной колыбельной – реплики дочери

содержат очень мало слов, в них сильнее именно звуковое, нечленораздельное начало:

ооо_____о снооммм
оо_____а оом
омма_____а
мммаамма_____а
(о мамма ммамааа_____а)

Тексты «Колыбельных мертвеньких» обращены и к матери, и к дочери, и к упомянутым в предисловии детям из приюта, с бритыми головами и «безглазыми», мертвыми лицами. Время останавливается («Превратились ли Девочки в Женщин? – Она, Дочь, никогда не узнает этого»), этот же эффект дает уменьшение возраста Дочери по сравнению с предыдущей частью; персонажи застывают в смерти и боли, как во время колыбельной дочь неизменно бьют по ногам подлокотники кресла, как и в предыдущей части.

Таким образом, мы можем сделать вывод о том, что Мнацаканова использует жанр колыбельной, обращаясь, во-первых, к архаическому пониманию жанра, в том числе как способу художественного соприкосновения, общения с загробным миром и смертью, способу показать небезопасный мир, где лирический герой/героиня предельно одинок; во-вторых, поэтесса не забывает об отсылке к высоко ценимым ей венским классикам. Три части цикла совершают движение от оркестрового звучания к хоровому, и затем к одионокому голосу, и тем самым и пространство сжимается в ограниченность комнаты и колыбели. Мнацаканова работает с жанром не только на уровне тематики и лексики, но широко использует графические, визуальные средства, которые

и передают способ исполнения (автор воспринимает материал как музыкальный), и создают особое пространство, завлекающее внутрь себя читателя этих текстов. ♡

Литература

- АЗАРЕНКОВ, А., 2022: Встреча с бесконечностью. Время, память и возвращение в «Книге детства» Елизаветы Мнацакановой. Новое литературное обозрение. №5 (177). С. 281-295.
- ЛУЦКЕР, П., СУСИДКО, И., 2015: Моцарт и его время. Издание 2-е, испр. М.: Издательский дом «Классика-XXI».
- МНАЦАКАНОВА, Е. – КУКУЛИН, И., 1998: «Я всегда делала все как-то по-другому...» [Интервью с Мнацакановой]. Новое литературное обозрение. №33. 297-304.
- МНАЦАКАНОВА, Е., 2018: Новая Аркадия. Предисл. Ю. Орлицкого. Москва: Новое литературное обозрение.
- ПУШКИН, А., 1959-1962: Собрание сочинений в 10 томах. Москва: ГИХЛ. Том 4. Евгений Онегин, драматические произведения. Моцарт и Сальери. 321-333.
- ЯПИШИНА, А., 2020: Визуально-графические особенности текста в книге Е. Мнацакановой «Шаги и вздохи». Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. №2. 147-156.

Summary

The lullaby is one of the most important for the poetic tradition and the folklore genres widely used in it. Among the authors of the neo-avant-garde, works in this genre can be seen, for example, in Elizaveta Mnatsakanova, which is discussed in the article. Elizaveta Mnatsakanova (1922-2019) is a neo-avant-garde poet with a peculiar syncretic language combining music and poetry.

The origins of the lullaby genre in Mnatsakanova's work are both the Russian folklore tradition and the Western European musical and poetic traditions. Mnatsakanova's «Lullabies» entirely make up the first part of the «Book of Childhood» – «Night of Blue: Lullabies». Here, in turn, there are three cycles of «Lullabies»: «Lullabies to Mozart», «Lullabies to the wrinkled» and «Lullabies to the dead», and although these cycles are united by one genre, its embodiment in the texts turns out to be different.

Two important motifs characteristic of all three cycles can be distinguished: the motif of the road and the motif of death, which actualizes the folklore origins. «Mozart's Lullabies» look like a series of dialogues, and one of them is the «voice of the author» and this is the dominant piano part, and the response of the wind instruments, and the clarinets are replaced in the text by flutes. «Mozart's Lullabies» are arranged in a certain dramatic sequence related to the theme of the road, the cycle embodies the movement towards death.

«Lullabies to the Wrinkled» and «Lullabies to the Dead» have prologues, both associated with images of Mother and Daughter. The prologue and concretize time, space and the characters in it, actualize the motives of pain, darkness, loneliness, realized in the poems of both cycles. One of the important motives of this part is the tightness, limited

space, which is already set by the description of a small room in the prologue, in the poems it unfolds.

«Lullabies to the dead» have a special organization of the text, even in relation to the preceding parts: if before that we observed a clear score, then here the reproduction of the text is literally «sewn» into its recording: singing, stretching each vowel in a lullaby, merging moreover with the crying of a child, is expressed by repeated repetition of vowels, as well as dashes and with underscores. If in the previous examples we saw choral and orchestral polyphony, then in this cycle there is a homophonic melody a capello.

Thus, we can conclude that Mnatsakanova uses the lullaby genre, referring, firstly, to the archaic understanding of the genre, and secondly, Mnatsakanova does not forget about the reference to the Viennese classics highly appreciated by her. The three parts of the cycle move from an orchestral sound to a choral one, and then to a single voice, and thus the space is compressed into the limitations of a room and a cradle. Mnatsakanova makes extensive use of graphic and visual means, which both convey the way of performance and create a special space that attracts the reader of these texts into itself.

Игнатьева Наталья Петровна

Игнатьева Наталья Петровна, поэт, филолог, магистрантка программы “Русская литература и компаративистика” (НИУ ВШЭ, Москва). Автор поэтического сборника “предзвучие/отзвук” (2023, Poetica)

Борис Ванталов —
Б. Констриктор:
от дихотомии
к конвергенции
*Boris Vantalov —
B. Constrictor:
from a Dichotomy
to a Convergence*

В статье рассматривается поэтическое творчество Бориса Ванталова — Б. Констриктора (настоящая фамилия — Аксельрод) с целью найти точки соприкосновения двух авторских ипостасей, существующих в своеобразном споре за авторское «я» на протяжении более 40 лет. Предприняты попытки найти общее в двух разных поэтиках — внешне конвенциональной (Ванталов) и экспериментальной, в своих истоках идущей от авангарда и театра абсурда (Констриктор). Прослеживаются темы, объединяющие два взгляда на мир и на самого себя в свете выработанной авторской философии.

The poetic works of Boris Vantalov and B. Constrictor (real name — Axelrod) are scrutinized in the paper in order to find intersection points of two authors' personas which have existed in some kind of a controversy over the author's self for more than 40 years. A few attempts are made to find the common in two different poetries — the one which is on the surface conventional (Vantalov) and the one which is experimental, stemming from avangarde and the theatre of absurd (Constrictor). Themes which unite two worldviews and two self-perceptions in the light of elaborated author's philosophy are pointed out.

БОРИС ВАНТАЛОВ, Б. КОНСТРИКТОР,
ПУСТОТА И НИЧТО,
ДЕИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ «Я»,
ЗНАЧЕНИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ
НА ГРАНИ ДЕЗВУИРОВАНИЯ

B. VANTALOV, B. CONSTRICTOR,
EMPTINESS AND NOTHINGNESS,
DEINDIVIDUATION OF THE SELF,
A MEANING OF A STATEMENT
AT THE EDGE OF DEINDIVIDUATION

1
Содружество поэтов, художников и философов, собиравшихся на Малой Садовой улице в Ленинграде, берет свое начало с 1964 г., когда юные Вл. Эрль, А. Миронов, А. Гайворонский, Т. Буковская стали собираясь в кафетерии и близлежащих местах для обсуждения нового в искусстве и литературе. К концу 1960-х относится появление в этом, ставшем знаковым, месте Б. Кудрякова, А. Ника, а затем и его двоюродного брата Б. Аксельрода — фигуранта предлагаемого исследования; к 1973 г. содружество распалось. Подробно о Малой Садовой и ее посетителях см. раздел в книге «Сумерки “Сайгона”»: 25–56, а также книги: Гайворонский, Николаев.

Смысл — это плёнка воздушного шара, а бессмыслица — его содержание, поэтому тот, кто прокалывает оболочку смысла, становится жертвой взрыва молчания.

(Б. Конструктор)

Автор, о котором пойдет речь в этой статье, существует в двух ипостасях: первая получила имя в 70-е г. в среде молодых поэтов Малой Садовой второго призыва¹; другая была обозначена с началом сотрудничества в журнале «Транспонанс» в 1980 г. С тех пор Борис Ванталов-Б. Конструктор — поэт, прозаик, автор нескольких значительных исследований литературы авангарда, художник, перформансист — удостаивался Международной отметины имени отца русского футуризма Давида Бурлюка (1993), медали Института русского авангарда «За вклад в развитие искусства» (2006), награды «Творцу будущих знаков» (2013), Премии Андрея Белого в номинации «За заслуги перед русской литературой» (2022), ежегодной премии «Параллелошар», учрежденной арт-центром «Пушкинская-10» за независимое искусство (2023); за 40 с лишним лет тесные творческие контакты связывали поэта и художника с такими фигурами мира искусств, как А. Ник, Б. Кудряков, Ры Никонова, С. Сигей, Вл. Эрль, А. Горнон, А. Очеретянский, Б. Марковский; на протяжении 1990-х–начала 2000-х сотрудничал со скрипачом Б. Кипниром, с кем составили своеобразный театр «ДвоеБорье»; рисунками, графикой Конструктора украшены многие книги издательства М. Евзлина «Hebreo Errante» (Мадрид), два романа И. Зданевича (Ильязда), напечатанные в издательстве «Гилея»; в качестве автора «книги художника» сотрудничал с М. Карасиком; на протяжении двух десятилетий с лишним, до 2022 г.,

входил в редколлегию журнала «Крещатик»... Помимо множества публикаций в журналах и альманахах, автор ряда книг стихов, прозы, рисунков.

До всего этого Борис Аксельрод стал писать стихи в школе. К 1966 г. относится четверостишье, которое он включал в разные сборники, вызывая недоверие друзей и читателей: правда ли, что оно написано в столь юном возрасте — в 16 лет:

Ты прекрасна, ты обманчива,
нераскрывшийся бутон.
Боже, боже, как заманчиво
сделать, чтоб раскрылся он — ?

Примечательно, что такая двусмысленность, часто замешанная на эrotическом, в большой степени сохранилась у поэта, через несколько лет взявшего псевдоним «Ванталов» (это произошло в период подготовки первой книги стихов «Болотное серебро», составленной при участии Вл. Эрля), а при вступлении в транспoэты добавившего еще одну маску — «б. констриктор» (первоначально с маленьких букв). С тех пор обозначилось разделение, раздвоенность поэтического мышления урожденного Б.М. Аксельрова, но в течение последующих 40 лет выявлялись черты, сближающие две эти ипостаси. Если Ванталов остро рефлексивен по отношению к устойчивости любого мифа или слова, то Констриктор весело и безответственно тот же самый миф или это слово может обессмыслить, добавив немало мизантропичности к нигилистическому скепсису своего близнеца-соавтора.

Считая себя обитателем «обэриутского хронотопа», Ванталов (еще одна ипостась многоликого автора — ипостась, отвечающая

за рефлексию и устанавливающая общность художественных и ментальных поисков) определяет не только творчество близких ему по «типу личности» художников, но и свое творчество отмеченностью «нигилистическим пафосом, требующим простора» — рассредоточенности на разные сферы искусства. Переведя травматизм социального опыта в область метафизики, Ванталов-Конструктор сосредотачивается на отказе от самого себя, что находит и в близких себе: «Вместе с Кришнамурти они говорят миру “нет”. Бесконечное “нет” произносится в пандан всякому слову, эмоции, поступку. Это инвентаризация мира наоборот, когда против каждого феномена ставится минус, а в результате сей заумной бухгалтерии в сальдо выводится кромешный нуль черного квадрата без углов» (Конструктор 1997).

Гамлетовское «быть или не быть» сменяется логикой «не то — не то» — почерпнутой то ли из индийской философии, то ли из «Смерти Ивана Ильича»: к отрицанию здесь примешивается выбор того, что будет последовательно исключено, и формулы «так или иначе», «либо да, либо нет» в этой системе склоняют ко второму члену или указывают на отчужденность и безразличие, как «всё равно». То с задорным интересом, то с мрачным скепсисом следит автор за выражами на пути своего героя — смешного и пугающего объекта регressiveных процессов. Если для Мандельштама можно было выбирать, какую ступень занять «на подвижной лестнице Ламарка», то для Вантарова-Конструктора остается безоглядно лететь в пространстве, лишенном ступеней и степеней, опор и форм. И маршрут этого полета, должно быть, прочерчивается меняющейся спиралью — той замысловатой линией, которая часто появляется в изобразительном творчестве Б. Конструктора и которую он называет «приемом», маркирующим непредвиденность

как финала, так и самого движения². Но эта непредвиденность не случайна, хотя часто и может показаться спонтанной в обнаружении отовсюду глядящей пустоты. А глядит пустота и снаружи и изнутри, как об этом сказано в тексте Констриктора «полнота чувств» (цикл «Чувствительная ария», 2006):

полное одиночество во мне
полное одиночество меня
(Триада: 99)

Внутреннее и внешнее одинаково подлежат отчуждению, в результате чего появляется ничто — пустота, зловеще-благодатная перспектива изменения бытийственного маршрута, по которому выдающее себя за «я» обречено носиться с головокружительной скоростью метаморфоз и деформаций. Какая уж тут определенность, где нет ничего простого и непрерывного! Если «я» воспринимает, то оно уже превратилось в то, что воспринимается; если «я» не воспринимает, то нет ни «я», ни воспринимаемого.

Там нету я. Там нет не-я.
Там не звенит ничто бутылкой.
(«Ноль, как Лолиту, возлюбя...»)³

«Ничто» в приведенной цитате — не только не «бутылка» (творительный падеж сравнения), но и не полноценная действующая субстанция, как мы привыкли понимать. Утверждение, что «ничто» не производит шума, несмотря на конструкцию отрицания, имеет сугубо позитивный смысл, так что автору следовало пренебречь правилами орографии и написать «не» с глаголом слитно.

²
Об этом см.: Селиванова: 357.

³
Ванталов Б. Из неопубликованного цикла «Ноль с нами» (2020). Архив Б. Констриктора.

Так и обыгрывается фигура пресловутого «я», которое авторы между собой не делят, но и подходят к этой ускользающей субстанции каждый со своим методом — оставляя его где-то позади, как использованный и уже негодный материал, или как нечто недостижимое, а потому и недостойное, чтобы на нем сосредотачиваться.

Такое разыгрывание «я» во всей его невозможности и нелепости, спорности и неудобоваримости — это прерогатива Ванталова и Конструктора. Но и тут возникает ряд вопросов: если Ванталов — всегда поэт и прозаик, выразитель определенных смыслов, пусть и абсурдных, но выразимых, то Конструктор — и поэт, и художник, сосредоточенный на видениях, не подчиняющихся никаким подтверждениям: эта вторая ипостась «я» принципиально асоциальна и захвачена лишь спонтанным, не будучи сосредоточена на смысле как таковом.

Борис Аксельрод как будто намеренно придумал эту игру, встав между своими ипостасями перегородкой, с одной стороны которой частный или общий опыт постижим, а с другой — невыразим. Игроки же, забыв, что играют в нечто подобное волейболу, сходятся к своему паттерну, каждый со своей стороны видя в нем по-разному заслоняющую им друг от друга фигуру — один как всечеловека, обреченного исполнить миссию Иова, другой как прозрачную протоплазму, способную бесконечно меняться. Иначе говоря, между двумя затеявшими тяжбу собеседниками, тем не менее беседы в основном избегающими, постоянно маячит то ли нечто непроницаемое, то ли нечто сквозное, энергетическое. Важно то, как каждый из них облечет в слова, в сущности, одно и то же. Потому и следует признать большим достоинством этого опосредованного общения двух ипостасей отсутствие прямого спора о созерцаемом ими объекте; ни этот объект, ни способ его видения не обсуждаются.

Между тем, Вадим Максимов, находя общее в порождении гетеронимов у Ванталова-Констриктора с Фернандо Пессоа, видит определенную конфликтность между героями у русского поэта, выражющуюся в «заочном споре» (Максимов: 302–303). В чем же существо этого спора, если признать его наличие? И столь уж этот спор «заочный»?

То, что названо «паттерном», нуждается в объяснении: в силу сложности породившего их центра (или точки), оба участника игры исходят из одного мышления (или, если пользоваться лексикой, свойственной этим поэтическим системам, — одного мозга), но одной ли ментальности? Кажется, оба автора сходятся на том, что ментальность — деиндивидуализирована: ее не «прописать» в одном субъекте и субъект не в состоянии ее не присвоить. «Деиндивидуализация» у Ванталова-Констриктора совершается как раз вопреки общему, но в основном без нажима, иронично, игрово или интимно-бытово, так что проповедническое, профетическое начало затушевано, скрыто:

песенка спета
голос затих
нет без поэта
всех остальных
(Триада: 101)

То есть за поэтом, какой бы он ни был, сохраняется некая презумпция: он обеспечивает жизнь, часто загнанный за ее пределы, попросту выкинутый, отверженный, мизерабль; но он же выполняет функцию-Миссию священного скарабея (жука-навозника)⁴, катящего шарик кала в ожидании света (вспомним провокационный

4

В послесловии к корпусу текстов Б. Ванталова в книге «Гуляет мозг по улицам себя» герой охарактеризован как «скарабей самого себя» (Казарновский: 163).

5

Текст 1985 г. впервые опубликован в ж. «Транспонанс», 1985, № 31. Приводится по: Трансфуристы: 222.

одностих Констриктора: «план патрофикации всей страны»⁵). Где здесь «я»? Да и можно ли считать в пост-авангарде традиционного «лирического героя» не дегуманизированным — не лишенным индивидуальности?! И персонаж Вандалова-Констриктора изображается в неустойчивом обличии продукта изживания в себе «я» или «не-я» — иллюзий, неотрешимых одна от другой, как душа и тело.

Есть в безнадежности кромешной
какой-то горьковатый свет.
Летит огонь. Огонь неспешный.
Сгорает «да». Сгорает «нет».
(Триада: 72)

Так же готовы сгореть «я» и «не-я» в огне нелюбви ждущего или погоняющего их — нелюбви к жизни на свету (и, может быть, на свете?). Оттого такое обилие макабрического в этой поэзии — зловещего от и до недоумения, почему ничего еще не произошло и всё остается вроде бы по-прежнему. Потому часты здесь мотивы ожидания, но обещают они безнадежность; сама же надежда на то, чтоб уцелеть, воспринимается как непозволительный самообман.

Лето красное, как крематорий,
жжёт бездонную топь СПб.
Закипает Балтийское море.
Пот солёный ползёт по губе.

Век XX кончается шуткой:

раскалённая сковорода.
Нострадамова жарится утка.
Не сбылось. Подожди. Не беда.
(Апокалипсис - 99; Триада: 63)

Кажется, что и любой исход тоже иллюзорен, так как отвращение к миру и пребыванию в нем усугубляется жалостью — то ли по случаю несостоявшегося конца, то ли его неизбежности. И если в последней строке говорит случайно уцелевший, то к кому он обращается? — К себе ли самому? ко всякому ли встречному? Важнее, о чем он сообщает — неизбежном и желанном, что должно принести отдых от утомительно мыслящего «мозга», «я».

Выступает ли «не-я» той необходимой субстанцией, которая позволяет Ванталову-Констриктору производить «“клинический анализ”, но уже не любви и не совести, а текста, языка, слова» (Максимов: 303). Не скрывая воздействия на свое творчество индийской (шире — восточной) философии, поэт склонен не только признавать иллюзорным постоянное существование «я», но и вообще сомневаться в его мерцающем бытии. То же можно сказать и об окружающем любое конкретное и абстрактное «я» мире, о чем говорится в знаменитом стихотворении «Снял очки. Мир так занятен...» (1976):

Снял очки. Мир так занятен,
непонятен и красив,
состоит из разных пятен,
в разной степени живых!
Вот пятно блуждает пана
и роняет звуки слов.

*Вот пятно плывет анапа,
вот летит пятно тамбов.*

*Кошка книгой пробежала,
книга кошкой прилегла.*

*Без конца и без начала
ярких пятен чехарда.*

*Этот мир калейдоскопа
объяснить никак нельзя.*

*Вот плывет пятно европа,
вот летит пятно земля.*

(Ванталов Борис — Б. Конструктор 2010: 127)

Замечу, что через 10 с лишним лет, в 1989, зачин стихотворения повторен в другом — в «Весне в Эльсиноре»: «Снял запотевшие очки. / Эпоха гласности настала...» И здесь тоже мотив неверности видимого, но объяснить этот мотив только слабым зрением человека — преуменьшить значение искусства, благодаря которому человеческие недостатки преображаются, превращаются в произведения. Ванталов прозревает спорное существо мифа; Конструктор всматривается в расположение букв с целью их перестановки выявить скрытые анаграмматические ходы. Какая уж тут слепота! Тем более что речь идет не только о поэте — вершителе звуков и смыслов, но и о художнике, готовом угадывать новые ракурсы в «картине мира». Вдобавок следует предположить, что зрение у Ванталова выполняет скорее функцию восприятия звуков, как это представлено в стихотворении «Пение птиц озорное...», 1977: «Много работы зрачкам» (Ванталов Борис — Б. Конструктор 2010: 129–130), — жалуется герой в finale, перечислив надоедливые шумы, обступающие его, и словно предвкушая, что всё это станет

зримым. Не потому ли и в упомянутом стихотворении 1989 г. герою, после того как он снимает запотевшие очки, эпоха гласности становится видна? Ванталов-Конструктор предстает синестетиком, комбинирующим в своем / своих восприятиях / восприятиях видимое со слышимым.

Таким образом, для героя Ванталова-Конструктора очень важно пространство, в котором он себя или своего героя подозревает, будь то пространство культурных смыслов или открытое вовне местонахождение. Точнее — он склонен угадывать относительность окружающего, а если относительно окружающее, то что можно сказать о воспринимающем его? Что они означают? Ведь каждое может быть на любом месте, обнаруживая свою свободу и незаполненность для другого. «Значить», «значение» — эти категории усвоены Конструктором от А. Введенского, причем в основном с отрицательной частицей «не». Отсутствием как будто искомого значения, которое можно было бы усматривать в подозреваемой действительности, промаркирован «семантический» и «экзистенциальный» кризис. Не об этом ли отсутствии значений в знакомом говорится в раннем трансфуристском стихотворении Б. Конструктора:

воют вёдра
заяц скакет
это ничего не значит⁶

При всей абсурдности, проявляющейся в спонтанном разрушении связи, у этого стихотворения возможен неожиданный претекст, позволяющий поместить это аномальное высказывание, отрицающее самое себя, в определенный контекст, которым уточняется

6

Текст впервые опубликован в журнале «Транспонанс», 1980, № 5. Приводится по: б. конструктор / Ванталов 2020: 13.

и специфика говорящего «я». В либретто оперы М. Мусоргского «Борис Годунов» (а установка на музыкальную культуру в творчестве tandem'a Ванталов—Конструктор требует особого рассмотрения) юродивый тянет:

Месяц едет, котёнок плачет...

<...>

*… будет вёдро,
будет месяц.
(Мусоргский)*

Юродство у Конструктора инфантильно-безответственно и, обесмысливая факты (вой вёдер или «вёдра» — солнечной погоды и движения животного) как сами по себе, так и в их взаимосвязи, не обещает ничего: рифма нигилизируется, как и любое сочетание, но не в качестве изначально пустых слов-фонем, а в результате самого высказывания. Зафиксированной оказывается не только череда названных действий, но и сам момент их оценивания — всё незначимое. В отличие от юродивого у Мусоргского, поющий Конструктор будущего не видит: приметы отменены, ничто не обещает ничего. Смутный импульс, если он и есть, вряд ли изменится от реакции на него, а отчетливое действие вследствие неопределенной дистанции от него предстает пятном. Вспомним слово из приведенного текста «Снял очки...», который можно считать «программным» для всего творчества Ванталова: мир «непонятен», то есть странен и с трудом поддается рациональному пониманию.

Как справедливо заметила Т. Михайловская на «XXI Сапгировских чтениях», прошедших осенью в 2024 г., герой Ванталова-Конструктора испытывает ужас не только перед абсурдом

жизни, но и той вивисекцией человека, которую производит наука. Думается, это наблюдение нуждается в уточнении: поэта ужасает уверенность возгордившегося «мозга», утратившего способность предлагать гипотезы и даже гадать на кофейной гуще, а зарвавшийся в своей уверенности «мозг» готов отменить реальность.

Кризис антропоцентризма рано почувствован поэтом в невозможности однозначной, прямой реакции ни на одно из явлений, оттого и спиралевидность тела на его рисунках одновременно может быть интерпретирована как траектория полета вырастающей точки. Не есть ли это та самая «сингулярная точка», молчать о которой настойчиво заклинает себя герой «Записок блудного сына»: «О сингулярной точке ни слова!» (Ванталов 2008: 17, 19, 27, 36, 44, 46, 57, 63, 68)⁷ — «рудиментарная единица космоса» (Максимов: 306), хранящая в себе бесконечность?! Ванталов-Конструктор сворачивает мир до первоначального, до-взрывного состояния, но делает это в момент, когда этот мир уже прошел свой путь — путь, сопоставимый с жизнью универсального индивидуума, — и исчерпал как возможность быть видимым, так и способность видеть.

Смутно угадываемое Ванталовым-Конструктором пространство способно осознать окруженный им предмет, но и предмет определяет

7

Ванталов Б. Записки блудного сына // Ванталов Б. Записки неохотника. СПб.–Киев: Птах, 2008. С. 17, 19, 27, 36, 44, 46, 57, 63, 68. Этот мотивный пункт в первой части трилогии «Конец цитаты» разрешается всплеском: «Говори же, сингулярная сучка, говори!» (с. 79). Следует обратить внимание, что референс содержит призыв молчать, обращенный к любому, тогда как в окончательной фразе содержится призыв к самой «точке». Высказывание о сингулярности запрещено, табуировано; сама же она способна «говорить» — это свидетельствует об отношении рассказчика-«блудного сына» к этой труднопостижимой субстанции как к Богу. Следя за развитием научных теорий, в последние годы поэт узнает об отмене теории космологической сингулярности в результате исследований, произведенных телескопом «Джеймс Уэбб». Такой радикальный перелом во взгляде на происхождение жизни, когда с отменой начала отменяется и конец, вызывает у Ванталова сожаление по утрате стройной концепции, что отразилось в стихотворении 2023 г.: «Сингулярная точка погибла. / Нету больше начала всего. / →

→ Ну и что. Равнодушное быдло / продолжает жевать ничего. / Проходились учёные сказки. / Протирает наука очки. / Эксклюзив оглуши-тельной встрыски. / Парадигма ни эзи.» (Балтийское кольцо: 16). В любом случае, парадоксален поиск Ванталовым-Конструктором точки опоры, какой бы эфемерной она ни была, ни казалась: поэт, в каждой своей ипостаси ищущий бесконечности, нуждается в «началах и концах».

окружающее его пространство — и это процесс взаимообмена, процесс взаимопроникающий. Находясь по разные стороны точки, в которой линии сходятся и готовы сойтись в угол, авторы-близнецы сосредоточены на сингулярности как стремлении к бесконечности, откуда вышла незаполненная, пустая Вселенная и куда она необратимо вернется. Этот возникший из небытия и в нем исчезающий мир — макромир — переживается и как микромир:

Сингулярность. Тщета всего сущего.

Мы играем в гляделки в ночи.

Человека, умеренно пьющего,

хлорофиллу времен причастии.

Дай мне мужество на одиночество,

на сиротство последних минут.

Нет ни имени больше, ни отчества.

лишь бессмертные числа цветут.

Цифры-цифры, кристаллы зеленые,

как соннамбулы, бродят в башке.

Я гляжу на часы электронные.

Точка бьется в виске.

(2004) (Ванталов Борис — Б. Конструктор 2010: 51)

Именно о биении сингулярной точки в мозгу говорит поэт, и ее обнаружение в «своем» человечьем составе — дело ума говорящего стихами или прозой Ванталова-Конструктора, но и нахождение этой точки превращает искателя в безумца. И герой этой поэзии

предпочитает быть безумцем, сосредоточившим в себе смысл, сквозь который бессмысленным видится всё.

*Всё на свете так ужасно,
что не страшно, а смешно
(«Утро раннее. Могила...», 2015)
(б. констриктор / Борис Ванталов 2020: 133)*

Вместе с тем эти «страшное» и «смешное» не исключают и жалости, будто автор, объединяющий две поэтические ипостаси и осторожно их сдерживающий, вспоминает о «гуманном месте» гоголевской «Шинели» и открывает трогательное даже в отталкивающем. Жалости достоин и тот, кто приговорен к смерти, и тот, кому суждено родиться:

*констриктор б. дожил до смерти
в гробу закрылся как в конверте
в могилу лег — почтовый ящик
и стал ни девочка ни мальчик
(б. констриктор / Борис Ванталов 2020: 32)*

*... Кружат песчинки на юру,
остатки меркнувшего его.
Как жалко, я не весь умру!
Зачем ты мертвым снишься, небо?
(Ванталов Борис — Б. Констриктор 2010: 36)*

Кажется, достоин сожаления загнанный в углы «уголовник» — герой своеобразного бессюжетного комикса. Здесь график-романист

8Максимов В. Указ.
соч. С. 302.

Конструктор загоняет своего персонажа не в петербургские углы, не на «парижский чердак», а в метафизически безвоздушные пересечения линий. В уже цитированной статье «Романы и двойники Бориса Ванталова» Вадим Максимов очень четко воссоздает подвижную ситуацию этого графического цикла. Оставляя в стороне повествовательную, нарративную, область этого цикла, остановлюсь на замечании исследователя о взаимоотношениях маленького «носатого человечка» с пространством угла, в который он посажен (именно от слова «угол» и происходит название цикла, провоцируется же иное): «...удивительны не метаморфозы эпического героя, а метаморфозы пространства его обитания. Угол вполне условен, он дублируется и множится, как и человечек, пока не оказывается системой зеркал в космической тьме. Здесь герой — обитатель пространства угла, расширяющегося до космических пределов. Гротеск и всеохватность характерны для этих графических полотен» (Максимов: 302)⁸. Может быть, здесь было бы уместнее говорить о географичности, геокосмичности этих тяготеющих к абстракции на уровне незримого идей: ведь и персонаж там оказывается способен посмотреть на угол, куда был помещен, извне — явно со стороны: тогда и пресловутый угол предстанет случайным сплетением линий, вдруг замкнувшихся, сошедшихся в стены. Таким образом, мир угла есть очередная иллюзия, сгущающаяся от того (и оттого), кто на нее смотрит — находящийся именно в углу или не только вне угла, но и вне того пространства, которое обладает углами вообще. Обе стоящие по разные стороны этой «сингулярной точки» позиции-взгляды выражают одно, но принципиально разными средствами — как бы изнутри и снаружи соответственно. Такой двойной, двойственный взгляд на одно и то же и порождает полифонию. Ведь

об одном и том же можно убедительно сказать и так, чтобы оноказалось страшным, и так, чтобы оно представляло смешным.

Ванталов может быть и серьезен, а его членораздельная рефлексия фиксирует абсурд жизни. Конструктор же скорее издается над этим, окружившим себя своими отражениями — как это представлено в «дадаоде» «Памятник» (в качестве эпиграфа автор поместил характерное двустишие: «скоро пятнами станут слова / искрощатся стихи как халва»):

у меня замечательный нос
я великий поэт абрикос
белым парусом стелется нос
изгибается словно вопрос
я великий поэт абрикос
у меня выдающийся торс
и т.д. вплоть до шнурков⁹

Нельзя исключить, что в придуманной ипостаси «Ванталов» сохранено и сохраняется чистота взгляда и темы. Этого не скажешь об ипостаси «Б. Конструктор», для которой свойственно использование самых разных техник — от имитации регулярного стиха до визуальных, фигурных текстов, пародирующих каллиграфии. Кажется, что если Ванталов работает с культурным мифом, то Конструктор его зачастую опровергает или попросту игнорирует. Так каждая из авторских ипостасей следует своей цели: то создает устойчивый на момент возникновения мир, готовый в следующее мгновение обрушиться и увлечь за собой мифологемы, в эту постройку вовлеченные, то путем разных видов сдвига достигает испарения смысла, нагнетает бессмыслицу или двусмысленность.

9

Текст впервые опубликован в ж. «Транспонанс», 1980, № 5. Приводится по: б. конструктор / Ванталов 2020: 12.

И первый, и второй случаи подразумевают создание своеобразных словесных коллажей, только в первом — это целые семантические пластины, или блоки, а во втором случае — это микрочастицы, выстраиваемые в некое целое из энтропийного хаоса обессмысличенных звуков, бередящих культурное сознание отголоском вроде бы хорошо забытых значений. Ванталов ткет причудливое полотно из устойчивых культурных и речевых образов, тогда как Конструктор норовит вывернуть это покрывало наизнанку, открывая все швы и тем самым рассыпая набор сложившегося было сюжета. Или можно сказать и по-другому: Ванталов склонен работать с ситуативной бессмыслицей-абсурдом, а Конструктор специализируется в основном на бессмыслице семантической, уводящей в заумь.

Обращают на себя внимание стихи Ванталова, связанные с «петербургской мифологемой», в каждом парадоксальном повороте обнаруживающей зияния страшноватой бессмыслицы.

*Застыл курносый корабел
чугунным идолом над гадом.
Руки диавольский вертел
связует небо с Петроградом.*

*Царь, гад и конь. Внизу — гранит.
Страшит чудовищность знаменья:
дракон беспрепетно следит
воды над городом теченье.*

*Град-камень, брошенный Петром,
летит сквозь время, сатанея.*

Полузатопленный фантом
смеётся с каждым часом злее.
(Ванталов Борис — Б. Констриктор 2010: 135)

Этот сюжет в подхвате Б. Констриктором выглядит хлестче и обнаженнее, отчасти из-за отсутствия каких-либо культурных реалий, как видно по тексту «Окно в Европу» (о теме говорит перифразическое, с оглядкой на поэму «Медный всадник», обозначение Петербурга):

всё растворится
растворится всё
всё растворится
в сумраке и мраке
всё растворится
будут выть собаки
всё растворится
в сумраке и мраке
(б. констриктор / Борис Ванталов 2020: 36)

Ожидаемое растворение получает свой ритм, в котором всё станет неразличимым, в том числе «я» и «не-я».

Оттого и нет строгой дифференциации в деятельности двух «авторских» ипостасей, каждая из которых по-своему метафорична. Вот, например, два текста на одну тему — ежедневного существования. К слову, Ванталов-Констриктор не только не боится прозы жизни, но и как будто бравирует низменными проявлениями своего персонажа, готовый усмотреть еще и еще один факт унизительности быть воплощенным и конечным. Вместе

с тем, бытовое призвано снизить патетику, свойственную этому тандему. Вот стихотворение Б. Конструктора «режим дня» (2006):

предпочесть
самому дорогому
безнадёжность
затушить
сигарету
эмоций
принять
контрастный душ
смерти
бегать трусцой
в пустыне
собственной
опустошенности
(Триада: 98)

А вот стихотворение Ванталова «Моцион», вошедшее в цикл 2015 г. «C'est si bon»:

Ничто позвало на прогулку.
Я вышло. Множество кругом.
Сознание жуёт, как булку,
частиц элементарных ком.

Ещё реальности отрава
фосфоресцирует во «мне».
Какая странная забава —

блужданье в беспробудном сне.

Шевелится ногами тело.

В хрусталиках танцует свет.

Бредёт сквозь нечто перезрелый

бессмыслицы авторитет.

(б. конструктор / Борис Ванталов 2020: 135–136)

При сравнении этих двух текстов следует обратить внимание на то, что первое — нечто вроде инструкции, предписания (императивность всего подчеркнута инфинитивными предложениями), тогда как второе реализуется в грамматических временах — прошедшем и настоящем. В стихотворении Ванталова преобладает констатация некоего опыта, выливающаяся в сюжет; у Конструктора — проект, концепт. Но итог у обоих один — дискредитация «я» как иллюзии о постоянной субстанции, последовательно претерпевающей те или иные изменения: ничего постоянного, ничего последовательного, как в ощущениях нет ничего простого и непрерывного! И только перемена масок позволяет лавировать в виду активного тотального хаоса. Как утверждает специалист по индийской философии Сарвепалли Радхакришнан, «каждый субъект существует лишь одно мгновение» (Радхакришнан: 181)¹⁰. Но всего одно мгновение существует и пространство, субъекта окружающее, поэтому любой обмен впечатлениями, или даже любая остановка восприятия с целью его закрепления, лишает высказывание адекватности воспринимаемому. Получается, что непонятные пятна, видимые снявшему очки герою Ванталова, складываются в случайный узор, который способен вызвать свободную ассоциацию; порождение такой ассоциации и ее испарение

10

Псевдоним «Ванталов» обычно возводим к волку-одиночке Вантале из «Маугли» Киплинга, однако в Дао Цзи Бай говорится: «Вантала всем свой, Вантале все чужие». Уместно сопоставить с текстом Конструктора «былое и думы» (цикл «Чувствительная ария», 2006, исполненный с Б. Кипниром, — на музыку русского скрипача-виртуоза XVIII века Ивана Хандошкина): «у меня была мать / у меня была жена / у меня был отец / у меня была сестра / у меня был сын / у меня был я» (Триада: 101). Трудно утверждать, что Конструктор знал положения этой старинной китайской школы. Но интуиция поэта, ищащего рифму в темноте звука, берет след — это лишнее/нелишнее тому подтверждение.

11

Архив Ванталова /
Конструктора.

наводят на мысль о протоплазме, о Пустоте, откуда происходит всё выдающее себя за существующее. На самом же деле, то, к чему устремлено поэтическое умозрение Ванталова-Конструктора, есть именно аморфная сфера, порождающая то ли сами формы, то ли их видения и поглощающая обратно в себя; свойственная этой сфере темнота тянет к себе как изначальная (интуитивная) нелюбовь к жизни на свету. Не потому ли и вода обретает у tandem'a авторов нефизические — сверхфизические — свойства: как у Конструктора в стихотворении «танго» (2001–2002) содержится признание, что он любит:

другую жизнь другое я
какую-то нездешнюю свободу
где ветер воплощенье меня
листает ослепительную воду
(Триада: 85)

А в сравнительно недавних стихах (рубеж 2021 и 2022), продолжая излюбленный сюжет прогулки, простоватый герой Ванталова признается:

Вышел из себя немножко.
Посмотрел по сторонам.
Вижу, лунная дорожка.
Вижу море — океан.
Ни мужчин тут нет, ни женщин,
Бесконечная вода...
Кто с безумием обвенчан,
часто шляется сюда.¹¹

Отсюда и один из центральных образов всей поэзии Ванталова-Констриктора — речка-реченька, образ, которым обозначен не только и не столько водный поток, сколько льющаяся речь; присоединенные же суффиксы «-к» или «-еньк» устанавливают шутливо-снисходительную коннотацию: разве можно что-то излить, даже если речка — Черная... Добавлю, что многое у Ванталова наделено способностью плыть — мысли, слова, книги, само молчание. Свойства воды затопляют едва ли не всё.

Во многом внимание к водной стихии, понятой метафизически и метафорически, определяет и интерес поэта Ванталова-Констриктора к отражениям — не только как таковым, но и смысловым. И саму рифму автор понимает двояко — и как формальный аспект, который связывает с традицией, но которым можно и пренебречь; и как некий жизненный и эстетический в широком смысле принцип, о котором прекрасно сказано в прозе «Автобио»: «Свою жизнь тоже надо уметь читать, и тогда она становится стихотворением, рифмы которого проясняются постепенно» (Ванталов Борис — Б. Констриктор 2010: 234). По сути, Ванталов и Констриктор — потенциальная рифма экзистенции, начавшаяся с отдаленного созвучия, но с течением времени, за 40 с лишним лет жизни по соседству через стену (или через точку), сближаются до неразличимости в смене друг друга, как Инь и Ян.

В стихах дуэта Ванталова-Констриктора возникает динамическое единство, цель которого в отказе от окончательного, законченного взгляда на выдаваемое за реальность.

Наряду с героем этой поэзии — аксельродом (причем преимущественно с маленькой буквы), которому посвящен цикл 2003 г. «Кое-что об аксельроде», принадлежащий авторству Ванталова,

12

В качестве интерпретации могу предложить понимание буддийским архатом Нагасеной имени как используемого «названия, энака, обозначения, обиходного слова», не подразумевающего «никакой постоянной индивидуальности». Допытываясь у Нагасены, кто же он, царь Мелинда недоумевает: «...сколько бы я ни спрашивал, я не могу найти Нагасены». Нагасена — это просто пустой звук. Кто же тогда Нагасена, которого мы видим перед собой?» (Радхакришнан: 179). Такой вопрос может быть адресован Ванталову, Б. Констриктору, а также стоящему за ними реальному Аксельроду. Нечто подобное происходит и со связями, выявляемыми в стихах: вроде бы понятные и узнаваемые, они обессмысливаются.

есть еще один персонаж, которого Ванталов с Констриктором делят, кажется, не столь охотно, — это Цагендон. Несмотря на фонетическую близость этого имени с чем-то не очень потребным, эта фигура по-настоящему фантастическая: ее нет, и не означает она ничего¹². Вот что о ней сказано в четверостишье из цикла Ванталова «Стихи о Цагендоне», датированного 1979–80 гг.:

*Возьмите в руки Цагендон.
Какой прозрачный шарик он!
Играет тысячью лучей,
плюет на мнение врачей.*
(Ванталов Борис — Б. Констриктор 2010: 8)

Сравнительно недавно была опубликована проза Констриктора «Цагендон (Отрывки из дневника)», где находим такой фрагмент: «Хочу написать небольшую даосскую повесть о путешествии внутри текста. Ее герой, тибетский отшельник Цагендон отправляется на джонке в плавание по Священной книге. Он плывет между строк. Они, подобно белым хребтам, возвышаются вокруг Белой реки. Горы суть буквы и иероглифы всех времен и народов. Цагендон назвал их узелками смыслов после того, как отведал дальневосточных грибов.

Собственно, это я вернулся к старой идее романа “Приключения чтеца”. Это должен был быть метароман о мировой литературе и бабушке Вере. Симбиоз структурного анализа с галлюцинацией, поэзии со статистикой, причудливый узор ереси и ортодоксии.

Конечно, я никогда его не напишу. Но эта идея мне дорога, ибо такой роман обязательно будет написан. Что Кастанеда отчасти и сделал.

Плод созрел, осталось только сесть под Мировое дерево и подставить макушку...» (Констриктор 2008: 138–139)

«Узелки смыслов» — это цитата из полузаумного стихотворения Констриктора «кropы тропы пирамид», опубликованного в № 4 журнала «Транспонанс» (1979), оно оканчивается строкой: «жалко, что я не говорю по-человечески». В создании Констриктором поэтических ребусов, нуждающихся в разгадывании или дешифровке, и вправду есть что-то нечеловеческое, чего не скажешь о стихах Ванталова: в них нередки признания в невыносимости говорить («Мне надоело повторять слова...»). Однако если и можно подозревать Ванталова-Констриктора в нигилизме, даже в «нигилистическом мятеже»¹³, то это отрицание несет безусловно положительный результат, как в апофатической практике. Причем апофатика у Ванталова-констриктора принимает формы явно еретического свойства, когда «неправильное» представляется как «правильное», «ненужное» — единственно необходимым, «бессмысленное» наполняется непроговариваемым смыслом. Не говоря уже о том, что жалкое таит в себе подлинную величественность. Такой подход двух поэтов-ироников свидетельствует: окружающий мир соблазнён и идет по ложному пути самоувренного овнешнения, когда за подлинное принимается механическая работа мозга, подвергающего всё сущее разложению на материальное и духовное, тогда как это действие в принципе невозможно. Подлинное недоступно для мира.

В обликах Ванталова и Констриктора следует усматривать не простое штукарство (слово А. Крученых), а веселую науку очищения, внушающую ее адепту отвращение к жизни — бесконечному и бессмысленному некрополю как людей, так и смыслов, значений. Чтобы избежать попадания в ловушку

13

Выражение А. Арьева о важном аспекте поэзии Г. Иванова определенного периода эмиграции. Ванталов-Констриктор, услышав несколько стихотворений Иванова, проникнутых негативистскими настроениями, нашел их близкими себе.

14

Опубликовано в ж.
«Транспонанс», 1980,
№ 5. Приводится
по: б. конструктор /
Ванталов 2020: 11.

дискредитирующего себя смысла, поэт в своем говорении аннулирует сказанное:

что бы я ни сказал
я ничего не скажу
если я ничего не скажу
я скажу слишком много¹⁴
(Протокол № 6)



Библиография

- б. КОНСТРИКТОР, 1997: Опыты онтологического диссидентства
 (А. Ник, А. Тат, Б. Кудряков) // Из архива «Новой
 литературной газеты». Сборник произведений / Составитель
 Дмитрий Кузьмин. М.: АРГО-РИСК, 1997. [<http://www.vavilon.ru/metatext/nlg-arch/konstriktor.html>]
- б. КОНСТРИКТОР, 2008: Цагендон (Отрывки из дневника)
 // Антиподы. Второй австралийский фестиваль русской
 традиционной и экспериментальной литературы. Сидней.
- б. КОНСТРИКТОР / БОРИС ВАНТАЛОВ, 2020: Гуляет мозг
 по улицам себя. М. / СПб.: Пальмира.
- БАЛТИЙСКОЕ КОЛЬЦО, 2024: Сборник стихотворений
 участников Международного поэтического фестиваля 2023
 года. Чебоксары: free poetry.
- ВАНТАЛОВ Б., 2008: Записки неохотника. СПб.-Киев: Птах.
- ВАНТАЛОВ БОРИС — б. КОНСТРИКТОР, 2010: Стихи
 и рисунки. Киев: Птах.
- ГАЙВОРОНСКИЙ А., 2004: Сладкая музыка вечных стихов. Малая
 Садовая. Воспоминания. Стихотворения. СПб.: Издательство
 имени Н.И. Новикова.
- КАЗАРНОВСКИЙ П., 2020: Ментальные прогулки с собой и без
 себя // б. конструктор / Ванталов Б. Гуляет мозг по улицам
 себя. М.-СПб., 2020. С. 42–43, 159–165.
- МАКСИМОВ В., 2008: Романы и двойники Бориса Ванталова //
 Ванталов Борис. Записки неохотника. СПб.-Киев: Алетейя-
 Птах. С. 302–316.
- НИКОЛАЕВ Н.И., 2024: «Малая Садовая и ее поэты». М.-СПб.:
 Альянс-Архео.

мусоргский м. п. Либретто оперы «Борис Годунов».

[<https://100oper.ru/boris-godunov-libretto.html>]

РАДХАКРИШНАН С., 1993 Индийская философия. М.: Миф. Т. 1.

СЕЛИВАНОВА Ю.В., 2024: Б. Конструктор / Борис Ванталов

и книга художника: комментированное интервью

с художником и поэтом // Трауготовские чтения

2023. Материалы тринадцатой научно-практической
конференции (Санкт-Петербург, 17–18 марта 2023 г.) / Под
редакцией А. К. Кононова. СПб. С. 355–365.

СУМЕРКИ “САЙГОНА”, 2019: Сост. и общ. ред. Ю. Валиевой. СПб.:

ZAMIZDAT, 2009.

ТРАНСФУРИСТЫ, 2016: Избранные тексты Ры Никоновой, Сергея
Сигея, А. Ника, Б. Конструктора. М.: Гилея.

ТРИАДА, 2006: Олег Асиновский, Борис Конструктор, Татьяна
Михайловская. М.: Виртуальная галерея, 2006.

Povzetek

V članku je obravnavano pesniško ustvarjanje Borisa Vantalova — B. Konstriktorja (pravi priimek — Akselrod) s ciljem najti stične točke med dvema avtorskima pojavnostima, ki v svojevrstnem sporu za avtorski »jaz« sobivata že več kot 40 let. Avtor razprave skuša poiskati skupne poteze v dveh različnih poetikah — eni navzven konvencionalni (Vantalov) ter v drugi eksperimentalni, ki v svojih izhodiščih izhaja iz avantgarde in gledališča absurda (Konstriktor). Ob tem izpostavlja teme, ki združujejo obe avtorski optiki v obravnavi sveta in avtorskega jaza, ter tako skuša orisati temelje avtorske filozofije obravnavanega pesnika.

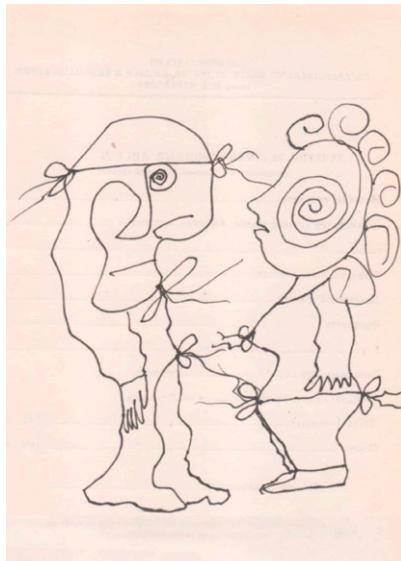
Петр Казарновский

Петр Казарновский — PhD, независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия.

Приложение — Рисунки «Б. К.»

О рисунках, подписанных «Б. К.»

Б. Констриктор признается, что, беря карандаш — для рисунка или для записи стихотворения, он не подозревает о результате; перед его внутренним взором что-то неопределенное, ждущее своего оформления, прояснения, проявления (проявки). Этот интуитивный метод, кажется, схож с практиками, которым следовали живописцы и поэты Китая... А в изображениях, какую бы технику ни избрал художник, проступают антропоморфные черты, смешно-печально искаженные: голова как вместилище мозга норовит стать всем тулowiщем, вытанцовывающим странную жизнь.



◀ FIG. 1-4

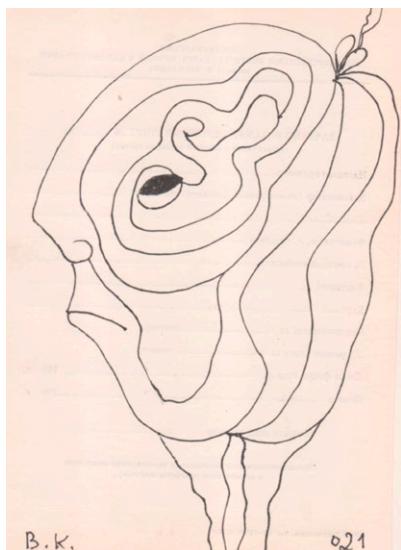
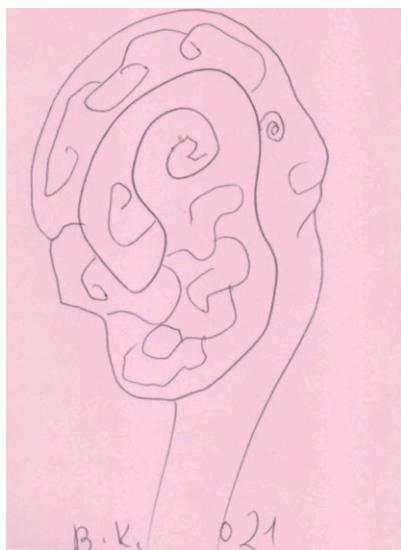
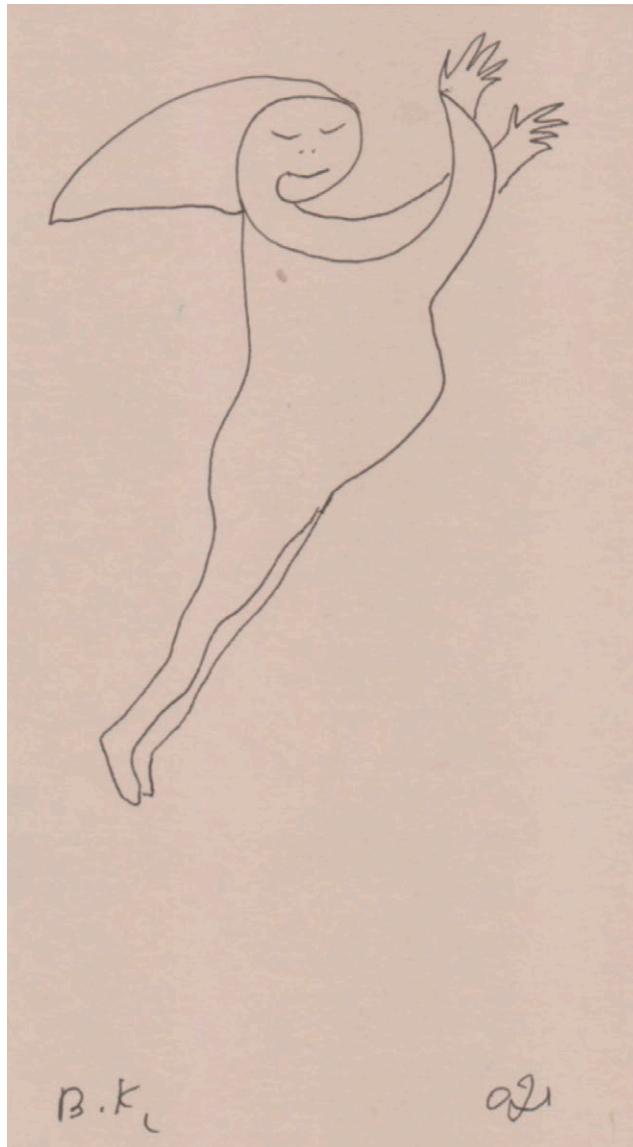


FIG. 5 →

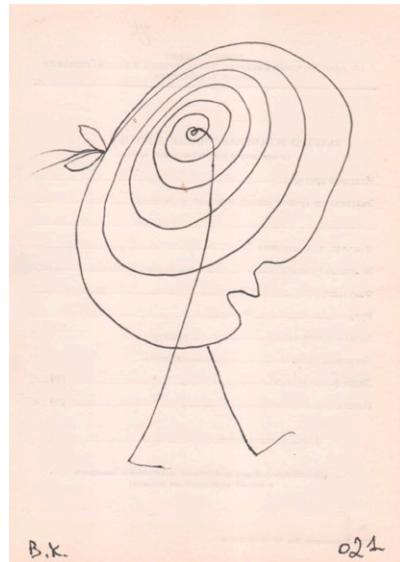


◀ FIG. 6-9



B.K.

o21



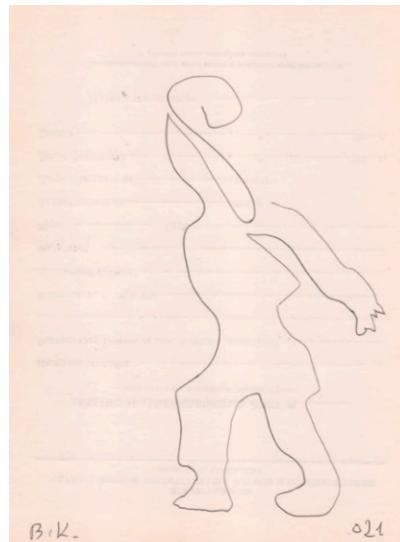
B.K.

o24



B.K.

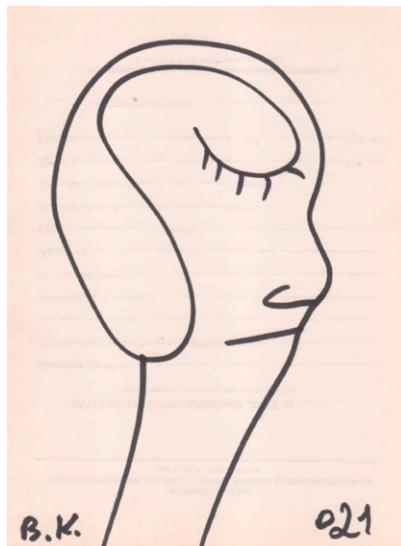
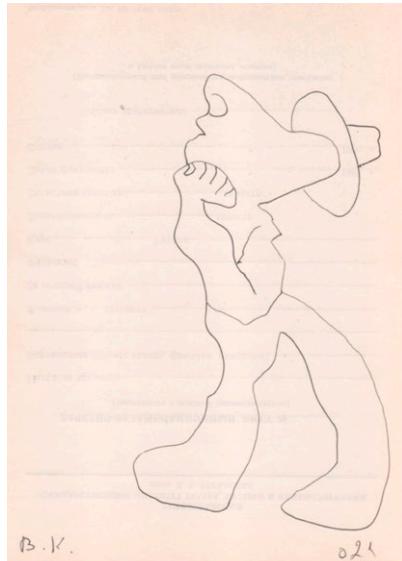
o21

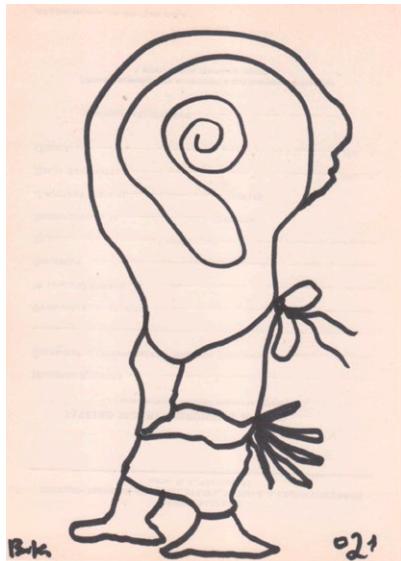


B.K.

o21

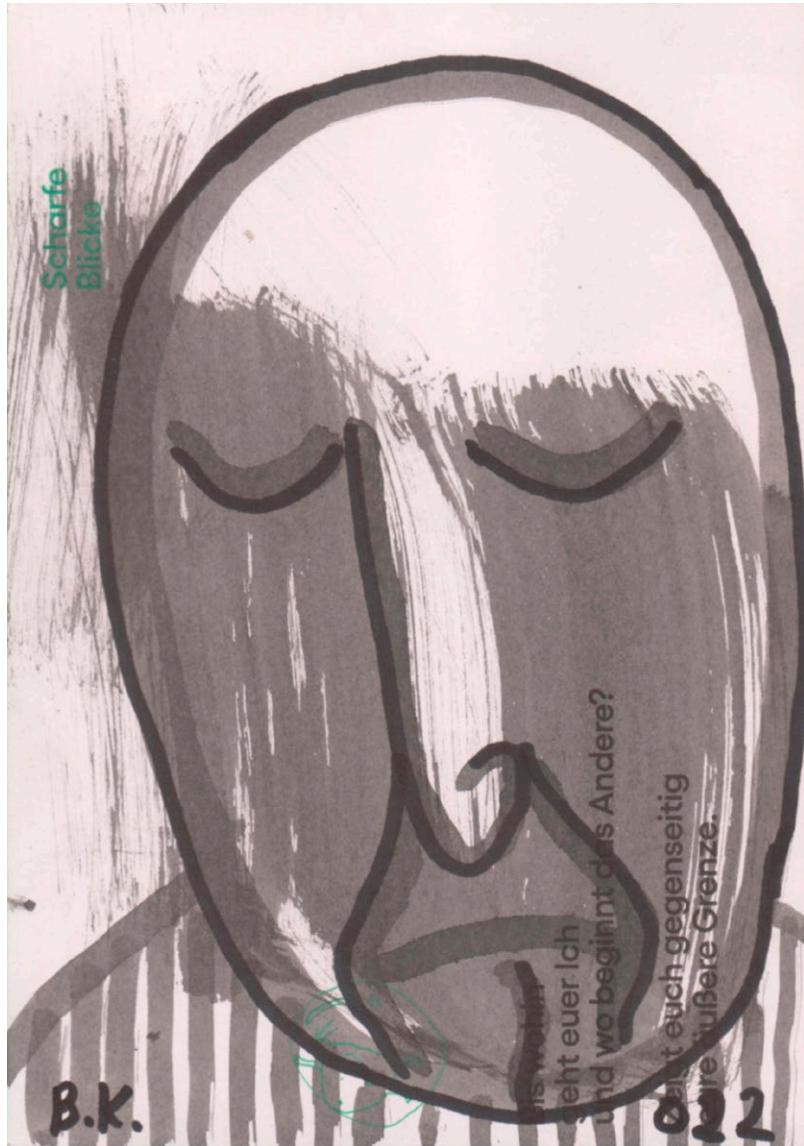
FIG. 10-13 →





◀ FIG. 14-15

FIG. 16 →



**«Вижу двумя языками».
О роли языка в поэзии
Е. Соколовой**

“I See with Two Languages”.
On the Role of Language
in E. Sokolova’s Poetry

В этой статье на примере поэзии Е. Соколовой рассматривается роль и значение двуязычия (русский/коми) как способа видения и интерпретации окружающей реальности. Лингвистический дуализм влечет за собой двойственность восприятия, а также оппозицию между культурами, навязанной извне (русской) и исконной. Это и приводит к дефиниции собственного культурного и индивидуального пространства, проявляющегося в разомкнутом виде. Кроме того, анализ стремится к выявлению имплицитных размышлений об истории коми народа и себя-автора как его представителя и, в конечном итоге, мыслей о несовместимости современности с видением и миропониманием представителей коренной культуры.

Through E. Sokolova's poetry, this article analyses the role and the meaning of Russian-Komi bilingual writing, as one of the instruments to see and read reality. Language dualism leads to the bifurcation of the perception and to the definition of such opposition, as culture, imposed from the outside (Russian) vs culture of the natives. As a cause, this forms a differentiated cultural space of the poet's own. This point of view on the one hand throws light on implicit reflections on the history of Komi people and of the poet herself's, since she is a member of this community, and on the other hand suggests the incompatibility of contemporaneity with the conception of the world around, typical for native Komi people.

Е. СОКОЛОВА, КОМИ, БИЛИНГВИЗМ
В ПОЭЗИИ, КОЛОНИЗАЦИЯ,
ДЕКОЛОНИЗАЦИЯ, РУССКАЯ
СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА,
РУССКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ПОЭЗИЯ

E. SOKOLOVA, KOMI, BILINGUAL
POETRY, COLONIALITY, DECOLONIALITY,
CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE,
CONTEMPORARY RUSSIAN POETRY

1

Ее первая книга *И будет дом* вышла в 2007 году, последняя на сегодняшний день, *Волчаник* – в 2017 г.

В 2012 г. (№ 1-2) журнал «Воздух» опубликовал опрос «Младшее поэтическое поколение – о себе». В частности, третий вопрос звучит так: «Есть ли в работе непосредственно предшествующих вам, находящихся сегодня на сцене литературных поколений – будь то в области поэтики или в профессиональном поведении, в организации литературной жизни – что-либо, от чего вам хотелось бы решительно дистанцироваться? Что вызывает у вас желание сказать: “Мы пойдём другим путём?”» (*Воздух*). Среди респондентов – Екатерина Соколова, которая ответила очень коротко: «Есть стремление не повторяться, не застrevать в одном словаре, одной интонации» (*Воздух*).

И действительно, ее тексты демонстрируют большой интерес к возможностям языка, варьирующего от инфантильной интонации до трезвых констатаций самых страшных и болезненных явлений человеческой жизни. Она принадлежит одновременно двум довольно разным культурным пространствам (русскоязычному и коми). При этом, язык Е. Соколовой заметно изменился за, примерно, 10 лет активного писательства¹, как и изменилась сама языковая концепция, на которой зиждется ее творчество и, следовательно, функция двуязычия, которая в ранней поэзии играла большую роль. Стихотворение «Язык» можно считать программным по отношению к языковой концепции в этой фазе:

*Кто эти вещи расставил по их местам?
Эти оставил пустыми, заполнил те?
Двух языков слова ты во мне застал,
Различных по древности, ясности, долготе,
Расставленных в памяти так же, как всё окрест
Лишнего нет, пропусков нет. Иду*

Вижу двумя языками живущее, этих мест
Цельность и смысл. Тебе же переведу.
Медвoddза кадрын, тэ аддзан, помасьё зэр.
Вот в первом кадре, видишь, кончается дождь.
Ставыс тан тырыс инаыс, ньёти тор оз тёр
Инастыём... Занято все, и лишнего не найдешь.
... Скамья, шевеленье травы, затиханье дождя и шума.
Ветер по низу, беззвучно, ребенок идет.
Потом появляется дерево, и мальчик уходит.
Дерево и кустарник, и только трава,
Вот человек под зонтом, к тебе спиной.
Шевеленье травы, и он, повернувшись, идет
К мальчику, к той скамье из начала.
Аддзан, серпастыс тыртём. Дальше картина пуста.
Кылан, угёны пус. Дальше деревья шумят,
Стоят, словно люди на старом снимке:
Фотограф велел им не двигаться полчаса.
... Пока ты идёшь виды меняются, но ни в одном
Ни сомнения в подлинности, ни красоте урона.
И вокруг тебя стоит этот мир, этот дом,
Как весь храм вокруг главной его иконы.
Сёмын эн вёрзьёд менё, и мед ставыс олё сидз.
Только не трогай меня, ничему не мешай.
Ставыс на инаяс вылын. Съёлёмад тайёс видз.
Все на своих местах. Запоминай (Дзен Джон).²

2

Впервые (насколько сегодня можно реконструировать) опубликовано 19 июня 2012 в (Дзен Джон).

Двуязычие здесь функционирует как средство, позволяющее видение мира («Вижу двумя языками»), а не как способ для его понимания или интерпретации. «Живущее» воспринимается

на до-рациональном уровне, что приводит к отождествлению себя с окружающим миром одновременно через две лингвистические системы. Именно поэтому русский текст во второй, четвертой и седьмой строфах не является переводом с коми языка, а его пересказом.

Видение (созерцание) окружающей среды происходит одновременно статично и в движении: по ходу чтения стихов постоянно всплывает фотографичность описанного («в первом кадре», «дальше картина пуста», «словно люди на старом снимке: / Фотограф велел им...»). Кроме того, дистих «Дерево и кустарник, и только трава, / Вот человек под зонтом, к тебе спиной» представляет собой описание картины, после которого появляется икона. Да и в самом конце «все на своих местах», все остыло, каждому предмету нашлось идеальное (уже неизменное) положение.

При этом, все как будто в движении: «ребенок идет. / Потом появляется дерево, и мальчик уходит», или «Шевеленье травы, и он, повернувшись, идет / К мальчику, к той скамье из начала», где ощущение моторности дано не только шевеленьем травы и действием «идти к кому/чему», но взгляд смотрящего совершает ход назад, к «началу», то есть на первые слова предыдущей строфы. И наконец-то завершающий стихотворение глагол «запоминай» проецирует действие в какое-то будущее, вперед (запоминать для того, чтобы вспоминать потом), на этот раз движение не по пространству, а по времени.

Этим стихам свойственна двойственность, которая не должна свестись к чему-то одному (к статичности или к движению) потому, что столь же двойственными являются ощущения и восприятие. И, конечно, дуализм восприятия окружающего мира и рефлексии о своем месте в нем дан прежде всего тем, что этот

мир же мыслится одновременно на двух разных языках, то есть одновременно расшифровывается двояко.

Существование разных языковых систем побудило критиков к мысли о деколониальном принципе этой поэзии³, но здесь важна оговорка: как и во многих других произведениях Соколовой в отношении колонизаторского/колонизированного нельзя видеть четкой оппозиции, это – две составляющие поэтического и человеческого Я, выросшего в принципиально поликультурном и мультиязыковом пространстве.

С другой стороны, в этом творчестве явно обозначены границы своего/чужого именно в плане культурного и мировоззренческого:

*Вырастешь и увидишь, как медленно ты росла,
скольких оставила наедине с собой.
Комната высотой в полтора весла
не дом тебе. Собеседник тебе – любой,
и эта привычка: везде, куда ни придешь,
ищешь свое – камешек в сером песке.
Случайно увидела в зеркале надпись «рив гош» –
«шог вир» – печальная кровь на северном языке (Соколова).*

Здесь название «рив гош», написанное кириллицей, отсылает скорее к духам известного французского бренда, чем к знаменитому парижскому левому берегу, следовательно, здесь на виду конфронтация между богемной и богатой жизнью французской столицы и жизнью коми народа. Образ «печальной крови» усугубляет дистанцию между этими двумя полюсами, между кажущейся беспроблемной сферой моды и исконной культурой коми,

3

См, например: Кукулин: 885–889 и Соколова 2017: 5–10.

для которой необычное словосочетание имеет значение, которое извне (той самой культуры) кажется трудноуловимым.

Немаловажно, что функцию границы этих полюсов выполняет зеркало; в мифологии коми народа «основное физическое свойство Р. [рёмнёнитан, зеркала] – отражение или удвоение видимой реальности, описывается в коми языке глаголами: тыдавны (видеться) петкодчыны (появиться). [...] Представления о Р., как зrimой границе с потусторонним миром, отчетливо проявляются в обрядовом применении Р. и в комплексе запретов, связанных с пользованием Р. в быту» (ЭУМ: 331). В свете этого, зеркало обозначает границу между потусторонним и посюсторонним мирами. Поскольку отражается надпись «Рив Гош», а не наоборот, культура и мифы коми народа («шог рив») оказываются по ту сторону зеркала, не обязательно в мире мертвых или душ, но все же в ментальном пространстве, далеком и трудно доступном, или по крайней мере доступном с большим трудом, чем мир по эту сторону. Это еще больше подчеркивает дистанцию пишущего Я от него и одновременно бросает свет на желание установить прочный контакт с ним, то есть, с собственными, частично потерянными корнями.

В двух выше рассмотренных текстах никакого противоречия нет, они просто представляют собой две точки зрения на два разных феномена: второй текст указывает на несовместимость дискурса модного, элитного (и, если шире, рекламного, капиталистического и «западоаттрактивного») начала и жизни и культуры коренных народов. Первый текст декларативен по отношению к чувству принадлежности сразу к двум культурным пространствам, притом, говоря расхожими в последнее время понятиями, к пространствам колонизаторов и колонизированных, уже окончательно слившихся. Коми культура не отказывается от своих особенностей, но она

заметно руссифицирована. В этом скрещении начал и зиждется «травматическое бессознательное, вытесненное из культуры и истории», о котором пишет И. Кукулин (892).

Другие, более поздние тексты выводят из бессознательного двойственные отношения к себе, как к находящейся сразу внутри двух культур и через них говорящей. Если – как отметил К. Корчагин в предисловии к последнему сборнику Соколовой – «каждое стихотворение предстает новой попыткой разговорить вещи» (Соколова 2017: 9), то в поздних стихотворениях куда внятнее чувствуется историзм и угнетение личности историей. Прежде всего, меняется концепция двуязычия, которое хоть и применяется, но с совсем иным посылом. Наглядным примером служит стихотворение «Шева». Изначально Шева, это – дух коми мифологии, «в виде ящерицы, мышонка, бабочки, птички, червячка, личинки, волоса, узла из ниток, проникающий в человека и вызывающий различные патологические состояния» (ЭУМ: 382). В конце оригинального текста Соколовой он оказывается «другой похожей вещью», «шева это война / вот именно шева это война» (Соколова 2014: 39). Исконные мифологемы подвергаются трансформации и в каком-то смысле модернизации: это не просто злой дух народного фольклора, а катаклизм всеобщего масштаба, имеющий последствия для всех. Если эта поэзия свидетельствует о «катастрофическом разрыве между вневременной памятью и современностью» (Кукулин: 896), то в данном случае (как и в многих других) этот разрыв описывает сегодняшнюю реальность в негативном ключе, что имплицитно говорит о другой, зеркальной реальности (пусть невидимой и недоступной) в положительном. Здесь важен еще один элемент: стихи Соколовой о Шеве эксплицируют мифологическое начало, в отличие от рассмотренных выше текстов, этим устанавливая параллель между темой стихотворения

и культурой коми (колонизированной), в итоге сводя воедино эти два полюса, но не потому что коренная культура поэтессы воинственная, а потому что колонизирующее начало «украл» и насильно адаптировал исконный смысл той культуры, как и ее обычай. Эта мысль находит подтверждение при обращении к другим текстам, где лирические герои – представители коми народа.

*Вид Вась Егёр
 медленно надевает пимы
 поднимается в тундру без навигатора
 поднявшись он нюхает воздух
 сладкий как кукурузу
 думает о предстоящем вооруженном конфликте
 но не спешит стрелять
 вспоминает как танцевали здесь
 с этим Павелом из Москвы
 взявшиесь за руки
 преддается воспоминаниям
 жуткий прокрастинатор (Соколова 2014: 44)*

Здесь бросаются в глаза как дифференциация регистров, так и реалии, сосуществующие с научными и современными терминами и понятиями. Зачин сразу вводит читателя в культуру коми с помощью традиционной формы имени, состоящей соответственно из имени дедушки, отца и собственного, что подчеркивается реалией «пимы» (традиционные сапоги некоторых северных народов). Такое представление о герое переплетается с образом кукурузы, одновременно служащего метафорой воздуха республики Коми и символом детства. Этой веренице образов и отсылок противопоставлен

навигатор, слово из совершенно другого регистра. Кроме того, если первые стихи говорят о том, что есть, то навигатору предшествует предлог «без», его нет. Это и создает дуализм присутствия (традиционные понятия) vs отсутствия (современность, чуждая тому складу).

Такой же контраст, опять же на уровне грамматики, появляется в следующем дистихе «думает о предстоящем вооруженном конфликте / но не спешит стрелять» [курсив мой – М.М.], где стыкуются положительная и отрицательная формы глагола. Продолжая предыдущую мысль, фраза «не спешит стрелять», в силу отрицательной частицы, сопоставима с областью отсутствия («без навигатора»), и следовательно понятие «стрелять» сопоставимо с той же современностью, с российским/русским миром.

Дуализм становится амбивалентным в последующих за этим фрагментом стихах, где – панибратские отношения двух персонажей олицетворяют возможность сосуществования двух начал, но только на уровне не-властном. Также заметим завершающее двустишие, в котором изысканное, книжное выражение «предаться воспоминаниям» интонационно и стилистически предвещает финальное слово «прокрастинатор», опять же позаимствованное из регистра отличного от речи главного героя. Чуждость таких терминов описываемому контексту подчеркнута применением просторечного (в этом значении) прилагательного «жуткий», что порождает какофонию регистров, которая и выделяет эти стихи на фоне других. Сказанное можно резюмировать как следует:

КОРЕННОЕ	VS	ЧУЖДОЕ
имя главного героя		навигатор
пимы		стрелять
воздух как кукруку		прокрастинатор

Если термин «прокрастинатор» относится к регистру, чуждому коми культуре, то это касается, надо полагать, не только стилистики, но и понятийному арсеналу, то есть, Вид Вась Егор и его действия рассматриваются как прокрастинация человеком, находящимся вне той культуры, но не человеком изнутри коренной, традиционной культуры. То, что кажется отлагательством, на самом деле – нежелание стрелять и выполнять те социальные и поведенческие требования, наложенные другой культурой на protagonista. В стихотворении речь идет прежде всего о натуре главного героя (конечно же, олицетворяющего коми культуру как таковую) и ее противопоставлении централизованному образу жизни, но последнее касается скорее огосударствленных наложений и принуждений, раз – как уже отмечалось – это не мешает двум персонажам из разных культурных пространств найти общий язык.

Такой момент – один из сквозных линий позднего творчества Соколовой. В последнем сборнике тема власти становится все заметнее в то время, как конфронтация разных культур встречается все меньше. Теперь «суд, тюрьма, люди в милицейской форме возникают почти в каждом стихотворении, хотя часто лишь смутным намеком. Это ощущение постоянного присутствия власти порождает особую тревогу» (Соколова 2017: 7-8). Кроме «смутных намеков» такое крайне диффузное присутствие раскрывается полностью именно в языке, который как раз выражает противоречия государственного (властного) и личного начал.

человек несется по кругу, шапка его улетела.
там ли, под этим сверкающим колесом,
распадется мое уголовное тело,
раздробится подозреваемое лицо? (Соколова 2017: 32)

Через словесные трансформации и полисемию последнее двустишие эксплицитирует дуалистический принцип: деформация канцелярского словосочетания «уголовное дело» в «уголовное тело» указывает на изначальную, априорную виновность каждого с точки зрения закона и законодателей⁴. Кроме того, согласно оккультизму, тело, которое распадается (посмертно) это тело астральное, носитель чувств, эмоций, страсти и желаний, что порождает еще одну оппозицию, на сей раз скрытую, выявляющуюся между сферой власти, с одной стороны, и личной, интимной сферой, с другой. Это также встречается в следующем стихе, в котором слово «лицо» вместе с глаголом «раздробить» можно растолковать как лицо человека, в то время как бюрократизм «подозреваемое лицо» (наподобие таким устойчивым словосочетаниям, как, например, «физическое/юридическое лицо») имеет совершенно другое значение. «Раздробление лица» говорит о потере идентичности, о разложении человеческой сущности, но существительное «подозреваемое» кардинально меняет восприятие, превращая стих в абсурд, в свою очередь указывающий на бессмыслицу властной, полицейской машины государства.

В раннем творчестве Соколовой «переживания, о которых говорит героиня [...], – персональные, очень интимные. Несмотря на деперсонализацию памяти, постколониальная рефлексия культурной травмы или культурной инакости в стихах Соколовой оказывается совершенно личным событием» (Кукулин: 889). Теперь перенос личного на общественное (или наоборот) приобретает черты социально проблематизирующего дискурса, не имеющего, тем не менее, выраженной политической подоплекой. Здесь акцент все же – на конфликте личности и невозможности реализовать себя как индивидуума в контексте общественного давления, опять же через

4

В силу возрастающего в России за последнее десятилетия интереса к феминистическим исследованиям, телесность все теснее связана с вопросами о собственной идентичности, что в свою очередь находит отзвуки с деколониальным и постколониальным дискурсом.

интонационные и лингвистические средства. В языке заложен ключ к выявлению противоречия быта и бытия, но не на уровне доминируемого / доминирующего, а на уровне человеческого / нечеловеческого, тут уже одержавшего окончательную победу над первым. ♡

Литература

ВОЗДУХ, 2012: «Воздух». № 1-2. [<http://www.litkarta.ru/projects/vozdikh/issues/2012-1-2/young-generation>]

дзен джон: Поэзия и её новые имена: Дмитрий Смагин,
Екатерина Соколова. [<https://dzen-john.livejournal.com/129402.html>]

кукулин, илья: «Внутренняя постколонизация».

Формирование постколониального сознания в русской
литературе 1970-2000-х годов. В: ЭТКИНД АЛЕКСАНДР,
УФФЕЛЬМАНН ДИРК И КУКУЛИН ИЛЬЯ (под ред.), 2012: Там,
внутри. Практики внутренней колонизации в культурной
истории России. М. НЛО. С. 846-901.

СОКОЛОВА, ЕКАТЕРИНА: К. <sic!> Соколова, «Вырастешь
и увидишь...». [<https://polutona.ru/printer.php3?address=1129235610>]

СОКОЛОВА, ЕКАТЕРИНА, 2014: Е. Соколова. Вид. М.
Tango whiskyman.

СОКОЛОВА, ЕКАТЕРИНА, 2017: Е. Соколова. Волчатник. М. НЛО.

КОНАКОВ, НИКОЛАЙ (РУКОВОДСТВО), 1999: Энциклопедия
уральских мифологий. Том I. Мифология Коми. М.-
Сыктывкар. Изд-во ДИК.

Povzetek

V razpravi je na primeru poezije Sokolove obravnavana vloga dvojezičnosti (ruščina/komi) kot načina videnja in interpretacije zunajjezikovne stvarnosti. Jezikovni dualizem vodi v dvojnost zaznave, pa tudi k opoziciji med od zunaj vsiljeno (rusko) in izvorno kulturo. To pripelje do oblikovanja lastnega kulturnega in individualnega prostora, ki se kaže v odprtih oblikah. Poleg tega analiza stremi k razkrivanju implicitnih razmišljanj o zgodovini komi naroda in o sebi kot njegovem predstavniku ter, v končni posledici, k mislim o nezdružljivosti sodobnosti z vizijo in svetovnim nazorom predstavnikov staroselske kulture.

Массимо Маурицио

Массимо Маурицио преподает русский язык и русскую литературу в туринском университете (Италия). Среди его главных научных интересов – диссидентская литература (в частности поэзия) советского периода, поставардный дискурс 1960-2000-х гг., современная русскоязычная поэзия. Он также переводчик, он составил и перевел три антологии современной русскоязычной поэзии на итальянский язык.

Особенности стихосложения Виктора Кривулина (вводные замечания)

Features of Viktor Krivulin's Versification (Introductory Remarks)

Статья представляет собой введение в изучение особенностей стихотворного мира выдающегося представителя неподцензурной поэзии Ленинграда Виктора Борисовича Кривулина (1944-2001), его метрике, рифме и строфике. Особое внимание уделено сонетам поэта и их многочисленным дериватам. Автор статьи стремится показать, что анализ разных уровней художественной структуры кривулинского стиха решительно опровергает утверждавшуюся за поэтом репутацию автора-традициониста, демонстрирует разные грани его новаторства в области стиховой техники.

The article is an introduction to the study of the poetic world's features of the outstanding representative of uncensored poetry of Leningrad Viktor Borisovich Krivulin (1944-2001), his metrics, rhyme and stanza. Particular attention is paid to the poet's sonnets and their numerous derivatives. The author of the article seeks to show that the analysis of different levels of the artistic structure of Krivulin's verse decisively refutes the poet's established reputation as a traditionalist author, demonstrates various aspects of his innovation in the field of poetic technique.

СТИХ, ИНДИВИДУАЛЬНАЯ
СТИХОВАЯ ПОЭТИКА, МЕТР,
СТРОФА, РИФМА, СОНЕТ

VERSIFICATION, INDIVIDUAL
VERSE POETICS, METER,
STANZA, RHYME, SONNET

Устойчивая репутация поэта-традиционалиста долгое время удерживала исследователей стиха от приближения к версификационным особенностям этой стороны творчества крупнейшего поэта ленинградского андеграунда: при первом взгляде казалось, что индивидуальная стиховая система Кривулина не представляет особого интереса. Однако, к счастью, при ближайшем рассмотрении это оказалось совсем не так: как многие традиционалисты конца XX века, Виктор Борисович менял русский стих не напоказ, путем его радикальной трансформации, а на глубинном структурном уровне, покушаясь в первую очередь на саму системность стиховой конструкции – и в этом смысле направление его поисков можно сопоставить, что может показаться несколько неожиданно, с открыто авангардистской версификаторской стратегией Геннадия Айги (Орлицкий 2006: 154–173).

Главной мишенью обоих называемых авторов оказывается при этом сам принцип гомоморфности текста, то есть предсказуемость его структурного развертывания, постоянное умышленное нарушение читательского ожидания того или иного базового ритмического повтора или их комплекса. В результате стиховое целое оказывается устроенным значительно более сложно, чем это кажется на первый взгляд, и сама традиционность кривулинского стиха, безусловно в целом ориентированного на национальные классические традиции (в первую очередь – Тютчева и Баратынского), оказывается одновременно и решительным их переосмыслинием – тем более что определенные предпосылки для этого обнаруживаются и в поэзии названных мастеров русского классического стиха.

Но необходимы примеры; начнем с наиболее очевидного и в то же время – достаточно простого, где бы гетероморфность

(Орлицкий 2005: 187–202) стиховой структуры лежала на поверхности – раннего (1974) стихотворения Кривулина «Катулл», уже своей темой будто бы отсылающее к строгой метрике – «мерной латинице», как говорится в нем:

*Унижение женщины и торжество —
через тысячелетия — мерной латиницы.
Где отвержен Катулл — распаляемый голос придвигается
к недалекой подружке его.*

*Рядом с Лесбией — ночь обладания временем,
ночь волны и пружинящей силы хребта.
Через тысячелетья слышна хрюпota
в гошеноны любви и презренья.*

*Изойди материнскою бранью, Катулл!
Ей волнительный образ дочерний
на зеркальной воде, в одинокой свободе влечений —
где старушечий абрис мелькнул (137)¹.*

Стихотворение написано анапестом – вполне традиционным, хотя и не самым частотным русским трехсложным силлабо-тоническим размером; тут надо отметить, что Кривулин, в основном работающий с традиционной силлаботоникой, значительно чаще, чем другие поэты, использует трехсложники, чем его современники.

При этом в «Катулле» он выбирает вольный вариант размера, что тоже характерно для его лирики, особенно ранней: из 12 строк стихотворения ровно половина (6 строк) написана

¹ Здесь и далее стихи Кривулина в основном цит. по изданию: Кривулин В. Стихи: 1964–1984 / Сост. и comment. О. Б. Кушлиной и М. Я. Шейнкера. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023; цифры в скобках после цитат указывают на номера страниц в этом издании. Если стихи цитируются по другим источникам, это оговаривается отдельно.

2

Прописные буквы в схемах рифмовки строк обозначают мужские рифмы, строчные – женские, строчные с апострофом – дактилические.

четырехстопником, четыре строки (треть) – трехстопником, и две – пятистопником; при этом разные по стопности строки разбросаны по стихотворению без определенной закономерности. Наиболее упорядоченной выглядит центральная, вторая строфа, в которой три первые строки – четырехстопные, а последняя – укороченная, трехстопная.

Однако и здесь не все так просто: первая строка имеет дактилическое окончание, достаточно редкое в лирике Кривулина, причем рифмуется она со строкой, имеющей женское окончание: они образуют довольно редкую в традиционной поэзии неточную неравносложную рифму, которую, кстати, довольно легко было бы избежать. Однако поэт не стал этого делать, поэтому у нас все основания думать, что это отступление от гладкой нормы он допустил намеренно.

Строфы разной стопной длины зарифмованы в «Катулле» самым редким в русской поэзии типом рифменной организации катренов – опоясывающим (авва), что тоже очень характерно для кривулинских четверостиший на фоне традиции, решительно (свыше 80 % случаев) предпочитающей рифмовку перекрестную (авав); Кривулин использует опоясывающую рифмы почти в половине своих катренов.

Но и этим необычность структуры стихотворения не исчерпывается: как уже было сказано, к нему, несмотря на краткий объем, использованы все три основных типа окончаний: мужские, женские и дактилические. Причем, как уже говорились, один раз дактилическое окончание нестандартно зарифмовано с женским. Соответственно, все три катрена зарифмованы по-разному: рифмовка первой строфы имеет формулу Ав`в`А, второй - а`ВВа, третьей – АввА².

Таким образом, в небольшом по объему стихотворении, выглядящем вполне традиционно, Кривулин допускает – судя по всему, вполне осознанно, даже вызывающе – сразу несколько серьезных структурных нарушений, делающих его своего рода образцом, перефразируя бравого солдата Швейка, «свободы в рамках закона».

Причем мы видим, что отступления, в том числе и достаточно радикальные, допускаются здесь практически на всех уровнях структуры текста и никоим образом не могут быть сведены к определенным смысловым функциям – кроме главной: создания оригинальной ритмической формы стихотворного целого, в одно и то же время похожей на традиционную и достаточно серьезно нарушающей принятые в традиционном русском стихе нормы.

Тут необходимо заметить, что, владея всеми типами современной версификации, включая свободный и гетероморфный стих, Кривулин решительно предпочтает именно силлаботонику, однако большую часть его опытов в этой области так или иначе нарушает правила традиционного стихосложения.

Рассмотрим теперь эти «нарушения» (а на самом деле – расширения возможностей традиционного стиха) последовательно. Но для этого прежде всего надо представить общую картину стихового репертуара поэта.

Как уже говорилось, в раннем творчестве Кривулина силлаботоника решительно преобладает. Однако уже в выборе ее конкретных форм отчетливо сказывается специфика его индивидуальности.

Так, как уже говорилось, соотношение двусложных и трехсложных размеров у Кривулина заметно отличается от общепринятого, описанного М. Гаспаровым (Гаспаров 1974: 51–52): наш поэт использует «плавные» трехсложные размеры значительно чаще, чем большинство его предшественников и современников.

Вполне очевидные предпочтения можно заметить и внутри групп размеров: как уже отмечались, среди двусложников у Кривулина количественное преобладание ямба над хореем носит менее решительный характер, что, по наблюдению Гаспарова, противоречит общей тенденции «левого» постсоветского стиха (Гаспаров 2000: 309). А среди трехсложников Кривулина наиболее употребительным оказывается анапест; за ним несколько неожиданно идет дактиль, а амфибрахий занимает последнее место по частотности употребления. Напомним, что по статистике Гаспарова в советской поэзии середины XX века «пропорция дактилей, амфибрахиев и анапестов <...> становится 1:4:5» (Гаспаров 2000: 273). Таким образом, можно констатировать, что сам выбор наиболее употребительных силлабо-тонических размеров носит у Кривулина индивидуальный, субъективный характер.

Отдельно надо говорить также о цезурированных вариантах основных размеров, поскольку использование этого дополнительного ритмического ресурса в многостопном стихе достаточно характерно для поэзии Кривулина.

При этом особый интерес представляет цезура факультативная, появляющаяся только в отдельных строках стихотворения и позволяющая резко менять ритмический рисунок стиха, замедляя его течение благодаря добавлению или, наоборот, усечению схемных слогов. Пример такого усечения находим в стихотворении 1973 г.:

*И убожество стиля, и убежище в каждом дворе
возбуждает во мне состраданье и страх катастрофы
неизбежной. Бежать за границу, в сады или строфы, отси-
деться в норе —*

но любая возможность омерзительна, кроме одной:
 сохранить полыханье последнего света на стенке
 да кирпичною пылью насытить разверстые зенки —
 красотой неземной! (49).

3

Здесь и далее в ритмических схемах стихов используются значки «о» для обозначение безударных слогов, и «1» - для обозначения ударных.

Стихотворение написано разностопным анапестом: в каждом катрене три первые строки представляют собой пятистопный вариант этого размера, а четвертая – двухстопный. Но самым важным выразительным средством оказываются здесь наращения слога в середине первых строк каждой строфы; на схеме эти «лишние» слоги, вызывающие «спотыкание» и замедление при чтении выделены полужирным шрифтом:

0010010 /001001001³
 0010010010010010
 0010010010010010
 001001
 0010010 /001001001
 0010010010010010
 0010010010010010
 001001

В приведенном примере цезурные наращения носят системный характер, встречаясь в каждой строфе; еще более разнообразят ритмическое течение стиха цезурные изменения, происходящие неожиданно и несистемно. Это происходит, например, в стихотворении 1976 г., написанного в основном четырехстопным дактилем; здесь 4 из 30 строк содержат цезуру и «теряют» на ней один схемный слог; при этом ритмическая аномалия, как и в предыдущем

случае, появляется уже в самом начале текста (полужирным шрифтом выделены строки, содержащие усечение на цезуре):

*Голос беднее крысы церковной,
без интонации, точно бескровный
глаз обезьяны — живая мишень
для немигнувшего света.*

*Ну-ка, наследница худшей из клеток,
между прутами ладошку продень
почти человечью,
ну-ка возьми укоризну и просьбу,
словно лицо подставляя под оспу,
радуясь перед небесной карточкой
знаку избранья — увечью!*

*Не наделенная речью скотина
голосом, высохшим как паутина,
все невесомей кричит и слабее...
Но совпаденье боязни с болезнью —
в сестринском братстве с последнею песнью
Ада, откуда безмолвием веет.*

*Бог помогает больным обезьянам
очеловечиться — больше любого
из говорящих о Боге — минута
минное поле смысла и слова
и выводя на тропу неземную
к речке сознанья, скрытой туманом*

невыразимой тайны живого.

Теплятся в клинике шерстка и шкурка,
тлеет зрачок наподобье окурка.
Жертва гуманная — с выпитым мозгом.
Но восполняется все, что отняли,
древним эфиром. Тело печали
телом сменяется звездным (120-121).

Еще один способ создания ритмических перебоев, актуализирующих восприятие традиционных по структуре текстов – использование в них размеров с переменной анакрусой (Гаспаров 1974: 70); в качестве примера этого явления обычно приводят ранние стихотворения Лермонтова, в которых закономерно чередуются разные трехсложные размеры. Охотно прибегает к такому смешению и Кривулин, однако в своей практике он использует чаще всего несистемное чередование – см., например, появляющуюся в предыдущем примере «случайную» строку двухстопного амфибрахия среди анапестов (седьмая строка).

Приведем начало еще одного стихотворения, которое можно интерпретировать как ТПА (трехсложник с переменной анакрусой), поскольку среди тринадцати строк, составляющих три первые строфоида стихотворения, девять написаны основным размером – анапестом, три – амфибрахием и одна – дактилем, то есть в отрывке представлены все три трехсложниковых метра:

*Дети полукультуры,
с улыбкой живем полудетской.
Не о нас ли, сплетаясь, лепные амуры*

на домах декадентских поры предсоветской
сплетничают — и лукаво
нам пальчиком тайным грозится —
словно дом наш — совсем не жилье, но сплошная забава.
Расползается пышно империя. Празднично гибнет держава.
Камни держатся чудом. Подозрительно окна косятся.

Мы тоже повесим Бердслея
над чугунным, баварской работы,
станом грешницы нашей, змеиноволосой пчелы Саломеи,
наполняющей медом граненые комнаты-соты.
<...> (42).

К этому примеру мы еще вернемся, а пока обратимся к еще более экзотическому сочетанию традиционных метров – стихотворению, в котором в окружении вольных хореев неожиданно появляется одинокая дактилическая строчка (выделена полужирным); текст выровнен по середине страницы, как в книге:

ВОЕННО-ПОЛЕВАЯ ЦЕРКОВЬ
восстановленные в попранных правах
пуля-дура и судьба слепая
девки со свечами в головах
с каплей воска на подоле облетая
полевую церковь свежей кладки
бог из бетономешалки
бог усвоивший армейские порядки
по ускоренному курсу в караулке

рядом с Маршалом чугунным на лошадке
как собачка с госпожою на прогулке!
(Кривулин 1998: 10)

Такие комбинации, состоящие из правильных двух- и трехсложных строк, М. Гаспаров предложил называть «стихами с переменной анакрусой»; характерно, что их активно использовали как раз ленинградские поэты, составляющие ближайший круг Кривулина: С. Стратановский, Е. Шварц, В. Ширали. Как писал петербургский критик Н. Елисеев, «В строении стиха они исповедовали то, что грубый Ширали называл “разболтанным стихом”, а образованная Елена Шварц именовала “разнообразием стихотворных размеров в одном и том же стихотворении” или “переменчивостью ритма в пределах одного стихотворения”» (Елисеев 2001).

Два последних примера попутно демонстрируют еще одну важнейшую особенность кривулинского стиха – его тяготение к вольным вариантам практически всех силлабо-тонических метров. Так, в первом отрывке встречаются строки длиной от двух до шести стоп, во втором – пяти и шестистопные. Вообще, в книге 1998 года «Купание в иордани» подавляющее большинство текстов, написанных силлаботоникой, представляет собой вольные размеры.

Их Кривулин безусловно предпочитает разностопным метрам, предполагающим упорядоченное чередование строк одной структуры, но различной стопной длины, хотя и такие в его поэзии встречаются – например, стихотворение 1972 г. «Предвестник», в двух строфах которого за тремя строками четырехстопного дактиля идет одна строка трехстопного (39), стихотворение следующего года «Комета», четыре первых катрена которого состоят

из двух-, трех-, четырех- и снова трехстопных строк (79) и т.д. Однако очень часто у Кривулина стихотворения, визуально выглядящие как традиционные разностопники (что обычно подчеркивается разными отступами от начала строки) на деле оказываются вольными метрами.

При этом в репертуаре лирики Кривулина неожиданно мало оказывается дольников и других типов тонического стиха, распространенных в новейшей русской поэзии, и появляются они в основном во второй половине его творческого пути – тогда же, впрочем, что и свободный стих. Вот пример типичного для русской традиции четырехкилтного дольника из книги 2001 г. «Концерт по заявкам»:

ОХОТА НА МАМОНТА

*если совсем откровенно – так не было учителей
племя преподавателей с палками и камнями
разыгрывало охоту, остервенелые, злой
чем грубая шерсть на шее кусачая в холода*

*кто же сказал, что было тогда теплей?
разгружали дрова, поленья об лед роняли
с пустотелым стуком... Скелеты заснеженных кораблей
Арктически-чистое время Обезлюженные года*

*выводили на площадь мамонта в космах и колтунах
с непропорционально маленькими глазами
где стоял заполярный космогонический страх
Палки летели камни... что они сделали с нами!
(Кривулин 2001а: 11).*

Наконец, «правоверный» верлибр (свободный стих) (Орлицкий 2020: 176-177), к которому Кривулин тоже обращается во втором периоде (Саббатини 2014: 44-50; Шейнкер 2023: 467-468) своего творчества; как это не парадоксально выглядит на первый взгляд, написанные им стихи у Кривуллина гораздо менее индивидуальны, чем его же изобилующая ритмическими находками силлабо-тоника. Возможно, именно поэтому стихи, написанные верлибром о верлибре, ироничны по тону и перенасыщены стиховедческой терминологией; цикл, в который вошло следующее, входит в раздел «В распеленутых ритмах» книги «Купание в иордани»:

⁴ Остроумный анализ этого стихотворения см. (Зубова 2001).

ТЕОРИЯ СВОБОДНОГО СТИХА⁴

*свободный стих возникает с развитием личного транспорта
теснота стихотворного ряда в трамвае конечно
же требует рифмы
рифмы точной рифмы к европе*

*а в метро сплошные пиррихи поездов отмененных
их тоже на кривой козе не объедешь*

*как меня раздражали спондеи
пустых троллейбусов - катят один за другим
и все в парк*

*но хуже всего метелью спеленутый блоковский дольник
заносы
автобуса ждешь часами*

многие до сих пор так и живут под властью

силлабо-тоники постепенно
приходящей в негодность

они и не подозревают
что строятся просторные теплые гаражи
устраиваются обильные мойки

что продаются
резина *micheline*
аксессуары от *dunlop*

автомагнитолы
где ямщик замерзает
по-английски
(Кривулин 1998: 49).

Свободный стих – по определению нерифмованный; за его пределами Кривулин решительно предпочитает рифмованную поэзию, однако нередко оставляет отдельные строки холостыми и в своей силлаботонике. Чаще всего, это концовки стихотворений («Где ты идешь — не движется ничто...» (1974); «Городская прогулка» (1972); «Дедок» и «Метампсихоз» из «Купания в иордани» и т.д.

Иногда холостые строк появляются в полурифмованных строфах, - например, в стихотворении 1976 г. «Уголья смысла. От синего жара не скрыться...», где рифмуются не четные, как обычно, а нечетные строки каждой строфы (126-127). Но чаще у Кривулина полурифмованные строфы чередуются с полнорифмованными.

Интересный случай пропуска рифмы в конце каждого семистишия находим в стихотворении 1976 г. «Все оставили нас. Даже сами себя оставляя...» (117-118). Холостой оставлено центральная строка в пятистишиях стихотворения 1972 г. «Где-то поезд безлунный...» (107)

Возможен также стих, в котором рифмованные строки чередуются с холостыми безо всякой системы:

Бритва. Кожа. Надрез.
Ткани бескровной разъятье.
Видишь? — ну-ка, поближе! —
сверкающий лес,
мир за щелью — как море чудес
в кораблях и дельфинах,
в островах, населенных деревьями,
между деревьев — павлины,
птицы с царскою статью.

Бритва-кожа-и-занавес-плоти,
приотворяющий сцену:
влажный мир выступает, как царь на охоте,
как ветер, срывающий пену
с тела критянки-волны.

Мир за щелью сарая,
ущемленный и суженный — и замирая
перед режущей тайной своей глубины!
Тоньше лезвия кожа, остreee,
но какое пространство под нею

открывается, боже!

Декабрь 1976 (123).

Здесь в первом строфоиде оставлены без рифмопары три строки, второй зарифмован полностью, в третьем холостая строка занимает традиционную финальную позицию. Почти половина строк не зарифмована также в «Песне равнин» (1977).

В ряде случаев точно определить (по крайней мере, при первом чтении), зарифмована строка или нет, оказывается достаточно сложно: Кривулин охотно пользуется разными типами неточной рифмовки, в том числе так называемой теневой рифмой (Баевский 1972: 92–93). Это происходит, например, в написанном вольным ямбом стихотворении 1974 г. «Пучки травы и выцветшие стебли» (131). Здесь перед нами налицо изысканная игра с «просвещенным» читателем.

Все это оказывается особенно важно еще и потому, что Кривулин очень изобретателен в построении авторских строф: более половины его текстов входят в точно повторяющиеся или варьирующиеся объединения строк. Соответственно, традиционных четверостиший у него значительно меньше, чем у большинства других авторов, хотя все равно именно эта строфа оказывается самой распространенной. Почти не встречаются двустишия; зато трехстиший разного рода оказывается достаточно много.

При этом Кривулин часто пользуется нетождественной строфой, создаваемой обычно при помощи умножения рифмующихся строк: таковы в большинстве его пяти-, шести- и более стишия, нередко меняющиеся по ходу развертывания текста.

Приведем несколько примеров освобожденной авторской строфики поэта. Простейший случай регулярной строфы – шестстишия на две рифмы – представляет собой стихотворение 1973 г. «Демон»:

ДЕМОН

*Да, я пишу, побуждаем
демоном черных суббот
с именем демоса: пот
грязной рукой утираем,
тряпкой промасленной, краем
окровавленных свобод.*

Как не похож на пчелиный

*наш опечаленный труд!
Перемещение груд
щебня, бумаги и глины —
творчества без сердцевины
всеоплетающий спрут.*

<...> (12).

Всего в этом стихотворении семь одинаковых по структуре строф. На две рифмы построены также многие другие пяти- и шестистишия поэта. На три рифмы – восьмистишие «Крыса» (51-52).

Однако нередко Кривулин завершает свои многострофные регулярные композиции имеющей иное построении финальной строфой, чаще всего – укороченной, или наоборот – присоединяет две или более дополнительных строк к последней строфе.

Использует поэт и цепные строфы – например, трехстишия, объединяемые им в парные цепочки. Четыре трехстишия, объединенные общей рифмовкой, образуют стихотворение «Черника» (1974; 21). Сюда же примыкают и достаточно многочисленные у Кривулина терцины и их дериваты, особенно характерные для раннего периода творчества поэта: «Дым камня», «Приближение лица», «С вопроса: а что же свобода?..», «События умерли. Одни преданья живы...»

Но особый интерес вызывают кривулинские сонеты, которые занимают в наследии поэта совершенно уникальное место. Прежде всего, благодаря большому их количеству – на сегодня нами выявлено 123 стихотворных произведения, так или иначе соотносимых с формой сонета, то есть как собственно сонетов (64), так и разнообразных, в том числе и достаточно отдаленных дериватов этой формы (59), и это явно не все. Для автора, никогда не позиционировавшего себя именно как поэт-сонетист, это очень много. При этом Кривулин создавал сонеты в течение всего своего творческого пути, начиная с самых ранних опытов.

И кажется, ему было скучно соблюдать строгие правила этой стиховой формы, они скорее оказываются отправной точкой нового формального поиска. В результате у поэта-традиционалиста (или кажущегося таковым) сонет парадоксальным образом оказываются самой новационной формой, по крайней мере с точки зрения ее структурных особенностей; в этом смысле его можно сравнить только с сонетным экспериментаторством Генриха Сапгира (Орлицкий 2016: 331–344).

При этом важно, что, по свидетельству друга поэта и составителя его книг Михаила Шейнкера, Кривулин называл сонетами все свои стихотворения, состоящие из 14 строк. Возможно, это

преувеличение, но дающее нам основания говорить о вполне осознанной практике обращения поэта именно к деривационному подходу к сонетной форме, в котором, в свою очередь, можно говорить как о традиционном варианте (обращении к вариациям сонетной формы, сложившемся еще в эпоху Возрождения и в последующее время: перевернутым, хвостатым и усеченным сонетам, полусонетам), так и к собственно, новационным, не имеющим аналогов в прошлом экспериментам.

Прежде всего – о метрике. Известно, что в русской поэзии XX в. монополия на пяти- и шестистопный ямб как исключительные сонетные размеры постепенно нарушается, а во второй половине XX в. расширение метрического репертуара сонета становится уже общепринятым явлением (см. опыты того же Сапгира, а также Иосифа Бродского, Глеба Горбовского, многих других авторов). В сонетах Кривулина мы тоже находим все пять основных силлабо-тонических размеров плюс ТПА, дольник и даже раешный стих и верлибр.

Далее, стих сонетов Кривулина имеет разную стопность, причем среди них решительно преобладают (что совсем неожиданно) – больше половины – вольные (а разностопных при этом нет вообще). Так, вольным ямбом написано 29 сонетов из 42, а вольным хореем – еще больше: 17 из 20. Больше половины вольных стихов и в трехстопниках, а в ТПА – их пять – то есть, все вольные!

При этом вольные бывают двух основных типов: с отдельными отклоняющимися строчками и с принципиально разноразмерными строчками.

С точки зрения строфической организации кроме немногочисленных правильных сонетов большинство представляет собой структурные вариации на тему классической стиховой формы;

поэт словно бы играет в конструктор. Прежде всего, это касается перестановки элементов; простейший случай тут – перевернутый сонет, их у Кривулина 11. Вот один из них:

*беловолнистая штора, всюду рассеянный свет
слабо шевелится — тихо — воистину тихо
и тишина расступается словно бы книга раскрыта:

до горизонта степная дорога а дальше —
долгоживущая полуживая гвоздика
умерший но говорящий поэт

выше доступного слушанью крика
переступив пограничный фальцет
слух очищается от ощущения фальши —
чистый полет ультразвука

книга стихов перелистана брошена снова раскрыта
как ненадолго пронаает затишье и слабо! —
шороха власти достаточно для уменьшенья масштаба
до смертоносного тела до смертного быта (390).*

Стихотворение написано вольным дактилем (включает строки длиной от 3 до 6 стоп, причем первая представляет собой цезурированный шестстопник с усечением слога на цезуре; кстати, ее можно интерпретировать и как строку гексаметра).

Очень изощренно выглядит и рифмовка стихотворения - Abc dbA bAdx cees, причем одна рифма (третья по порядку) – тавтологическая (напомним, что по строгим правилам сонетной формы

повторы слов запрещены, тем более в рифме), а конец десятой строки вполне можно рассматривать как рифмоид (*крика – ультразвука*), такие неточные рифмы у Кривулина встречаются достаточно часто.

Еще одно стихотворение, которое можно трактовать как перевернутый сонет, на строфы не расчленено, написано вольным метром (на это раз – хореем) и начинается с шести нерифмованных строк:

СОНЕТ С ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВОЙ

*Айвазовский перед морем лихомства
с кисточками разной толщины
и шерстистости
П.Филонов от Союза Молодежи
на пиру отцов официальный гость
но без места без прибора
свой Малевич на столе святого Казимира
с воем-скрипом на цепях пополз Кандинский
новое взошло паникадило
в барабане церкви старовизантийской
и конечно мы без имени без рода
неизвестно я или не-я
это видит из толпы у входа
из безвидности из недобытия
(Кривулин 2001б: 49).*

Следующее стихотворение, сонетную природу которого можно распознать с большим трудом, Кривулин сам называет сонетом (правда, реверсивным), кроме перевернутости (реверсивности) он еще хвостатый, то есть имеет дополнительную строку:

что было открыто — пора закрывать
осиновый кол над могилой Колумба
мы звездочкой сонной украсим

осталась березовая благодать
и профилакторий — звездчатая клумба
и больше ни Запад ни Юг не опасен

что было — давно перестало бывать
что явится — это из области басен
«Сейчас» — это вечность упавшая наземь
ничком на базальтовую кровать

послушай да ты человек или тумба?
я житель Земли занесенный в тетрадь
ее ученичества — и не прервать
старательный прочерк не выйти бесшумно

из класса где нас разучают читать (412).

Стихотворение написано четырехстопным амфибрахием – очень редким для сонетной формы, но при этом вполне регулярным размером. Кроме того, здесь выбрана редкая, сложно опознаваемая форма рифмовки терцетов (Авс Авс), а катрены зарифмованы компромиссно АддА ЕААЕ – то есть, опоясывающим образом и с повтором рифмы. Наконец, стихотворение написано без знаков препинания.

Еще три перевернутых сонета Кривулина к тому же безголовые, т.е. состоят из двух терцетов и одного катрена:

*За то ампир благословен,
что кивер доблестей цивильных
полки венчает жёлтых стен...*

*Они прошли печаль и плен,
песок и снег - и вот бессильно
под мелким пакостным снежком*

*plenёnnnyj rymlyanin frontona
stoit so svitkom, so svistkom -
grazhdanskoy doblesti fantom,
fata-morgana vlasti i zakona!
(Кривулин 2022: 30).*

Второй вариант деформированных сонетов Кривулина предполагает еще более сложные перемещения терцетов и катренов; их в нашем материале два. Первый – «Заключение» - представляет собой вариант первого примера, только здесь рифмованные терцеты расположены не в начале стихотворения, а в его середине и окружены белыми катренами:

*Беловолнистая штора. Повсюду рассеянный свет
слабо шевелится - тихо - воистину тихо
и тишина расступается, словно бы книга раскрыта:
до горизонта степная дорога, а дальше*

*долгоживущая полуживая гвоздика,
умерший, но говорящий поэт,
выше доступного слушанью крика;*

переступив пограничный фальцет,
слух очищается от ощущения фальши –
чистый полет ультразвука.

Книга стихов перелистана, брошена, снова раскрыта –
как ненадолго пронзает затишье и слабо!

Шороха власти достаточно для уменьшенья масштаба,
до смертоносного тела, до смертного быта
(Кривулин 1981: 25).

Существует и противоположный вариант перестановки, при котором уже катрены оказываются в середине текста, а терцеты расположены по краям; стихотворение к тому же написано совсем «не сонетным» размером – трехиктным дольником:

ФАРФОРОВЫЙ ПУТЬ
куда-то элиты едет
под разбойный свист нахтигалей
с эдитой пъехой в обозе

лебединая шея леди
филомела верхом на розе
и при всем-то честном народе
обнажаются придорожные груди

путь из фотомоделей в греки
по тому пути не ступали
фрунзенские люди
своими кирзовыми сапогами

в докембрийской глине в навозе –
 но ступни голубые увязли
 в предфарфоровой этой грязи
 (Кривулин 1998: 46).

Кроме того, в наследии Кривулина можно найти просто хвостатый сонет («Совершенно неправильный сонет», написанный трехсложником с переменной анакрусой (400), сонет с хвостом в середине текста («Отпускная») (Кривулин 1998: 36), сонет с двойным хвостом («Концерт памяти Сергея Курехина, ч. 1. Largo. Не покидая театра») (Кривулин 1998: 33), бесхвостый сонет, состоящий из двух катренов и терцета «Город бездомных людей» (193) и ряд других, еще более отдаленных от канона вариантов.

Кроме того, как мы видим, Кривулин часто использует в своих сонетах и их разнообразных дериватах «неправильные» типы стиха, в том числе – раешный и свободный стих, ТПА, вольные метры и т.п.

Предпринятый нами самый предварительный обзор показывает, что Кривулин оказывается поэтом-традиционалистом только на первый взгляд; в действительности же он самым активным образом нарушает все существующие формальные ограничения стиха, что особенно хорошо видно при разборе его стихотворений, написанных с ориентацией на сонетную форму. ♡

Литература

- БАЕВСКИЙ, в., 1972: Стих русской советской поэзии. Смоленск.
- ГАСПАРОВ, м., 1974: Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.
- ГАСПАРОВ, м., 2000: Очерк истории русского стиха. М.
- ЕЛИСЕЕВ, н., 2001: Клерк-соловей и Тартарен из города Москвы // Знамя, № 1.
- ЗУБОВА, л., 2001: Теория и практика свободного стиха Виктора Кривулина // НЛО, № 52. С. 243–248.
- КРИВУЛИН, в., 1981: Стихи. Париж.
- КРИВУЛИН, в., 1998: Купание в иордани. СПб.
- КРИВУЛИН, в., 2001а: Концерт по заявкам. СПб.
- КРИВУЛИН, в., 2001б: Стихи юбилейного года. М.
- КРИВУЛИН, в. 2022: Стихи 1971-1972 годы. Кн. 2. Иерусалим.
- ОРЛИЦКИЙ, ю., 2005: Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // НЛО. 2005. № 73. С. 187 – 202.
- ОРЛИЦКИЙ, ю., 2006: О стихосложении Геннадия Айги // Айги. Материалы. Исследования. Эссе. В 2-х тт. Т. 2. М., 2006. С. 154-173.
- ОРЛИЦКИЙ, ю., 2016: Традиции русского и европейского авангарда в сонетном творчестве Генриха Сапгира // Венок сонетологов и сонетистов. М.
- ОРЛИЦКИЙ, ю., 2020: Стихосложение новейшей русской поэзии. М.
- САББАТИНИ, м., 2014: Виктор Кривулин на переломе эпох.

заметки о смене поэтики во второй половине 1980-х годов //

Вестник СПбГУ. Сер. 9. Вып. 4.

ШЕЙНКЕР, М., 2023: Комментарии // Кривулин В. Стихи:

1964–1984. СПб.

Povzetek

Razprava predstavlja uvod v preučevanje posebnosti pesniškega sveta izjemnega predstavnika necenzuirane poezije iz Leningrada, Viktorja Borisoviča Krivulina (1944–2001), njegove metrike, rime in strofične zgradbe. Posebna pozornost je namenjena pesnikovim sonetom in njihovim številnim izpeljankam. Avtor članka skuša pokazati, da analiza različnih ravni umetniške strukture Krivulinove poezije odločno spodbujava uveljavljeno predstavo o pesniku kot tradicionalistu ter razkriva različne vidike njegovega inovativnega pristopa k verzni tehniki.

Юрий Борисович Орлицкий

Орлицкий Юрий Борисович — доктор филологический наук, ведущий научный сотрудник учебно-научной лаборатории манделыштамоведения РГГУ, профессор Литературного института им. Горького., поэт.

Автор более 1500 статей по теории и истории стиха и прозы и современной русской литературе, семи литературоведческих книг (наиболее значительные из них — «Стихи и проза в культуре Серебряного века» (М., 2018), «Стихосложение новейшей русской поэзии» (М., 2020), составитель коллективного труда о новейшей русской поэзии «Восемь великих» (М., 2021).



«Стихограммы» Дмитрия Пригова: пересечение вербальности и визуальности

Dmitry Prigov's "Stikhogrammy": The Intersection of Verbal and Visual

В статье рассматривается сборник Дмитрия Александровича Пригова «Стихограммы» (1985) как пространство взаимодействия вербального и визуального искусства. Несмотря на то что графическая организация сборника сближает его с традицией визуальной поэзии, в авторском предведомлении Пригов осознанно отказывается от подобного определения, не желая определять жанр как синтетический, интермедиальный. Вместо этого автору важно оставаться внутри бинарной оппозиции текста и изображения и определить имплицитного реципиента либо как зрителя, либо как читателя. Исследуя образность сборника, мы выделяем три основных сценария взаимодействия вербального и визуального и комментируем особенности этого жанра, которые позволяют ему выйти из традиции визуальной поэзии.

ВИЗУАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ,
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ,
КОНЦЕПТУАЛИЗМ, ДМИТРИЙ
ПРИГОВ, СТИХОГРАММЫ

The article examines Dmitry Alexandrovich Prigov's cycle «Stikhogrammy» [Poetrygrams] (1985) as a space for the interplay between verbal and visual art. Although the graphic organization of the cycle connects it to the tradition of visual poetry, Prigov deliberately refrains from defining this genre as such, refusing to name it synthetic or intermedial in his authorial preface. Instead, he chooses to remain within the binary opposition of text and image, trying to position the implicit recipient either as a viewer or a reader. By analyzing the imagery of the cycle, we identify three main methods of combining the verbal and the visual used in this genre and comment on its specific features that enable it to transcend the tradition of visual poetry.

VISUAL POETRY, INTERMEDIA,
CONCEPTUALISM, DMITRY PRIGOV,
STIKHOGRAMMY

ЖАНРОВАЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ «СТИХОГРАММ»

Дмитрий Александрович Пригов — поэт, прозаик, художник, один из ключевых представителей московского концептуализма. В литературном процессе второй половины XX века он занял важное место как экспериментатор, который осмыслил культурные и дискурсивные стереотипы, исследовал условность и ритуальность советской идеологии.

Многие работы Пригова выходят за рамки одной художественной отрасли в зону взаимодействия вербального с визуальным, аудиальным, перформативным. Если представить себе шкалу между полюсами вербальности и визуальности, в корпусе работ Пригова практически для любого деления этой шкалы найдется соответствующая работа. Один из авторских жанров «на пересечении» — стихограммы. Предположительно, понятие отсылает к сборнику «Каллиграммы» Гийома Аполлинера, опубликованному в 1918-м году, в котором строки стихотворений играли роль линий, из которых формировались разные изображения от фонтана и линий дождя до Эйфелевой башни.

Стихограммы Пригова также совмещают в себе поэзию и графическое искусство, однако, в отличие от каллиграмм, они по большей части нефигуративны. Стихограммы представляют собой листы, на каждом из которых одна или две фразы перепечатываются множество раз и при этом начинают «передвигаться» по странице, образуя нестандартные, но упорядоченные формы, геометрические фигуры, узоры или собираясь в «кучу». Эти листы Пригов печатал на своей пишущей машинке, и их внешний вид, с характерным шрифтом и некоторыми недочетами набора, принципиально фиксирован. Как Пригов комментировал

в предведомлении к сборнику стихограмм, выпущенному в Париже в 1985 г., «мини-буксы [все его самиздатовские сборники — Е.Р.] не предполагают переведения их в продукт иного рода, качества, формата и оформления. Они могут быть воспроизведены только в технике, повторяющей все их особенности как произведения машинописного искусства» (Пригов 1985: 6). Шрифт машинки становится для этого жанра и формальным ограничением, и главным средством выразительности, а также символически отсылает к культуре самиздата, в рамках которой создается сборник.

Благодаря сложной визуальной организации стихограммы выходят за рамки традиционных, конвенциональных форм визуального оформления вербального текста и сближаются с визуальной поэзией — интермедиальным жанром, работающим с графической формой текста или его элементов для создания новых смыслов. С этой точки зрения стихограммы и рассматривают исследователи: Е. Бутакова прослеживает истоки их эстетики в направлении конкретизма и немецкоязычных экспериментов с визуальной поэзией (Бутакова: 145–151), Дж. далла Бонтà называет «Стихограммы» интерессемиотическим переводом, анализирующим и демистифицирующим культурную динамику¹.

Однако в предведомлении к сборнику Пригов оставляет комментарий, опровергающий это сопоставление: «Листы Стихографии не представляют собой, хочу предупредить сразу и со всей определенностью, образцы графической поэзии или аналогию криптограммам» (Пригов 1985: 5). Почему Пригов принципиально отказывается вписывать стихограммы в традицию визуальной поэзии? И по каким принципам в этом жанре взаимодействует верbalное и визуальное?

¹ «If the duty of artists is for Prigov that of analysis and the demystification of cultural dynamics, we could define them to be a successful outcome, being a theoretical and physical transposition, an intersemiotic translation, of these dynamics». «Если долг художников, по Пригову, заключается в анализе и демистификации культурной динамики, то мы могли бы определить их [стихограммы] как успешный результат, являющийся теоретическим и физическим переносом, интерессемиотическим переводом этой динамики». [Перевод мой. – Е.Р.] (См. dalla Bontà Giada: 84).

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ К «СТИХОГРАММАМ»

В «Стихограммах» Пригов намеренно обращает внимание реципиента на сложную природу жанра. Во-первых, с помощью названия. В нем соединяются два древнегреческих корня, относящихся к вербальному и визуальному: *стίχος* «ряд, строка, стих» и *γραμμή* «линия, черта». Во-вторых, предупреждение, которое автор оставляет к сборнику, полностью посвящено интермедиальности жанра и проблематизирует ее с первых слов: «Предлагая вниманию читателя..., нет, вернее, зрителя..., нет, всё же – читателя...»

Как показывает Джеральд Янечек, для Пригова предупреждение было отдельным жанром (Janecsek 2017: 23). Он оставлял их ко многим работам – со всей разнообразностью форм и размеров, от одной строки до комментария на нескольких страницах. Текст предупреждений претендует на то, чтобы дать читателю ключ к пониманию сборника, но может либо намеренно запутывать реципиента, либо давать актуальный комментарий осложненно или с ироничной интонацией. «Предупреждение является в такой же мере квазитеоретическим, как и следующие за ним тексты квазихудожественными. Более того, интрига каждого такого цикла – в «мерцательном» распределении ролей между «теоретизированием» и «художествованием». [...] Всегда как бы неясно, что что разъясняет, и что что иллюстрирует. Что выступает в качестве чего?» – так жанр характеризовал Л. С. Рубинштейн (231).

Эти замечания стоит учитывать при чтении предупреждения к «Стихограммам». Выбирая темой для комментария соотношение верbalного и визуального, Пригов указывает на «явную амбивалентность этих произведений», «невозможность точного определения сферы их бытования» и, отрекаясь от определения

«визуальная поэзия», отдает приоритет вербальной составляющей стихограмм: «Они прежде всего есть динамика, столкновение живущих текстов, что воспринимается только в чтении как процессе».

При этом разговорный стиль и элементы квази-теоретизации (например, попытка в процентах посчитать, как меняется качество понимания стихограмм в зависимости от способа их интерпретации) создает эффект размытия авторской точки зрения. Несмотря на утверждение первостепенности словесной основы, предупреждение ни по своему содержанию, ни по «законам жанра» не запрещает исследовать визуальный элемент в «Стихограммах», но и практически провоцирует это своими оговорками.

ВЕРБАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ «СТИХОГРАММ»

Обратимся к содержанию сборника. Начнем с того, какие тексты Пригов запускает на «полигон» страницы. Большинство фраз, которые он использует, в живой речи потеряли связь со своими авторами и стали крылатыми. В первую очередь он работает с советской речью в разных ее проявлениях: лозунгами, цитатами певцов революции. Например, «Никогда никогда коммунары не станут рабами», «Жизнь дается человеку один раз и надо прожить ее так, чтобы» (приведенная цитата из романа «Как закалялась сталь» Н. А. Островского обрвана). На одной из страниц Пригов полностью воспроизводит статью из газеты «Правда», посвященную Пятому Мая. Используются также общественные правила поведения, особенно указания: «ждите ответа», «просьба освободить вагоны».

Отдельный пласт источников – библейские тексты. Сопряжение советского и христианского достаточно важно: в стихограммах

сталкиваются два авторитетных дискурса, что позволяет не столько их противопоставить, сколько выявить генетические связи между библейско-евангельским и коммунистическим.

Пригова в этом сборнике интересует тема войны: «Товарищ я не могу оставить эскадрон», «Граждане, воздушная тревога!», «Но пасаран» (Пригов 1985: 29). Она соседствует с тематикой смерти, особенно внезапной, или с упоминанием неожиданно приходящих симптомов тяжелой болезни. Пригов фиксирует тонкую грань между счастливой и беззаботной жизнью и ее концом и момент осознания близости смерти. Поэтому сообщение о смерти может захватить первоначальный жизнерадостный текст: на одном листе «Как я весел! Как я мил!» превращается в «Смерть рядом» (Пригов 1985: 3), на другом «Жизнь хороша и жить хорошо а в нашей буче боевой кипучей и того лучше» сводится к слову «смерть» (Пригов 1985: 10).

Важны не только тематические пересечения между стихограммами, но и более скрытые. Стертость авторства многих приводимых цитат позволяет им распадаться, смешиваться и свободно существовать не только в рамках одной страницы, но и в пределах всего сборника. Цикл пронизан «отголосками» одних текстов в других и строится по принципу кругов на воде или эха. Например, на одной странице Пригов цитирует заголовок статьи Максима Горького «Если враг не сдается – его уничтожают», а на другой обрывок этого названия смешивается с цитатой из Владимира Маяковского, чтобы получилось: «Тот кто поет не с нами – тот против нас, его уничтожают». Много раз повторяемое на одном листе «Нет нет никогда», как представляется, разрабатывает тему «Никогда никогда коммунары не станут рабами», но появляется в сборнике раньше на пару страниц. Кроме того, многие цитаты

даны неточно, в нескольких случаях Пригов добавляет обращение «товарищи»: «Дважды два – четыре, товарищи! Трижды три – девять, товарищи!» Возможно, так разыгрывается ситуация митинга или собрания, когда говорящий с трибуны апеллирует к аудитории, обращаясь к ней с призывами.

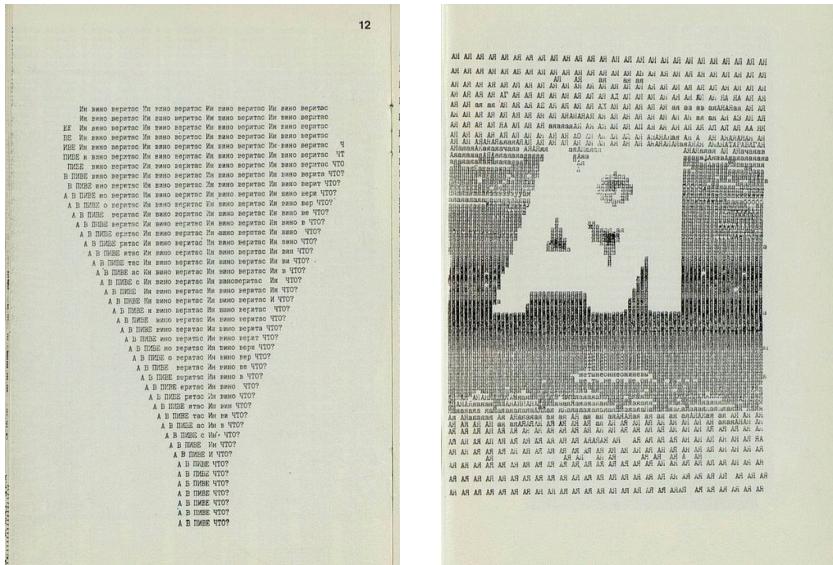
Этот принцип «переклички» или эха за счет общей лексики и синтаксиса заставляет нас вернуться к предуведомлению сборника. В нем Пригов обозначил свою задачу так: «стремление найти формулу (если подобное слово не оскорбляет, вернее, не уводит нас из сферы искусства) структуры книги, понять сюжет как мотив, побуждающий перевернуть страницу и заглянуть на следующую» (Пригов 1985: 5). То есть, хотя сюжета в прямом смысле в сборнике нет, нет ни последовательности событий, ни связного нарратива, есть именно сюжет как мотив, решенный вербально и визуально.

ВИЗУАЛЬНАЯ ОБРАЗНОСТЬ «СТИХОГРАММ»

По каким принципам Пригов подбирает оформление к упомянутым текстам и как эти решения соотносятся с традицией визуальной поэзии? В «Стихограммах» можно выделить три сценария совмещения верbalного и визуального.

Во-первых, в некоторых случаях форма буквально реализует словесное содержание. Это отсылает к наиболее классической форме визуальной поэзии – *carmina figurata*. Именно с фигурной поэзией в античности начинается история использования визуальных элементов при записи поэтических текстов: в III веке до н.э. Симмий Родосский создавал тексты в форме яйца, секиры и крыльев, уподобляя их оформление объекту описания. Знамениты и фигурные стихи эпохи барокко, в том числе Симеона Погоцкого,

FIG. 1-2 →



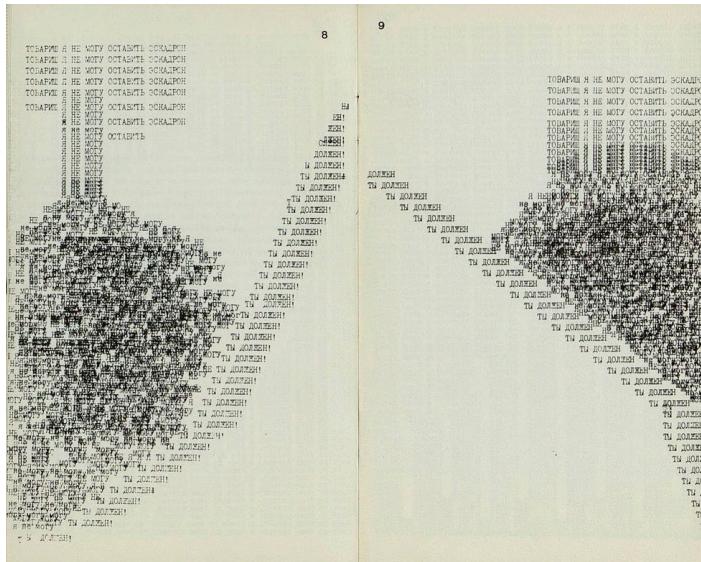
2

Подробнее об истории и теории визуальной поэзии см.: Higgins 1983; Janesek 1984; Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Под ред. Дмитрия Булатова. Кенигсберг; Мальборк: Симплиций.

Александра Сумарокова, Гавриила Державина. Однако в дальнейшем этот тип визуальной поэзии не получил по-настоящему широкого распространения. Его Пригов обыгрывает, например, в стихограмме, по форме напоминающей бокал. В нем наивный вопрос «А в пиве что?» играет роль стекла, а крылатое латинское выражение «Ин вино веритас» – роль содержимого. В рамках сборника такой подход встречается еще раз: заключительная стихограмма формирует буквы «Я» за счет негативного пространства, то есть пустот, созданных повторением тех же самых букв.

Во-вторых, визуальное и верbalное могут кодировать различные сообщения, дополняющие друг друга. Это можно соотнести с магистральной линией визуальной поэзии, которая заключается в использовании оформления для усиления силы слова². Так, футуристы изобретали приемы экспрессивной типографики,

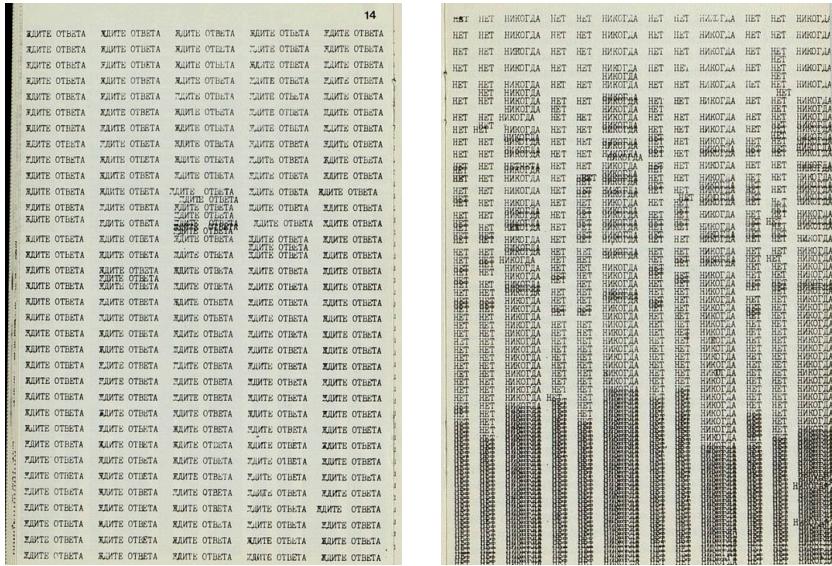
◀ FIG. 3



например, лесенку; конкретисты компоновали слова на листе как дизайнеры: использовали формы, шрифт, цвет и пробелы для раскрытия смыслов, основанных на тексте. Пригов не просто разделяет информацию, которую кодирует слово и изображение, а стремится закрепить за каждым медиумом определенную функцию.

Приведем в пример разворот стр. 8-9. К вербальному сообщению, свидетельствующему о чувстве долга («Товарищ я не могу оставить эскадрон»), добавляется визуальное: смешение фраз на листе передает спутанность мыслей. Перед нами как будто складывается карта ментального состояния героя, чья внутренняя смута возникает от взаимодействия с внешним дискурсом: «Ты должен». Агрессивность и бескомпромиссность приказа иллюстрируется тем, что эти слова становятся визуальной границей,

FIG. 4-5 →



о которую разбивается движение фразы «Я не могу». Здесь визуальная организация – не просто трансмедиальный перевод текста, а выражение чувств субъекта по отношению к долгу.

В других стихограммах возникает тема напряженного ожидания или отчаяния. Например, множество раз на листе повторяется «Никогда» или «Ждите ответа». Если бы такое вербальное сообщение было одиночным, оно бы воспринималось достаточно нейтрально. Но, специальным образом расположенное на листе, оно передает эмоцию. Так, «Ждите ответа» организовано на странице в ровных столбцах, но в нескольких местах смешено, «нет нет» и «никогда» также то сливаются со следующими строками, то расступаются. Возможно, стоит провести параллель между механизированностью шрифта пишущей машинки и «механическим голосом» записанного на пленку сообщения, которое играло роль

сигнала ожидания в советских телефонах. Визуальные помехи, такие, как сломы закономерностей в распределении слов на листе и их смешение друг с другом, могут передавать сбои в сигнале, быть знаком вторжения аудиальных шумов. И одновременно с этим могут символизировать состояние человека, долго ждащего ответа.

Иногда благодаря визуальной организации тексты стихограмм приобретают ощущимую динамику, которая отражается и на их вербальной составляющей. Одна фраза как будто способствует появлению другой: «Поезд дальше не пойдет! Просьба освободить вагоны» по свободной ассоциации с «не пойдет» и темой остановки рождает «Враг не пройдет. Назад ни шагу». При этом новый текст оказывается более агрессивным как по внешнему виду (он написан прописными буквами), так и по содержанию («просьба» сменяется на сталинский приказ № 227 «О мерах по укреплению дисциплины и порядка в Красной Армии и запрещении самовольного отхода с боевых позиций») и в итоге полностью поглощает начальный текст. Милитарная тематика, реализованная вербально, сочетается с агрессивной визуальной организацией, захватом пространства листа. Такое разделение функций актуально и для других стихограмм, обыгрывающих цитаты: вербальные элементы репрезентируют главным образом элементы советской реальности, а визуальные компоненты содержат эмоциональную, часто тревожную реакцию на нее. При этом заметим, что словесное передается в стихограммах при помощи механизма – пишущей машинки, а визуальные аспекты верbalного индивидуализируются.

Другая грань субъективной позиции, которую помогает выразить композиция листа, – это подрыв идеологии через гиперидентификацию с ней³. Перепечатывая одну и ту же фразу множество раз, субъект не просто визуализирует частоту ее использования

3

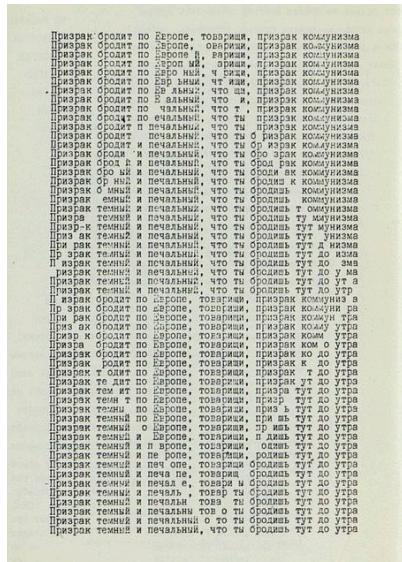
По Славою Жижеку, разрушительным для идеологического дискурса оказывается гиперидентификация с ним: настоящий враг – это не тот, кто направляет протестует или иронически имитирует пропагандистскую мысль, а «фанатик, который полностью отождествляет себя с ней, вместо того чтобы сохранять должную дистанцию». Избыток отождествления с системой выносит «на свет Божий скрытое непристойное суперэго системы, обнажая ее истинное лицо – и в этом эффективность гиперидентификации». Цит. по: Арнс Инке, Заксе Сильвия. «Субверсивная Аффирмация: Мимикия как стратегия сопротивления» // Пер. с англ. А. Жигалова / Аблакова Наталья, Жигалов Анатолий. ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности. Москва: Maier, 2012: 280 – 291; Slavoj Žižek “Das Unbehagen in der Liberal-Demokratie”. in Heaven Sent, no 5 1992: 49.

в речи, но и как будто аффирмирует ее. При этом то, что фразы переписываются без контекста, двигаются, распадаются и становятся частью геометрических фигур, сталкивает серьезность вербально-го сообщения с достаточно игровой формой, и создается ирония. То есть, Пригов обостряет и меняет под свою задачу традиционный метод создания визуальной поэзии, принципиально разграничи-вая функции вербального и визуального.

Наконец, третий принцип совмещения вербального и визуаль-ного в сборнике заключается в том, что форма может никак не относиться к индивидуальному вербальному высказыванию. Она не всегда спровоцирована содержанием фраз, расположенных на отдельном листе, и может не коммуницировать с текстом-источ-ником. Общее визуальное решение становится моделью, которая реализует свой смысл относительно всей серии и всего жанра сти-хограмм. Этот смысл заключается в иллюстрации ритмов жизни советского дискурса и языка в целом.

Пригова интересуют дискурсы как агрессивная сила, и изобра-зительный компонент позволяет организовать пространство для их театрализованного сближения и столкновения. Заметим, что по-этику именно захватнического поведения дискурсов Пригов любил подчеркивать и в демонстрации этого видел задачу концептуализ-ма как направления: «Для неподготовленного человека не заметно, как языки в концептуальном произведении сталкиваются, при-чиняют друг другу боль, и подобный поединок чрезвычайно ва-жен» (Носков, Пригов: 180–181). А также: «Всякий язык, возникнув, стремится к экспансии во внеязыковые сферы, он также стремится пожрать в сфере языка другие языки, поэтому он агрессивен, будь это язык марксизма или фрейдизма, язык газет или академической науки. концептуализм разоблачает тоталитарные амбиции языков,

◀ FIG. 6



того же литературного языка, например, стремящегося захватить весь мир и описать его своими терминами» (Носков, Пригов: 181).

Пригов создает множество стихограмм, обыгрывающих одну и ту же фразу. Или, наоборот, с помощью одного визуального приема оформляет разные выражения. Повторы и сериальность помогают передать интерес не к смыслу индивидуального высказывания, а к высказыванию как таковому, к советской речи как явлению и концепту.

Кроме того, за счет повторов вербальность в некотором смысле редуцируется и становится визуальностью: по-настоящему последовательное чтение этих текстов представляется избыточным, поэтому слова начинают восприниматься как композиционный элемент, а не носитель смысла, когда написаны, и как шум – когда произнесены.

FIG. 7-8 →

Такая функция визуального элемента позволяет Пригову выйти из основной традиции визуальной поэзии, от которой он отрекался в предуведомлении. Если мы ждем от визуальной поэзии работы с изобразительностью для раскрытия смысла слов, то Пригов использует ее, чтобы проиллюстрировать обессмысливание советского дискурса.

ПРОТИВОРЕЧИВАЯ ИСТОРИЯ ПУБЛИКАЦИИ «СТИХОГРАММ»

Подведем итоги нашей характеристики жанра стихограмм с точки зрения пересечения разных медиа. При первом просмотре дать однозначное определение этим работам достаточно сложно: с одной стороны, графическая композиция листов состоит из узоров, геометрических фигур и других форм, что сближает работу

с изобразительным искусством. С другой – эти фигуры состоят из осмысленных фраз, функционирующих как текст.

Предупреждение к сборнику выводит на первый план его текстовую составляющую. При этом можно выделить следующие сценарии соотношения вербального и визуального. Во-первых, в наиболее редких случаях два медиума передают одинаковое сообщение. Во-вторых, они могут дополнять друг друга: намеренно вступать в противоречие, объяснять или развивать друг друга. Вербальность сборника мы соотносим с объективной реальностью, а визуальность – с субъектом цикла. В-третьих, оформление может не взаимодействовать с индивидуальным текстовым сообщением, а реализоваться относительно всей серии. Как представляется, именно третий подход позволяет Пригову заявить о выходе из традиции визуальной поэзии: вместо актуализации смысла высказывания, форма деконструирует его. Кроме того, важно понимать, какие внетекстовые причины влияют на формирование авторской позиции: скорее всего, Пригов как поставангардист не хочет быть воспринятым в контексте неоавангарда с его формальными поисками и автореферентными экспериментами⁴, с которыми он связывает и визуальную поэзию.

Описывая работы Пригова, важно разграничивать понятия интермедиальности и мультимедиальности. Если мультимедиа предполагает совмещение нескольких средств коммуникации, то термин «интермедиа», предложенный Диком Хиггинсом, описывает более фундаментальный процесс, разработку альтернативной логики художественного производства, в результате которой несколько искусств синтезируются в нечто общее. Авторская задача Пригова часто характеризуется отказом от подобного слияния медиумов. Наоборот, важная часть драматургии его работ основана

4

Принципиальное различие творческих практик и их концептуализации у неоавангардистов и поставангардистов М. Г. Павловец иллюстрирует на истории сотрудничества Пригова и участников группы трансфурристов – Ры Никоновой (Анны Тарши), Сергея Сигея (Сигова) и Бориса Констриктора (Аксельрода), авторов самиздатовского «журнала теории и практики «Транспонанс». (См.: Павловец: 254–265).

5

Всеволод Некрасов - Шелковскому [06.10.1983].
 (См.: Шелковский: 218–220).

на сохранении и исследовании видовой границы искусств: «надо следить, чтобы она [граница] полностью и не смывалась, так как исчезнет основное напряжение моей деятельности» (Пригов 2019: 371–374). Именно поэтому исследование работ Пригова «на пересечении» представляется продуктивным, но до сих пор принципы, по которым он совмещал разные медиа, остаются недостаточно исследованными.

Интересно, что неоднозначность природы стихограмм исторически позволяла им встраиваться в разные контексты. В конце 1970-х Игорь Шелковский, российский скульптор и живописец, эмигрировавший во Францию, начинает издавать «журнал неофициального русского искусства “А-Я”». Для этого второй редактор журнала Александр Сидоров, оставшийся в Москве, должен был собирать материалы от художников и поэтов, а потом искать способы переправить их за границу. Журнал был посвящен в первую очередь изобразительному искусству, и именно на его страницах в 1979 г. впервые были опубликованы стихограммы (А-Я: 52).

В 1983-м году Игорю Шелковскому отправляет разъяренное письмо поэт Всеволод Некрасов⁵, который раз за разом не находит своих стихов на страницах «А-Я». Суть его претензии состоит в том, что другие авторы, в том числе Пригов, публикуются, а он – нет. Оба они в тот момент были известны на родине как поэты-концептуалисты, и Некрасов небезосновательно претендовал на роль основоположника направления – но безосновательно подозревал, что его «зажимают», «умалчивают», что позднее вылилось в его бескомпромиссную борьбу с «приготой», приобретшей в итоге болезненные черты.

Именно обсуждая нападки Некрасова, Шелковский первый раз дает определение приговским работам: «Во-первых, с какой

стали он [Некрасов – Е.Р.] считал номера и ждал, когда он будет в журнале? Журнал художественный, а не литературный. Димины работы воспроизводились как графика, а все прочие литературные вещи, в том числе и его стихи, посвящённые Васильеву в № 2, как дополнительный материал к статье»⁶. То есть Шелковский использует изобразительное начало стихограмм как «извинительную причину»: подчеркивая их визуальность, он разрушает сопоставление Некрасов-Пригов, и оправдывает не-публикацию работ Некрасова не их качеством, а их вербальностью.

При этом определение стихограмм как графики не мешает редактору чуть позже опубликовать их буклетом, как он планирует поступать исключительно с текстами, в том числе – со стихотворениями того же Некрасова. Именно так в 1985 г. в Париже издается сборник «Стихограммы», который стал объектом нашего исследования. Шелковский признается⁷, что буклет изготовлен не очень удачно, например, последняя страница со стихограммой «АЯ», которая должна была отсылать к названию журнала, напечатана зеркально. Однако важно, что Шелковский выбрал именно «Стихограммы» для издания отдельным сборником, когда уже публиковал их ранее на страницах журнала. Даже несмотря на его недовольство результатом, решение взяться за эту работу, с учетом финансовых и временных затрат, которые для этого требуются, показывает, что стихограммы Пригова не только близки ему эстетически, но и кажутся необходимыми для понимания неподцензурного культурного процесса. ♡

⁶ Шелковский – Сидоровому [14.06.1983] // (См.: Шелковский: 221).

⁷ «Я решил отказаться от выпуска маленьких книжечек. Последняя книжечка Димы П. [Пригова] «Стихограммы» вышла совсем неудачной. Обложка (цветная) была напечатана ещё 3 года назад, макет я начал когда-то, но не доделал. Этой зимой дотянул его, отдал в типографию, но не было времени проконтролировать работу. Результат – бумага не та, что я выбирал, изображения перевернуты. Стыйдно даже посыпать это в Москву». См.: Шелковский – Сидорову [11.03.1985] // (Шелковский: 379).

Литература

- АРНС, ИНКЕ; ЗАССЕ, СИЛЬВИЯ, 2012: Субверсивная Аффирмация: Мимикрия как стратегия сопротивления. ТОТАРТ: Четыре Колонны Бдительности. Под ред. Натальи Аблаковой, Анатолия Жигалова: Москва: Maier. 280–291.
- БУТАКОВА, ЕЛИЗАВЕТА, 2011: Дмитрий Александрович Пригов как поэт-конкретист: ваяние в чернилах, письмо кровью. *Дмитрий Пригов: Дмитрий Пригов [каталог выставки]*. Цюрих: Barbarian Art Gallery. 145–151.
- НОСКОВ, ГЕОРГИЙ, 2014: Концептуализм как третий возраст авангардизма. Интервью с Дмитрием Александровичем Приговым для невышедшего журнала “Мысль и культура” (прото-“Логос”). *Московский концептуализм. Начало [каталог выставки]*. Нижний Новгород: Волго-Вятский филиал ГЦСИ. 180–181.
- ПАВЛОВЕЦ, МИХАИЛ, 2023: Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX – начала XXI века. Дис. ... доктора филол. наук. Москва: ВШЭ.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ, 1979: Дмитрий Пригов. А-Я, 1. 52.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ, 1985: Стихограммы. Париж: Издание журнала «А-Я».
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ, 2019: *Собрание сочинений в 5-ти т. Мысли*. Москва: Новое литературное обозрение. 371–374, 439.
- ПРИГОВ, ДМИТРИЙ, 2020: *Малое стихотворное собрание: в 6 т. Т. 6*. В. Москва: Новое литературное обозрение.
- РУБИНШТЕЙН, ЛЕВ, 1997: Профессия: Пригов. Пригов Дмитрий. *Подобранный Пригов*. Москва: РГГУ. 231.

- Точка зрения. Визуальная поэзия: 90-е годы. Под ред. Дмитрия Булатова. Кенигсберг; Мальборк: Симплиций.
- ШЕЛКОВСКИЙ, ИГОРЬ, 2019: Шелковский Игорь. Переписка художников с журналом “А-Я”. 1982-2001. Том 2. Москва: Новое литературное обозрение. 218-221.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, 1992. Das Unbehagen in der Liberal-Demokratie. Heaven Sent, 5. 49.
- APOLLINAIRE, GUILLAUME, 1918: Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre, 1913-1916. Paris: Mercvre de France.
- DALLA BONTÀ, GIADA, 2017: Bestiaries and Stikhogrammy as the Core of the “D.A.P. Project”. Staging the Image: Dmitry Prigov as Artist and Writer. Ed. by Gerald Janecek: Slavica Publishers. 84.
- HIGGINS, DICK, 1983. Horizons, the poetics and theory of the intermedia. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- HIGGINS, DICK, 1987. Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature. New York: State University of New York Press.
- JANECEK, GERALD, 1984. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930. Princeton: Princeton University Press.
- JANECEK, GERALD, 2017. Some Remarks on Prigov’s Prenotifications and Flickering. Staging the Image: Dmitry Prigov as Artist and Writer. Ed. by Gerald Janecek: Slavica Publishers. 23.

Povzetek

Članek obravnava cikel Dmitrija Aleksandroviča Prigova *Stihogrammi* (1985) kot prostor prepletanja med verbalno in vizualno umetnostjo. Čeprav grafična organizacija cikla to delo veže na tradicijo vizualne poezije, se Prigov v svojem avtorskemu predgovoru zavestno vzdrži te opredelitve, izogne pa se tudi opredelitvi dela kot sintetičnega ali intermedialnega. Namesto tega ostaja znotraj binarne opozicije med besedilom in podobo, pri čemer skuša implicitnega naslovnika umestiti bodisi v vlogo gledalca bodisi v vlogo bralca. V analizi cikla prepoznavamo tri glavne metode združevanja verbalnega in vizualnega, ki se uporabljajo v tem žanru, ter izpostavljamo tiste posebnosti, ki avtorju omogočajo preseganje tradicije vizualne poezije.

Ekaterina Rybakova

Ekaterina Rybakova is a graduate student at the Department of Visual Arts at the University of Bologna. She holds a degree in Philology from the Higher School of Economics in Moscow. Her research interests focus on intermedial genres and Russian poetry of the late XXth century.

■■■■■

**«Анонимное»
стихотворение Михаила
Ерёмина:¹ обэриутская
многомерность, или
кентаврический парадокс**
The “Anonymous” poem
by Mikhail Eremin:
the Oberiu Multidimensionality
or the Centauric Paradox

Статья посвящена историко-культурным аспектам изучения поэзии русского андеграунда. Предметом рассмотрения является анонимная публикация стихотворения М. Ерёмина в «тамиздат». Производится текстологический и сопоставительный анализ разных списков этого произведения, в том числе, по архивным источникам. Отмечается обэриутский контекст публикаций М. Ерёмина в самиздате 1960-х-1970-х гг. Выявляются приемы создания многомерности текста и кентаврического парадокса, восходящие к поэтике обэриутов.

The article focuses on cultural aspects of the Russian underground poetry. The subject of the research is the anonymous publication of Mikhail Eremin's poem in *tamizdat*. The author carries out textual and comparative analysis of the various copies of this work, including archival sources. The research shows that the context of M. Eremin's publications in samizdat in the 1960s and 1970s was in relation to the OBERIU studies. The techniques of creating the multidimensional nature of the text and the centauric paradox, dating back to the poetics of the OBERIU, are revealed.

МИХАИЛ ЕРЁМИН, ДАНИИЛ ХАРМС,
ОБЭРИУ, ПОЭЗИЯ АНДЕГРАУНДА

MIKHAIL EREMIN, DANIIL KHARMS,
THE OBERIU, UNDERGROUND POETRY

1

Исследование выполнено за счет гранта Российской научного фонда № 24-28-01177, <https://rscf.ru/project/24-28-01177/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

2

М. Ерёмин утверждал, что первонаучальный вариант этого стихотворения был написан им, и на этом основании считал, что в Антологии *Modern Russian Poetry* анонимно опубликованы 2 его стихотворения. В переписке В. Ф. Маркова и Г.П. Струве при обсуждении анонимности публикации И. Бродского (Устинов 2021) возможное авторство Ерёмина не упоминается.

3

В предисловии «On Modern Russian Poetry» В. Маркова говорится: «The last splash of futurism was the Dada-like group of ‘obreutry’ led by Daniel Kharts» (lx).

4

В Примечаниях (Notes) указывается: «The names of the three poets who wrote these poems are known to us, but, for various reasons, we do not choose to divulge them. Some of these poets are well known, some completely →

В 1966 г. в двуязычной антологии В.Ф. Маркова и М. Спаркса *Modern Russian Poetry* (далее — MRP) было впервые опубликовано стихотворение Д. Хармса «случай на железной дороге», которым он дебютировал в сборнике Ленинградского Союза поэтов в 1926 г. В этой же антологии в разделе «Анонимное» новую русскую поэзию представляло, наряду с «Пьесой с двумя паузами для сакс-баритона» И. Бродского² и тремя стихотворениями Б. Слуцкого, стихотворение «Крематорий» (1958) М. Ерёмина.

*Там, кумачом завесив небо комнат
Перистый вепрь выпрыгивает в дым;
Нагие ноги ноют в катакомбах,
Перебираемые как лады;
Там загнивающие укрепленья
В коренья превращаются в печи;
Там те, кто убоявшись погребенья,
Багряный погреб предпочли. (MRP: 820)*

Составители антологии видели в обэриутах группу Дада-истской направленности, выражавшую последний всплеск футуризма³. В произведениях современных авторов, чьи имена не были раскрыты, — поэзию андеграунда⁴.

Тот факт, что тридцатилетний поэт ленинградской «Филологической школы» Михаил Ерёмин (1937—2022)⁵ удостоился, хотя и анонимно, войти в антологию современной русской поэзии, не имея до этого ни одной изданной книги, явилось само по себе событием знаменательным. Комментируя свое отношение к непечатности, Ерёмин приводил в пример обэриутов:

Я до сих пор не могу понять, как получалось, что мы все каким-то образом знали о тех новых строчках, которые написал кто-то из нас. Может быть, читали на ходу или давали читать друг другу. Куски, цитаты, свои, чужие — мы в этом жили. Именно поэтому, может быть, ни у кого из нас не было установки на публикацию — как скажем, у «горняков». Спокойное отношение к публикации, а то и сознательно нежелание. С одно стороны, это было отторжение от тех публикаций, которые существовали в ту пору, от всего печатного слова. С другой стороны, тогда не печатались обэриуты... [...] И, возможно, было какое-то внутреннее ощущение, что, может быть, так и надо. (Ерёмин 2011: 76).

Действительно, ко времени выхода Антологии, из обэриутских текстов Хармса, как известно, были напечатаны только четыре стихотворения: 2 — прижизненно, в сборниках Ленинградского Союза поэтов 1926 и 1927 гг., и 2 — в альманахе *День поэзия 1965* Анатолием Александровым⁶. Публикации Ерёмина ограничивались двумя стихотворениями в советской прессе 1958 г. (их текст был приведен в газетном фельетоне) и пятью стихотворениями из самиздатского альманаха А. Гинзбурга *Синтаксис*⁷, перепечатанного в 1965 г. посевовским журналом *Границы*.

→ unknown; some young, some not so young. Also for various reasons, all these poems belong to underground poetry» (842). Чем был обусловлен выбор именно этого произведения М. Ерёмина и его трактовка составителями, не сообщается.

→ Ерёмина, были опубликованы: Д. Бобышев, И. Бродский, Г. Горбовский, В. Голявкин, С. Кулле, А. Кушнер, Е. Рейн, Н. Слепакова, В. Уфлянд.

5

Михаил Федорович Ерёмин родился 3 мая 1937 г., однако в писательских автобиографиях указывал 1936 г., 1 мая, и отмечал свой день рождения по этой дате. Согласно фамильной истории, мать поэта в годы II Мировой войны, узнав, что муж ушел в другую семью, в сердцах уничтожила документы о рождении и выправила новые.

6

Подробнее о републикациях Д. Хармса в 1960-е гг. см.: Валиева: 2024б.

7

В подборку вошли миниатюры «Так горсть земли искали иудеи...», «Боковитые зерна премудрости...», «Сохатый крест рогов, как идола...», «Полночное светтельние бухты Барахты», «Мальчи-ком заплечных дел времен французской революции...». В этом номере Синтаксиса, представлявшем 10 ленинградских авторов, помимо →

Подобно тому, как источниками сведений о репертуаре и деталях выступлений обэриутов для исследователей 1960-х гг. служили газетные и журнальные рецензии (большей частью ругательные) 1920-х гг., единственной для отечественного читателя возможностью ознакомления с поэзией М. Ерёмина, вплоть до 1991 г., когда был отпечатан его первый на родине сборник, оставались процитированные фельетонистом в газете *Смена* стихотворения «Роскошно скошен луг...» и «Боковитые зерна премудрости...», представленные Ерёминым на VI-й областной конференции молодых авторов, проходившей с 13 по 16 мая 1958 г. в ленинградском Доме писателя им. Маяковского. Поэтика этих миниатюр, в которых критик увидел «пародию на заумь», стала поводом для обвинений идеологического характера:

Большинство товарищей, очень правильно отметив одаренность автора, с настоящей болью, с тревогой за судьбу М. Еремина говорили о его заблуждениях, о поэтическом штукарстве, о никому не нужном оригинальничанье. [...] Их немного, этих «неопэтов». [...] В их биографии не было настоящих трудностей, которые, всколыхнув всю душу до дна, закалили бы их сердца. [...] Так вот, значит, откуда пошли сии «боковитые зерна премудрости»! Они от незнания реальной жизни, от полного безразличия к ней, к судьбам своего поколения, к судьбам народа. (3)

Материалы Ленинградского отделения Союза писателей из ЦГАЛИ СПб. позволяют уточнить предшествующие выходу фельетона события. Имя Ерёмина оказалось в центре обсуждения на совместном заседании секции критиков и литературоведов 23 мая 1958 г. об итогах поэтического года. Критик А. П. Эльяшевич в своем

вступительном слове назвал М. Ерёмина «теоретиком иррационализма», а его стихи, прозвучавшие на конференции, примером «вредных настроений в поэзии». Приведем фрагмент стенограммы:

Был такой Еремин. Этот Еремин прочитал на семинаре, которым руководил Л. Хаустов, Олег Шестинский и я [...] открыто декадентские, иррационалистические [стихи], построенные на подражании самым худшим образцам. Когда товарищи, присутствовавшие на обсуждении, сказали Еремину, что его стихи именно такие, то Еремин заявил, что руководители и собравшиеся на семинаре люди не квалифицированные, ему жаль, что они меньше знают. Он пытался выступать в качестве теоретика иррационализма и декадентских настроений в поэзии, он рвался в бой и возмущался, что его не выпускают с трибуны. Кое-кто из старших товарищих в душе готовы были поддержать Еремина с его поэзией, чрезвычайно далекой от требований советской литературы.

Я думаю, что, к сожалению, Еремин не одинок в наших рядах, встречаются подчас в литературных группах товарищи, которые несут в себе такое же вредное настроение.

(ЦГАЛИ. Ф. 371. Оп. 1. №344. Л. 10-11).

Несмотря на обширную мемуарную литературу о «Филологической школе», прояснить понимание М. Ерёминым иррационализма, к сожалению, не представляется возможным, поскольку других свидетельств теоретического самопозиционирования поэта не сохранилось.

Стихотворение «Крематорий» и в Антологии MRP, и в других изданиях (где оно дано без названия), датировано 1958 г. Композиционно

Возможный источник: воспоминания Ю. Анненкова о посещении некоторыми политическими и художественными деятелями крематория как развлечения (Анненков 1991: 91–94). См. также дневниковые записи 1921 г. (Чуковский 2024: 321–322).

оно состоит из 3 частей: 1-я часть — строки 1-2, 2-я часть — строки 4-6, 3-я часть — строки 7-8. Основанное на образах, адресующих к определенной семантической парадигме (кумач — «красный», «революция», «советский»; вепрь — агрессия; катакомбы — «подполье», «гонения», «христианское служение»; печь, багряный погреб — «кровавый», «жертва»), это насыщенное аллюзиями 8-ми строчное стихотворение, тем не менее, допускает возможность сразу нескольких интерпретаций, с акцентировкой тех или иных мотивов или определенных интertextуальных линий.

Первая часть («Там, кумачом завесив небо комнат / Перистый вепрь выпрыгивает в дым») с аллюзией к стихотворению О. Мандельштама «Нет, никогда, ничей я не был современник ...» («перистый огонь») вводит мотив зловещего предзнаменования, отсылая к антисталинским мотивам его стихов. Заключительная сентенция третьей части «Там те, кто убоявшись погребенья, / Багряный погреб предпочли.», в структурном плане напоминая финал мандельштамовского «На бледно-голубой эмали...», выполняет роль посвящения: тем, кто предпочел гибель, но не забвение своих идеалов. Центральная часть миниатюры, построенная по обэриутскому принципу столкновения образов («Нагие ноги ноют в катакомбах, / Перебираемые как лады; / Там загнивающие укрепленья / В коренья превращаются в печи») близка по своим мотивам к натурфилософским поэмам Заболоцкого. Однако, семантика названия «Крематорий» в этом контексте остается неясной.

Если же именно название является семантическим «фокусом» миниатюры, то ее внутренний сюжет порожден неприятием этого ритуала, пониманием его кощунственности, что подчеркивается по-экспрессионистски нагнетаемым образным рядом, педалируя описание происходящего на глазах процесса кремации⁸. В этом

случае образы «катакомбы», «печь», «багряный погреб» синонимичны, а строки «Нагие ноги ноют в катакомбах, / Перебираемые как лады» воплощают апогей ужаса, представляя собой турпизм.

Учитывая, что в 1950-е гг., помимо поэтики акмеизма, Ерёмин был увлечен и другими художественными направлениями, в том числе, англо-американским имажизмом (через занятия художественным переводом Т. Элиота, Харта Крейна), нельзя исключить и вероятности создания этой миниатюры как единого имажа, тогда «крематорий» является экстравагантным метафорическим изображением визуального эффекта (с возможной ссылкой к Н. Оцупу — «В голубом прозрачном крематории / Легкие истлели облака...»), наблюдаемого, например, при топке печи лесным валежником; в этом случае «перистый вепрь», выпрыгивающий в дым, не что иное, как форма пламени, а в последних двух строках подразумеваются подобранные с земли ветки.

Текст этой миниатюры допускает множественность интерпретаций, и сравним по своей прагматике с оптическим эффектом картин М. К. Эшера.

Заслуживает упоминания, что в антологии К. Кузьминского У Голубой Лагуны эта миниатюра дана без названия (214), при этом справа над текстом, на месте посвящения или эпиграфа, поставлены инициалы: «А. Д.». В последнем случае, можно предположить скрытую за кириллицей ссылку к названию сборника А. Ахматовой «Anno Domini», мотивам ее второй части.

Дополнительную информацию текстологического характера о ранних стихотворениях М. Ерёмина дает коллекция обзироутоведа А. А. Александрова, содержащая рукописи поэта 1955—1981 гг. Рассматриваемая миниатюра должна была войти в собранную им в 1968 г. книгу поэзии М. Ерёмина, оставшуюся неизданной.

Отметим, что подготовка книги Ерёмина происходила одновременно с переговорами А. Александрова с чешским издательством «Свет Совету» о выпуске избранного Д. Хармса после состоявшейся публикации в пражских журналах статей «Ignavia» и «ОБЭРИУ. Предварительные заметки». Переводчик обэриутов на чешский язык Вацлав Данек тогда же приступил к переводу экспериментальной поэзии соратника Ерёмина по «Филологической школе» А. Кондратова.

Список этого стихотворения (также без названия) из собрания А. Александрова (ЦГАЛИ. Ф. 678. №77. Л. 31) имеет небольшое, но значимое отличие: буквы «А» и «д» справа над текстом написаны слитно и могут быть интерпретированы как эпиграф: «Ад». Созданная благодаря этому переакцентировка обнажает реминисценции из стихотворения Пастернака «Русская революция», на тот момент еще не опубликованного в официальной печати.

А здесь стояла тишина, как в сердце катакомбы.
Был слышен бой сердец...;

Он. — «С Богом, — кинул, сев; и стал горланить: — К черту! —
Отчизну увидав: — Черт с ней, чего глядеть!
Мы у себя, эй жги, здесь Русь, да будет стерта!
Еще не всё сплылось; лей рельсы из людей!;

Теперь ты — бунт. Теперь ты — топки полыханье.
И чад в котельной, где на головы котлов
Пред взрывом плачет ад Балтийскою лоханью
Людскую кровь, мозги и пьяный флотский блёв.
(курсив наш. — Ю. В.) (Пастернак 1990б: 230)

Согласно устным воспоминаниям Ерёмина, он узнал текст этого стихотворения от самого Пастернака во время одной из поездок к нему в Переделкино⁹. В отличие от пастернаковского претекста, у Ерёмина нет противопоставления февральской и октябрьской революций, и в целом композиция миниатюры построена не на антитезе, а на градации.

Аналогично, с эпиграфом «Ад», текст миниатюры напечатан в самиздатском машинописном сборнике М. Ерёмина, составленном в середине 1970-х гг. поэтом Владимиром Эрлем¹⁰, текстологом и комментатором произведений Д. Хармса.

В первом персональном сборнике М. Ерёмина, вышедшем в 1986 г. в американском издательстве «Эрмитаж», это стихотворение трансформировано в 4-стишие без эпиграфа (сокращению подверглись 5–8 строки):

«Там, кумачом завесив небо комнат,
Перистый вепрь выпрыгивает в дым;
Нагие ноги ноют в катакомбах,
Перебираемые, как лады..» (23)

Существует и «парный» ему текст, также датированный 1958 г. Наиболее ранний его список, представляющий собой восьмистишие, известен по опубликованному нами автографу из письма Ерёмина М. Красильникову от 6 марта 1958 г. в мордовский лагерь. Миниатюра сопровождена эпиграфом, заключенным в скобки: «(Из христианского состишья)»:

Там радуги крыло гордится опереньем¹¹,
Там, в царстве доадамовой смекалки,

9
Тема Ерёмин — Пастернак затрагивается в нашей статье: Валиева 2024в.

10
Сборник озаглавлен: Михаил Ерёмин. Стихотворения и содержит 85 текстов 1955–1974 гг. и может быть условно датирован 1974 г.

11
Републиковано, с обратной заменой на ед. ч. «соперника»: (Ерёмин: 2008), (Ерёмин: 2009).

Кентавры негодуют по-оленьи,
В соперника втыкая томагавки,
Там тени павших пашут на ресницах,
Там пряжка, брошки, роскошь для весны,
Там неумевшего креститься
Возможность бога осенит. (Валиева 2024а: 248)

Машинописный список этого стихотворения из собрания А. Александрова имеет эпиграф: «РАЙ». Топосы Рая и Ада этих миниатюр передают противопоставление, близкое Клюевской традиции: природной благодати — советского безбожия.

В составе книги 1986 г., где миниатюра «Там радуги крыло гордится опереньем...» была опубликована впервые, ее текст был дан без эпиграфа и сведен, подобно стихотворению «Там, кумачом завесив небо комнат...», к четверостишию, при этом слово «соперника» в 4-й строке поставлено во мн.ч. — «соперников». Строки скомбинированы в следующем порядке: 5, 2, 3, 4.

Там тени павших пашут на ресницах,
Там, в царстве доадамовой смекалки,
Кентавры негодуют по-оленьи,
В соперников втыкая томагавки. (23)

Размещенные в этом издании на одной странице, друг под другом, эти два стихотворения образовывают диптих. Хотя под каждым из них проставлена датировка (оставшаяся прежней), визуально они составляют традиционные для Ерёмина восемь строк и воспринимаются единым произведением, акцентируя своим вертикальным расположением аксиологию художественного пространства.

Семантика первоначального текста претерпела здесь значительные изменения. Ставшая 1-ой строка «Там тени павших пашут на ресницах» вводит мотив поминовения. Во 2-й части диптиха строки «Нагие ноги ноют в катакомбах, / Перебираемые как лады» прочитываются аллюзией к 8-й - 11-й строфам пастернаковского «Еще не умолкнул упрек...» — мотиву отраженного звука оргáна («хорал выходил, как Самсон, / Из кладки, где был замурован.» (Пастернак 1990а: 369)), и задают мотив реквиема катакомбных поэтов, хранящих память о павших героях, по утерянному Раю.

Л. Лосев, представляя читателям парижского журнала Эхо стихотворения Ерёмина (спустя десятилетие после анонимной публикации в MRL), упреждая критические суждения об их непонятности, объясняет сложность их восприятия особенностью синтаксиса поэтического языка, основанного на принципе алогизма, восходящего к будетлянскому «слову как таковому» и обэриутским приемам разрушения семантических связей:

Именно так непонятен был и Хлебников. По привычке читали, желая узнать про что, и получалось пустяки и нескладно. В то время как слова были не про что-то, а сами по себе и являлись характерами и сюжетом стиха. Введенский, Заболоцкий и Хармс строили свой мир еще более поразительным образом — разрушая привычные семантические связи. [...]

Стихотворения Еремина — это, как правило, одно — два распространенных предложения. Но, как слова у Хлебникова и обереутов не совсем то, что мы привыкли подразумевать в слове «слово», так и предложение у Еремина совсем не предложение. [...] Форма предложения есть форма мысли. [...] Разбор предложения

12

Курсив автора. — Ю. В.

13

Беседа Ю. Валиевой с М. Ерёминым 26 декабря 2010 г., у него дома. Санкт-Петербург. Имеются в виду машинописные копии произведений Хармса, полученные Ерёминым от А. Александрова.

(см. «*От храмов до хором...*»), где подлежащее — ельники, а скаженное — слывут, приведет нас к полнейшему алогизму (что мы привыкли отождествлять с бессмыслицей, ерундой). [...] *И только очищенное от предвзятости восприятие стихотворения-фразы сразу обеспечивает взгляд, вслед за поэтом, в суть вещей, сквозь мир, который не состоит из разделов Природа, Человек, История, а есть Природа-Человек-История, пронзительный взгляд до самой грани материального.*¹² (Лосев 1979: 10)

Сопоставление с обэриутами в данном случае было сделано неслучайно — годом ранее увидел свет 1-й том бременского Собрания произведений Д. Хармса, составленный М. Мейлахом и В. Эрлем. Стоит упомянуть, что, по словам М. Ерёмина, в перепечатках Хармса, сделанных для этого издания Эрлем, «было многое от него»¹³. Не оспаривая подмеченный Лосевым в поэзии Ерёмина прием синтаксического «сдвига», заметим, что этот прием не приводит к нарушению языковой системы, а задействует присущий ей механизм свободного порядка слов. К обэриутским чертам в поэтике Ерёмина, скорее, относятся приемы создания многомерности текста, в том числе, «столкновение смыслов», соединение (наложение) элементов и смеховое начало. В творчестве Ерёмина 1950-х мотив соединения нашел воплощение в образе кентавра. Наиболее раннее его появление в поэтическом тексте — рассмотренная выше миниатюра «Там радуги крыло гордится опереньем», в которой кентавр соотнесен с толосом Рая. Заметим, что разработка поэтом этого образа, скорее всего, началась в графике. Среди работ, демонстрировавшихся на домашней выставке Ерёмина в декабре 1957 г., имеется рисунок, упоминающийся в «Книге отзывов» как «Кентавр» или «Кентавр с ребенком».

На сохранившихся черно-белых фотографиях работ этому соответствует рисунок, изображающий лошадь и стоящую перед ней женщину, склоняющуюся к ребенку, протягивающую к нему руки. Композиция построена на создании визуального эффекта соединения двух изображений (женщины и лошади) в одно — женщины-кентавра, эмблематическому выражению парадокса порождения, нерасторжимости матери и ребенка. В поэзии этот парадокс передается «пренатальными» мотивами (миниатюры «Вороные нервные кони...», «Стынет логоvo безучастное...», «Во мне живет растительная мудрость...», «Пока младенец полон леденцов...»). В отличие от И. Бродского, у которого этот образ основан на сходстве с кентавром позы пишущего («тело на локте»; «... Иногда голова с рукою / сливаются, не становясь строкою, / но под собственный голос, перекатывающийся картаво, / подставляя ухо, как, как часть кентавра.» — сб. *Часть речи*), парадокс кентаврического у Ерёмина демонстрирует нераздельность творца и его творения. ♀

Литература

- АЛЕКСАНДРОВ, АНАТОЛИЙ, 1968: ОБЭРИУ. Предварительные заметки. *Československá rusistika* 5. 296-303.
- АННЕНКОВ, ЮРИЙ, 1991: *Дневник моих встреч. Цикл трагедий.* В 2-х т. 1. Ленинград: Искусство.
- ВАЛИЕВА, ЮЛИЯ, 2015: Ерёмин Михаил Фёдорович. *Литературный Петербург. XX век: энциклопедический словарь:* в 3 т. 2. 26-29.
- ВАЛИЕВА, ЮЛИЯ, 2024а: Календарь ленинградской «Второй культуры»: письма Михаила Ерёмина к Михаилу Красильникову. *От андеграунда до акционизма: русский контекст.* Ред. Ичин К. Белград. 238-260.
- ВАЛИЕВА, ЮЛИЯ, 2024б: Неизвестные страницы изучения и публикации Даниила Хармса в 1960-е годы: памяти Анатолия Александрова. *Matica Srpske za Slavistiku* 106. 241-263.
- ВАЛИЕВА, ЮЛИЯ, 2024в: Письмо Михаила Ерёмина Льву Лосеву о Пастернаке. *Новое литературное обозрение* 2. 211-223.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, [1974]: *Стихотворения.* [Сб. стихов. Машинопись].
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1960: [Стихи]. Синтаксис [Машинопись] 3.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1965: [Стихи]. Границы 58. 175-177.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1979: Из старых и новых стихов. *Echo.* 2/3. 4-9.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1980: [Стихи]. *Антология новейшей русской поэзии У Голубой Лагуны / The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry:* В 5 т. 1. Сост. К. К. Кузьминский и Г. Л. Ковалев. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners. 209-221.
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1986: *Стихотворения.* Послесловие Л. Лосева. Tenafly, N.J.: Эрмитаж.

- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 1991: *Стихотворения*. Москва: Б. и.
[Минск: МЕТ].
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 2008: Стихи разных лет. Зинзивер 1.
[<http://1reading-hall.ru/publication.php?id=2>]
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 2009: [Стихи]. *Дети Ра* 3 (53). [<http://reading-hall.ru/contents.php?id=22>]
- ЕРЕМИН, МИХАИЛ, 2011: [Автобиография; Стихи]. Лица
петербургской поэзии: 1950–90-е. Автобиографии. Авторское
чтение. Ред. Юлия Валиева. Санкт-Петербург: Искусство
России. 74-77.
- КУЗНЕЦОВ, В., 1958: «Боковитые зёрна премудрости».
Смена. 27.05.1958.
- ЛОСЕВ, А., 1979: О Михаиле Еремине. *Echo* 2-3. 9-11.
- ПАСТЕРНАК, БОРИС, 1990: *Стихотворения и поэмы*:
В 2 т. 1. Вступ. статья В.Н. Альфонсова, сост., подг. текста
и примеч. В.С. Баевского и Е.Б. Пастернака. Ленинград:
Советский писатель.
- ПАСТЕРНАК, БОРИС, 1990: *Стихотворения и поэмы*: В 2 т. 2. Сост.,
подг. текста и примеч. В.С. Баевского и Е.Б. Пастернака.
Ленинград: Советский писатель.
- УСТИНОВ, АНДРЕЙ, 2021: «Ход коня»: Иосиф Бродский
в переписке Г. П. Струве и В. Ф. Маркова. *Звезда* 5. 231-240.
[«Ход коня»: Иосиф Бродский в переписке Г. П. Струве и В. Ф.
Маркова — Журнальный зал]
- ХАРМС, ДАНИИЛ, 1926: (случай на железной дороге). *Собрание
стихотворений*. Ленинград: Л.О. В.С.П. 71-72.
- ХАРМС, ДАНИИЛ, 1927: Стих Петра — Яшкина. *Костер*.
Ленинград: Л.О. В.С.П. 101-102.

- ХАРМС, ДАНИИЛ, 1965: Выходит Мария, отвесив поклон.
Подруга. Публ. Анатолий Александров. *День поэзии 1965.*
Москва, Ленинград: Советский писатель. 290-294.
- ХАРМС, ДАНИИЛ, 1966: (случай на железной дороге). *Modern Russian Poetry: An Anthology with verse translations.* Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. London: MacGibbon & Kee Ltd. 724-727.
- ХАРМС, ДАНИИЛ, 1978: Собрание произведений 1. Ред. Михаил Мейлах, Владимир Эрль. Bremen: K-Press.
- ЧУКОВСКИЙ, КОРНЕЙ, 2024: «Жизнь моя стала фантастическая». *Дневники. Книга первая. 1901-1929 годы.* Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2024.
- ALEXANDROV, ANATOLIJ, 1968: Ignavia. *Světová Literatura* 6. 157-170.
- <ANONYMOUS POET>, 1966: Крематорий. *Modern Russian Poetry: An Anthology with verse translations.* Ed. Vladimir Markov and Merrill Sparks. London: MacGibbon & Kee Ltd. 820.
- MODERN RUSSIAN POETRY: AN ANTHOLOGY WITH VERSE TRANSLATIONS, 1966: Ed. Vl. Markov and M. Sparks. London: MacGibbon & Kee Ltd.

Резюме

Подводя итог, отметим, что рассмотрение анонимной «тамиздатской» публикации М. Ерёмина в контексте литературного самиздата 1960-х — сер. 1980-х гг. позволило выявить специфику допечатного периода функционирования текстов поэта, обозначить роль обэриутоведов в подготовке его первых сборников и значение поэтической среды ленинградского андеграунда в распространении и циркуляции произведений обэриутов. Текстологический и сопоставительный анализ стихотворения «Крематорий» показал, что его поэтика строится на изменении семантической фокусировки текста. Восходящий к обэриутской поэтике прием создания многомерности текста, разрабатываемый Ерёминым в 1950-е гг. и в поэзии, и в графике, состоящий в технике соединения (наложения) элементов, мы определили как «кентаврический парадокс». Его семантика связана с образом кентавра, воплощающего, по Ерёмину, парадокс «порождения», загадку продолжения творца в своем творении.

Именно обэриутовед А. Александров и поэт ленинградской «Второй культуры» Владимир Эрль, текстолог и комментатор произведений Д. Хармса, подготовивший (совместно с М. Б. Мейлахом) его собрание произведений (1978-1988), участвовали в составлении поэтических сборников М. Ерёмина. Что существенно, это происходило в то же годы, параллельно, одновременно с обэриутскими штудиями. Появление под одной обложкой первых посмертных публикаций Хармса и поэтов андеграунда неслучайно.

Yulia Melisovna Valieva (Юлия Мелисовна Валиеева)

Yulia Melisovna Valieva is an Associate Professor at the Department of History of Russian Literature at Saint Petersburg State University and the head of the research project at Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

■■■■■

**«Сорок строк о
карандаше» Н. Кононова:
поэтологический текст
как текст о катастрофе**
“Forty Lines about a Pencil”
by N. Kononov: A Poetological Text
as a Reflection on Catastrophe

В статье в разных аспектах – интертекстуальном, поэтологическом, историко-культурном, текстологическом – рассматривается стихотворение Н. Кононова «Сорок строк о карандаше» (1995). Письмо интерпретируется в нем как важнейшая сотериологическая и дисциплинирующая сила, способная противостоять историческому хаосу и, в частности, реалиям мировой войны. Образ-символ карандаша, позаимствованный из романа Т. Манна «Волшебная гора» (1924), соединяет в себе значение сувенира, замещающего утраченный объект желания, и инструмента письма, позволяющего соизмерить события частного и социального бытия. Стихотворение не только предлагает новую интерпретацию классического немецкого романа, но и проблематизирует ситуацию взаимной переводимости разных культур: любимый / любимая в нем – пограничная фигура, связывающая разные языковые и цивилизационные пространства.

This article examines N. Kononov's poem "Forty Lines about a Pencil" (1995) through multiple dimensions, including intertextual, poetological, historical-cultural, and textological approaches. Within the poem, writing is portrayed as a fundamental soteriological and disciplining force, capable of resisting historical chaos and, more specifically, the devastation wrought by the First World War. The symbolic image of the pencil, derived from Thomas Mann's *The Magic Mountain* (1924), serves as both a souvenir replacing a lost object of desire and as a writing instrument that enables the measurement and articulation of private and collective existence. The poem not only reinterprets Mann's classic German novel but also interrogates the mutual translatability of distinct cultural frameworks. Within this context, the figure of the beloved operates as a liminal entity, bridging diverse linguistic and civilizational spheres.

СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ПОЭЗИЯ,
ПОЭТОЛОГИЯ, МЕТАЛИРИКА,
ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА,
НИКОЛАЙ КОНОНОВ, ТОМАС МАНН

CONTEMPORARY RUSSIAN
POETRY, POETOLOGY, METALYRIC,
POETOLOGICAL LYRICISM,
NIKOLAI KONONOV, THOMAS MANN

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: АЛЛЮЗИВНОСТЬ И ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

В новейшей русской поэзии аллюзивность текста, отсылающая к начитанности, насмотренности или наслушанности – настолько общее свойство, что его уже нельзя считать приемом, рассчитанным на игру с читателем. Достаточно часто это своего рода автокоммуникативный «второй план», близкий к шифру – если, конечно, поэт не ставит задачи прямо раскрыть аллюзивный характер своего текста.

В «филологической поэзии» 1990-х, как отмечал В. Новиков, цитата была средством актуализации «энатического» чувства и апеллировала к поэтической эрудиции читателя, прекрасно знающего канон: «Да, почти все мы были тогда такими немножко сдвинутыми “центонами”, сыпавшими цитатами к месту и не к месту. Такой была повседневная речевая культура профессиональных филологов, ставшая почвой для особого типа поэзии» (Новиков 2001). Позднее, в 2000-е, как справедливо отмечал Г. Дащевский, эта логика нарушается: «Нет уже никаких цитат: никто не читал того же, что ты; а если и читал, то это вас не сближает. Время общего набора прочитанного кончилось, апеллировать к нему нельзя. Работает та речь, которая уместна в данной ситуации» (Дашевский 2012).

И. Кукулин, комментируя разные практики работы с цитатами поэтов на границе 1990-2000-х гг., отмечает (применительно к работе В. Зельченко), что «литературные реминисценции [...] становятся словно бы прозрачными, стеклянными, неизвестно что значащими»; указывает (говоря о М. Степановой), что новую «поэтику [...] можно описать так: [...] взаимодействие с готовыми структурами – сюжетами, цитатами, словами – при котором любая

структурой преобразуется» (Кукулин 2002, 276, 279). Между старым и новым текстом, таким образом, возникает «непрозрачная» область, скрывающая логику работы с источником и сами мотивы обращения к нему.

Можно предположить, что на границе 1990-х и 2000-х поэтическая аллюзия сохраняет значение явного смыслового «ключа» к тексту главным образом в тех случаях, когда диалог с предшественником или современником оказывается поводом для авторефлексивного – поэтологического или металирического высказывания. Именно такой вывод напрашивается при обращении к «программному» стихотворению Николая Кононова «Сорок строк о карандаше», впервые опубликованному в авторской поэтической книге «Лепет» (1995).

Как справедливо отмечают Х. Шталь и Г. Кортे, «Лирика часто [...] становится метарефлексивной поэтологической плоскостью. Она выступает предпочтительным медиумом для поэтического самоутверждения. Неслучайно поэтологические стихотворения особенно часто появляются в периоды литературных потрясений» (Stahl, Korte 2016, 29). Кононовский текст является убедительной иллюстрацией справедливости этого положения: и тематически, и формально он связан с идеей лиминальности, кануна.

Поэтологическая лирика или металирика – давний предмет литературоведческих исследований. Не ставя специальной задачи участия в научной полемике, связанной с содержанием и объемом двух этих понятий, которая, как указывает Ф. Исрапова (Исропова 2013), уже образует обширную традицию, приведем в качестве ориентиров лишь два определения.

Е. Мюллер-Цеттельман, очерчивая возможные границы понятия «металирика», связывает с ней «относящийся к лирическому

роду эстетически самореферентный метадискурс, который связан не с внеязыковой или внелитературной действительностью, а имеет своим предметом литературу, точнее, лирический род во всех его гранях» (Müller-Zettelmann, 2000, 170). В. Хинк, характеризуя особенности поэтологического стихотворения, связывает ее с экспрессивностью, образностью, смысловой сжатостью текста-примера:

Поэтологическое стихотворение никогда не позволяет рефлексии уйти в чистую абстракцию, но всегда удерживает ее посредством лирической формы в гравитационном поле образного, поэтически ритмизованного языка, тем самым обеспечивая ее очевидность. [...] Поэтологическое стихотворение является посредником между концепцией и образом, между абстракцией и наглядностью и преобразует поэтическую теорию в поэтическую практику (Hinck 1985, 10).

Таким образом, сходства между поэтологическим и металирическим стихотворением можно усмотреть в событии саморефлексии и опыте самоописания; различия – в том, что поэтологический текст не самореферентен и не старается осмысливать лирическое как таковое, но описывает частную поэтическую практику, предъявляет репрезентативный образ-пример. С этой точки зрения конновское стихотворение – конечно, поэтологический, но вовсе не металирический текст, хотя и с рядом особенностей.

Поэтологический текст, как правило, выражает творческое кredo автора посредством прямой артикуляции эстетических, формальных или этических ценностей. Это текст, формулирующий принципы. Р. Брандмауэр замечает: «Поэтологические стихотворения выполняют ориентирующую функцию благодаря своему

авторефлексивному потенциалу. Они выполняют задачу, которую Жерар Женетт в своем исследовании паратекстов [...] выделяет как их главную функцию: автор показывает [...], как он хочет, чтобы его читали» (Brandmauer 2011: 157). Кононовское стихотворение построено немного иначе: оно аллюзивно, ретроспективно и исторично.

Аллюзивным оно может быть названо, поскольку артикуляция собственных ценностей осуществляется посредством интерпретации чужого текста, в результате чего все обобщения сразу приобретают характер косвенных. Ретроспективным его делает многократная соотнесенность внутри сюжета «начал» и «концов» истории, которая в нем пересказывается. «Историчным» стихотворение делает позицию «вненаходимости» лирического субъекта, которая позволяет ему не только видеть историю в чужом тексте как полностью завершенную, но и прослеживать ее связи с реалиями биографии ее автора и событиями мировой истории.

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: МАННОВСКИЕ ИНТЕРТЕКСТЫ

Посвящение «Памяти Пшебыслава Хиппе и Клавдии Шоша» позволяет однозначно идентифицировать главный претекст стихотворения Н. Кононова – роман Томаса Манна «Волшебная гора» (*«Der Zauberberg»*, 1924). Т. Манн – значимый собеседник Кононова в 1990-е гг., свидетельством чего являются многочисленные упоминания его текстов и, прежде всего, «Волшебной горы», в эссеистике Кононова. Это уже было отмечено исследователями, в частности, А. Белых: «Самое упоминаемое литературное произведение у Николая Кононова, как легко заметить без лупы, это «Волшебная гора» Томаса Манна» (Белых 2018, 650).

Самый важный фрагмент о «Волшебной горе» появляется в эссе «Люцидокоррекция Филиппа Донцова» в контексте рассуждений о «вакансии» другого в сознании художника:

Медиум вызывает из небытия фантом его кузена [...] неудачника-офицера, мечтавшего накомандоваться власте прусскими пехотными ротами, наораться на гулком плацу, настреляться. В омерзении и тошноте Ганс оставляет собирающе спиритов. [...] Чему он, наивный бедняга, так искренне ужаснулся? Конечно, братцу Иоахиму на дне своей души. Мужественному брюнету, каковым он, Ганс, если бы не ранняя смерть брата (другого), вообщ-то хотел быть сам. Он ужаснулся собственной незаполненной, «бесцветной» половине внутри себя. Он словно до этого момента не догадывался о том, что в своем теле содержит и зияние, [...] особого дорогого другого (Кононов 2007, 89-90).

К этому эпизоду Н. Кононов еще раз возвращается в одной из бесед с М. Золотоносовым, детально проговаривая важную идею спутанности ценностных полюсов, неразделимости либидо и мортидо в современной культуре:

Мне эта история представляется очень важной, ибо в ней сплетаются очень важные для европейского сознания мотивы: мистической сущности, человеческой приязни и культурного омерзения. Роман был написан в промежутке между Первой и Второй мировыми войнами. [...] И медиумическая сцена, прекрасно описанная Манном как некое краевое существование, как чистый экспесс, развернулась и присутствует во всех моментах сегодняшнего бытия. И я не знаю, что это – абсурд, светопреставление, наказание

или же просто острота переживания собственной жизни (Золотоносов, Кононов 2002, 167).

Акцентуация «военного» контекста в этой показавшейся Кононову одной из ключевых сцене романа едва ли случайна. Рассмотрение частной истории на фоне исторической катастрофы – характерный конструктивный принцип романной прозы Кононова, отчетливо явленный во «Фланере» (2011), отчасти – в «Параде» (2015). В ситуации, когда в подцензурном пространстве многие классические тексты начинают функционировать в роли социально-политических аллегорий, некоторые манновские книги начинают звучать особенно современно (см. Наринская 2024, Сапрыкин 2024). Кононовское стихотворение на этом фоне тоже вырастает в своем значении, приобретая характер метаисторического высказывания, выстраивающего связи между частным и общим на фоне мировых бедствий.

Примечательно, что в сборнике «Критика цвета» (2007) появляются и другие манновские сюжеты. В эссе «Скука как желание перемены» с героем «Волшебной горы» Гансом Кастропом неожиданно сопоставляется Евгений Онегин:

Но все-таки он слишком молод, чтобы стать русским Фаустом, скорее он Ганс Кастроп, не поднявшийся на специальному паровичке с долины здоровья и бодрости на «Волшебную гору» болезней и травматизма. Он так свеж и всеобъемлющ, что почти непредставим. [...] Ганс и Иоахим, постигая смерть, обнявшись, спускаются по зеленому горному склону к Давосу. Буран у скальной расщелины настигает Ганса, научая его понимать время как трансцендентную координату (Кононов 2007, 34).

В работе «Внутри мрамора (ученики Малевича)» обнаруживается еще одна манновская отсылка – на этот раз в связи с превращением грамматической неправильности в прием в манифестах Малевича: «В романе Томаса Манна “Волшебная гора” [...] есть пожилой герой, богатый голландец Пеперкорн. Говорит он, как Малевич, обрывая предложения, на своеобразном волапюке. Но все его отменно понимают» (Кононов 2007, 229). В работе «Невозможно», комментируя шрифтовые эксперименты Д. Митрохина, Н. Кононов снова вспоминает Манна:

Томас Манн (запамятовал, в каком романе) описывал, как немецкий меценат тратит немалые деньги на издание передового эстетического журнальчика, где печатаются, конечно, и стихи с переусложненной шрифтовой аранжировкой, но один из деятелей [...] переиначивает благое дело в пародию, превращая четко продуманную шрифтовую шараду в издевательскую абракадабру (Кононов 2007, 54).

Диалог с Т. Манном, тем самым, составляет постоянный фон литературно-критической прозы Кононова, а манновские сюжеты используются для артикуляции самых разнообразных эстетических идей. В фокусе стихотворения «Сорок строк о карандаше» лежит лишь одна образно-смысловая линия, связанная с «Волшебной горой», – ностальгически-любовная. Посвящение литературным героям как бы выводит их из плоскости текста в плоскость бытия, ставит в ряд субъектов, требующих памятования. Основанием для такой памяти оказываются смущение и желание, соотнесенные с Г. Касторпом, наивность и простодушие которого позволяют видеть в нем образ рядового человека, не имеющего представления

о том, частью каких событий он является. «Сорок строк...», таким образом, затрагивают не только поэтологические темы, но и темы уязвимости и хрупкости частного бытия.

В сюжете «Волшебной горы» карандаш – один из образов-символов, связывающих две истории – историю школьного восхищения Касторпа Пшибыславом Хиппе и уже взрослой очарованности в туберкулезном санатории Клавдией Шоша. Впервые о карандаше упоминается, когда Касторп видит сон, помогающий ему впервые ясно осознать внешнее сходство школьного товарища и обаятельной иностранки:

Затем спящему приснилось, что он на школьном дворе, где столько лет проводил перемены между уроками, и он вознамерился попросить карандаш у мадам Шоша, которая тоже была здесь. Она дала ему огрызок красного карандаша в серебряном футляре, приятным, слегка хриплым голосом попросив его через час непременно вернуть карандаш, и когда она взглянула на него своими узкими серо-зелено-голубыми глазами, блестевшими над широкими скулами, он вдруг заставил себя проснуться, ибо теперь понял и старался изо всех сил не забыть, кого и что именно она ему так живо напомнила (Манн, 2019, 115)¹.

Сон вызывает из памяти полуустертый образ школьного товарища, восхищение которым сделало однажды невозможным какое-либо сближение с ним; просьба одолжить карандаш – повод для знакомства и максимум допустимого проявления симпатии. Обладание этим предметом оказывается субститутом обладания его владельцем, никогда не подозревавшем о чувствах, которые к нему испытывают. На уроке рисования Г. Касторп очиняет карандаш

¹ «Dann schien es dem Träumenden, als befände er sich auf dem Schulhof, wo er so viele Jahre hindurch die Pausen zwischen den Unterrichtsstunden verbracht, und sei im Begriffe, sich von Madame Chauchat, die ebenfalls zugegen war, einen Bleistift zu leihen. Sie gab ihm den rotgefärbten, nur noch halblangen in einem silbernen Crayon steckenden Stift, indem sie Hans Castorp mit angenehm heiserer Stimme ermahnte, ihn ihr nach der Stunde bestimmt zurückzugeben, und als sie ihn ansah, mit ihren schmalen blaugrauen Augen über den breiten Backenknochen, da riß er sich gewaltsam aus dem Traum empor, denn nun hatte er es und wollte es festhalten, wovon und an wen sie ihn eigentlich so lebhaft erinnerte» (Mann 1952, 129).

2

«Die Zeichenstunde war an der Reihe, und Hans Castorp bemerkte, daß er seinen Bleistift nicht bei sich hatte. Jeder seiner Klassengenossen brauchte den seinen; lier er hatte ja unter den Angehörigen anderer Klassen diesen und jenen Bekannten, den er um einen Stift hätte angehen können. Am bekanntesten jedoch, fand er, war ihm Pribislav, am nächsten stand ihm dieser, mit dem er im stillen schon so viel zu tun gehabt hatte; und [...] beschloß er, die Gelegenheit [...] zu benutzen und Pribislav um einen Bleistift zu bitten» (Mann 1952, 167).

и хранит его стружки в ящице парты; для юноши это одно из важнейших событий гимназических лет.

Предстоял урок рисования, а Ганс Кастроуп вдруг обнаружил, что забыл дома карандаш. Всем его одноклассникам их карандаши были нужны; однако у него были знакомые мальчики в других классах, и он мог бы попросить карандаш у них. Но в глазах Ганса Кастроупа Пшибыслав был самым близким знакомым - ближайшим, так глубоко он уже общался с ним в тайниках своего сердца; и вот [...] он решил воспользоваться удобным случаем [...] и попросить у Пшибыслава карандаш» (Манн 2019, 154)².

Исследователи манновского творчества давно обратили внимание на автобиографизм этой сюжетной детали – факт этот, возможно, не был известен Н. Кононову, но его явная отмеченность в канве романического повествования вполне позволяла предположить нечто подобное. О параллелях текстового и внепротекстового у Манна и о его «карандашном» сюжете пишет, в частности, И. Эбаноидзе:

Люди, игравшие столь важную роль в эмоциональной жизни Томаса Манна, обозначены в дневниках инициалами или по имени, но у всех у них есть еще и другие имена, под которыми они существуют в мире литературы. [...] К [...] школьной компании принадлежал Вильри Тимпе, чей карандаш Томас Манн хранил у себя до последних лет [...]. Этот карандаш в романе «Волшебная гора» Ганс Кастроуп отдаляет у своего одноклассника Пшибыслава Хиппе, чтобы затем вернуть его Клавдии Шоша (Манн 1996, 186).

Тем самым карандаш в стихотворении оказывается образом-символом подавленного и невыраженного желания, которое так или

иначе найдет способ самопроявления; это любовный фетиш, но вместе с тем – орудие письма, а значит, и самоосознания, инструмент, позволяющий овладеть собственной жизнью. Рукопись стихотворения Кононова тоже отчасти написана карандашом, так что строки о нем – не только вариация на манновские темы, но и опыт самоописания.

Контекст этого самоописания связан с обновлением стиховой формы, которое для Н. Кононова в «Лепете» (1995), «Змее» (1998) и «Пароле» (2001) было связано с экспериментами в области сверхдлинной или сверхкороткой строки. «Сорок строк о карандаше» оказываются одним из ключевых текстов этого ряда³.

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: БИОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Поиск новых интонаций, как пояснял сам поэт, был связан с ощущением инерционности классической просодии и необходимости ее радикализации. Об этом, в частности, заходит речь в беседе с М. Золотоносовым: «Мне действительно всегда хочется писать стихи, которые будут уже не стихами. [...] То есть мне хочется написать о поэтичном, [...] но одновременно я хочу, чтобы это было апоэтично. Но не ломая канона» (Золотоносов, Кононов 2002, 73). Примечательно, что в личной переписке Кононова одним из катализаторов процесса переосмыслиния стиховой формы выступает знакомство с опытами Е. Мнацакановой.

В личном архиве Н. Кононова сохранилось несколько писем Е. Мнацакановой февраля-декабря 1996 г., в которых она, обсуждая с собеседником самые разные рабочие и жизненные обстоятельства, среди прочего, высказываетя и о «манновском» стихотворении и его специфической «музыкальной» природе.

3 Кононовское стихотворение имеет в своей основе трехстопный восьмисложник с преимущественно дактилической ритмической схемой.

4

Сканы писем Е. Мнацакановой любезно предоставлены Н. Кононовым в распоряжение автора статьи в электронном письме от 18.05.2024 г.

В письме от 7 февраля Мнацаканова сообщает о желании послать открыточные виды Давоса, связанные с «Волшебной горой», и просит в ответ прислать аудиозапись авторского чтения стихотворения «Сорок строк о карандаше»:

Когда я в М~~оск~~ве играла сонаты Бетх.~~овена~~, с какой болью представляла себе места, где это создавалось! Не была ли для Вас, милый Николай Михайлович, «Волшебная гора» таким местом? Не послать ли Вам виды Давоса? Когда-то и мне они были «Волшебной горой», видно, для Автора тоже, вижу, и для Вас. [...] Теперь Вы: запишите на кассету свое стих. о «Волшебной горе» и еще два-три по Вашему выбору, я буду это показывать на своем курсе». Если можете, сделайте запись минут на 15-16⁴.

В письме от 9 февраля разговор о текущих делах усложняется развернутым метафизическим рассуждением о связи художника с ландшафтом и скрытыми в нем природными стихиями. В нем же цитируется письмо Кононова, в котором говорится о восприятии текстов Мнацакановой как значимого творческого ориентира. Точкой отсчета при этом по-прежнему остается «стих.<отворение> о Волшебной горе»»:

Вы пишете: «я через Вашу – вроде бы формально далекую – поэзию понял общую родину звучащего и значащего, смог освободиться от многого насильного и дурного, искажающего мою Сущность». – Это я выделила, т.к. это необыкн~~овенно~~ важно. Дорогой Николай Михайлович, Вы постигли и произнесли нечто, сост.<ав-ляющее> Сущность не только Вашу, но и искусства. Оно не имеет другой родины, кроме самого себя, другого объекта, кроме самого

Автора – Себя, другого адреса, кроме недостижимого и вечно уходящего пространства, в котором оно разыгрывается. [...]

5

Этот текст, как и цитата ниже, приводятся по указанному выше источнику.

Есть только Автор и мировая гармония, мировое пространство. Космос, посылающий нам сигналы. [...] Поверьте, что всякий настоящий Автор начинает так, словно ни до него, ни после ничего не было и не будет. [...] Т. Манн написал “Волш.<ебную> гору”, потому что сам побывал там, когда там лечилась его жена, он увидел себя в перспективе многих ситуаций, и ландшафт помог ему. Альпы посыпали ему сигналы, не слышимые и не услышанные другими⁵.

В письме от 15 ноября Мнацаканова выражает благодарность за полученную в дар книгу «Лепет», дает несколько советов, связанных с регулярной литературной работой, расспрашивает о музыкальных основах кононовского стиха. Среди прочего, упоминается и о стихотворении «Сорок строк...»:

Глубокоуважаемый Николай Михайлович, позвольте поблагодарить Вас на прекрасную книгу (“Лепет”, уточняю [...]), которую прочитала несколько раз. И книга, и Автор заинтересовали и взволновали меня: вспомнилось многое, и даже не вспомнилось, но вернулось то, что казалось утраченным. Ваши длинные строчки, с таким широким дыханием – это ведь движение мелодии. Я думаю, [...] Вы профессиональный музыкант, когда думаете словами, и обратно, Автор слов, когда занимаетесь музыкой? [...]

Теперь о Ваших длинных строчках длинного дыхания. [...] Ямб от хорея, как бы ни бились уважаемые филологи, не только

трудно, но и ненужно отличать. Нет такого ямба, кот.<орый> через несколько строф не захромал бы хореем и наоборот. [...] Так вот, Ваш размер или “размеры” – еще одно доказат.<ельство>, что стихи – профессиональные, подлинные. [...]

Также спасибо за Пшибыслова и Клавдию: в свое время они тоже сыграли большую роль в моей жизни. Меня обрадовало это ст-<и-хвострени>е! Пишите много и пишите еще.

Хотя стихотворение в целом выстраивается вокруг мотивов, связанных с романом «Волшебная гора», в нем – по метонимической связи восточнославянских имен (Přibyslav – Tadeusz) – появляется еще и отсылка к новелле «Смерть в Венеции» («Der Tod in Venedig», 1912). «Тадеуш-Тадзю-Тадзио» в широком контексте кононовского творчества – образ-символ утрачиваемого объекта желания. В романе «Фланер» это исчезающий в хаосе мировой войны возлюбленный, диалоги с которым продолжаются десятилетия спустя после его исчезновения.

«Польский» контекст в романе, как указывал сам Н. Кононов, одновременно является контекстом прототипическим, что позволяет и стихотворение рассматривать как своего рода проекцию на семейную историю:

Биография Фланера отчасти совпадает с биографией моего двоюродного деда, депортированного из Триеста в 47-м, отсидевшего десять лет в лагерях и умершего в конце шестидесятых в селе Лысые Горы Саратовской области. Я встречал его многократно. Ему так и не удалось после лагерей восстановить свое польское гражданство. [...] Потом в Польше, уже в 20-30-х жила моя двоюродная бабушка Ольга Антоновна, принимавшая деятельное

участие в моем воспитании. Так что польский герой – дела семейные (Кононов 2012).

Об эстетических и культурно-исторических аспектах «польского» сюжета в романе неоднократно писали исследователи. Как отмечает В. Иванів, «польское» в книге – это прекрасное «свое-чужое»:

Польский сюжет глубоко не слушен. Польские имена звучат как напоминание о чем-то родном и забытом. Настолько прочно забытым, что в русском языке этому нет места – как нет места растерзанному, поруганному или, как говорит Кононов, “кромешному”. Это то, что пропитывает лучшие образцы русской речи, но никогда не появляется в своем обличье (Іванів 2018, 369).

Л. Мальцев, отмечая достаточно избирательное и не всегда последовательное использование польского слова («*polsczyczny*») в романе Н. Кононова, указывает в то же время на сверхсемантизацию имени, которое вбирает в себя «польскость»:

Главной идейным показателем «польскости» главы первой и всего романа является антрононим “Тадеуш” как символическая презентация польского начала, отмеченным национальным историческим и культурным мифотворчеством, проявленным в именах борцов за независимость Польши [...]. В переводе с арамейского имя “Тадеуш” (“Фаддей”) означает “сердце”, что принципиально с точки зрения “культа сердца” польского романтизма [...]. Обладая знаковым именем, герой Кононова становится, во-первых, представителем “польскости” в мультинациональном и мультикультурном мире романа, во-вторых, он дает ключ рассмотрения

характеров и судеб романа под “польским” углом зрения, их интерпретации с точки зрения исторически сформировавшихся кодов национальной культуры (Мальцев 2018, 719–720).

Если у Н. Кононова «польскость» связана с представлениями о несостоявшемся транснациональном мире в Восточной Европе начала XX века, то в «Волшебной горе» «русскость» – это преимущественно маркер «экзотического», концептуально и поведенчески «иного» по отношению к Европе (Баринова 2007). Качества этой инаковости могут интерферировать в широком диапазоне (подробно см.: Eschenburg 2022), который, в частности, предполагает и любовную манкость. В давней работе А. Гроницка, посвященной разным аспектам рецепции «русского» у Т. Манна, отмечается:

Для Касторпа Хиппе и Шоша слились в единую личность, в символ славянского духа, “северной экзотики”, которая “волнует его, как ничто другое в целом мире”. Это пристрастие Касторпа носит автобиографический характер. Томас Манн однажды признался, практически словами Касторпа, что экзотика Северо-востока является для него чем-то особенно глубоким и захватывающим (Gronicka 1945, 129–130).

«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ОНОМАСТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

Первые две строфы стихотворения задают особый ретроспективный режим развертывания сюжета, в котором, с одной стороны, речь идет о предчувствии «настоящего XX века» и его грозных

событий, а с другой – сами эти события, Первая мировая война, прежде всего, уже кажутся прожитыми, отделенными значительной временной дистанцией. В соответствии с атмосферой манновского романа переживание кануна связывается с метафорой зарождающейся болезни, контуры которой еще не определены и опознаются только по первым «простудным» признакам. Частые прогулки героев в санатории вызывают ассоциации с парком и аллеями, а цикличная организация курортного времени заставляет вспомнить о привычных «наверху» музыкальных развлечениях и о шуточной путанице с именем Клавдии, которое в первую пору знакомства в силу своего экзотизма запоминается как Маруся / Мазурка⁶: Поскольку речь идет о канунах, болезнь кажется еще не опасной, «сладостной», томной; она «нежится» в теле, еще не тронутом немощью:

*Эти аллеи, где сладостно припухать простуженной ольхе, температурить липе,
Так как телефоны не закашлялись еще, не поперхнулось
молодое радио;
Если и вожделеют, так лишь к карандашику отличника Хинне
Все эти молочные флюгера, поскрипывающие: Таде-
уш-Тадзю-Тадзио.
Палочки туберкулезные не то что вальса укачивающе-
го, а и мазурку
Одышилую не затягли еще: нежатся в крови ленивыми кисами,
В то время как небо под самым подбородком уже застегивает тужурку
И смотрит на нас - не видя, как жница на метелки рисовые (Кононов 1995, 24).*

6

«Walzer sodann, Märsche, bei denen man hochgemut den Kopf hin und her wandte, und muntere Mazurken. Mazurka? Marusja hieß sie eigentlich...» (Mann 1952, 219). «Мелодичные вальсы, бравурные марши, в такт которым бодро покачиваешь головой, резвые мазурки. Марусей звали ее, эту девушку» (Манн 2019, 207).

7

Возможная психоаналитическая трактовка любовного сюжета «Волшебной горы» настолько очевидна, что кажется уместным заподозрить автора в намеренном создании ложного хода; тем не менее исследователи соблазн такого прочтения не останавливаются. Ср. мнение Д. Белякова: «Историю взаимоотношений Ганса Кастора с Пшибыславом Хиппе и Клавдий Шоша в свете психоанализа можно интерпретировать в качестве иллюстрации процесса возвращения вытесненного» (Беляков 2013, 15).

В третьей-пятой строфах мотив кануна соотносится уже с состоянием невинности, в которой герой стихотворения еще не знает своих желаний и заблуждается относительно своих действий. Его «эритроциты» так же сонны («спят глухарями»), как и «палочки туберкулезные» несколькими строками выше («нежатся кисами»). Касторп у Манна пишет только деловые письма; упоминание о письме частного характера («мой дорогой...», «моя дорогая...») подчеркивает разительность переживаемых им трансформаций, предполагающих переход от раздражения объектом желания к очарованности им.

Как и ранее, сближение, которое пока еще только предчувствуется, уже увидено в ностальгической оптике («и все прощанием кончается»). Вполне в духе романа, где Касторп слушает лекции о любви как источнике всех болезней, в стихотворении появляется психоаналитическая фразеология («механика замещения»⁷):

В то время, как в начале письма: “Мой дорогой...” или там
“Моя дорогая...” –
Выводится, и после абзаца, посвященного погодным условиям,
Такая вспыхивает нежность, неясной птичкой мелькнув,
дотла сгорая,
И все прощанием кончается, легкими попреками, малокровием.
И вполне возможно в такой барсучьей фамилии Шоша или Шоша
Стерженек томления скрыть. О, к грифельку этому
усыновленному
Сердце тянется, пока его не испугает дикая ноша...
И механика замещения все какого-то отличника выталкивает
к топольку зеленому.
Или совсем молодую женщину, так по-школьному

подчеркнутую волнисто,
Обведенную ореолом со всеми платьями, глупостями, опозданиями, вещицами.

Но пока с высоты своей юности не смотришь
ни вверх, ни вниз ты,
А лишь на свой кровоток, где эритроциты спят глухарями, посиживают перепелицами
(Кононов 1995, 24).

Вариативность ударения в русской версии написания фамилии – «Шошá или Шóша» – в стихотворении Кононова актуализирует двойственность героини и связанной с ней «русскости», соотносящей славянское и германское, европейское и азиатское.

С одной стороны, ударение на последний слог акцентирует в Клавдии «французское» начало (Chauchat), и большинство исследователей «Волшебной горы» именно эту сторону обычно и комментируют. В. Маурер предлагает весьма прозрачную расшифровку, связанную с языковой игрой:

*Произношение фамилии говорит нам о том, что Манн имел в виду французские слова *chaud* и *chat* – “жаркая [или пылкая] кошка”, и в комментариях он подбирает характеристики под это имя. [...] Мадам Шоша – воплощение плотской любви, смерти и мистического Востока (Maurer 1961, 253).*

Д. Остберг, в целом соглашаясь с такой трактовкой, предлагает дополнение, связанное с реалиями войны:

В этом случае вторая возможная ассоциация, связанная с именем, кажется особенно уместной ввиду тесной связи мадам Шоша

«Hippe, Sohn eines Historikers und Gymnasialprofessors, notorischer Musterschüler folglich und schon eine Klasse weiter als Hans Castorp, obgleich kaum älter als dieser, stammte aus Mecklenburg und war für seine Person offenbar das Produkt einer alten Rassemischung, einer Versetzung germanischen Blutes mit wendisch-slavischem – oder auch umgekehrt» (Mann 1952, 164).

с идеей смерти и предполагаемой смертью Ганса Кастропа в Первой мировой войне. “Chauchat” – название популярной французской винтовки-пулемета, использовавшейся в той войне, начиная с битвы на Сомме (Ostberg 1962, 228).

С другой стороны, ударение на первый слог (Шоша) вызывает сугубо русские ассоциации, поскольку прямо соотносится с одним из подмосковных топонимов – с рекой Шоша, упоминаемой в Лаврентьевской летописи под 1215 годом. Е. Поспелов, отмечая историческую вариативность названия (Шеша – Шоша), связывает это название с балтийским влиянием:

Имеется ряд параллелей в гидронимии балтийских территорий: литов, šešire, šešuva, šašulys, šašuola и др. В основе этих гидронимов древнелитовское šeš – “холодный, прохладный”. Название Шоша находится в зоне широкого распространения балтийской гидронимии, что свидетельствует в пользу этой гипотезы» (Поспелов 2008, 558).

Примечательно, что П. Хиппе в романе тоже помещается в «балтийский» контекст, поскольку повествователь упоминает о его «смешанной крови – германской и вендо-славянской или наоборот» (Манн 2019, 152)⁸.

Шестая и седьмая строфы стихотворения повествуют о внезапном разрешении долго копившегося напряжения, об остром переживании собственного бытия, подаренного близостью смерти. «Карандашная» история трактуется как классический пример обратимости либидо и мортидо, когда, ища полноты самоосуществления, герой в то же время максимально приближается к небытию. «Боль, трепет сверх всякой меры», «замиранье,

смятенье» оказываются фокусом, в котором он осознает себя и обретает свободу, и карандаш призван это засвидетельствовать. Этот фрагмент с очевидностью адресует к французским пассажам из объяснения Касторпа и Шоша в пятой главе «Волшебной горы», где обычно сдержаный и стереотипно ведущий себя инженер неожиданно начинает говорить в полном любовном ослеплении, буквально – на чужом (французском) языке⁹:

*Но когда переполняются настсты, серебряные
клетки, маленькие вольеры
Из какого-то суммарного, наугад взятого ряда,
непереносимого, вещного, –
Проявляются такие признаки любви, боли,
трепета сверх всякой меры,
Что даже смерть кажется товарищем юно-
сти, а не то что эта женщина.
Вот они – замиранье, смятенье, счета, кви-
тации, письма, номенклатура
Выдвиженцев с какого-то детского, уже раз
пережитого поприща.
А вот и характеристика, данная карандашу,
в том, что его мальчишеская фигура
Возмутительна, в том, что жив
ты пока, в том, что дышишь, в том, что
смотришь еще
(Кононов 1995, 24).*

⁹

«Oh, l'amour n'est rien, s'il n'est pas de la folie, une chose insensée, défendue et une aventure dans le mal. [...] Mais quant a ce que je t'ai reconnue et que j'ai reconnu mon amour pour toi, – oui, c'est vrai, je t'ai déjà connue, autrefois, toi et tes yeux merveilleusement obliques et ta bouche et ta voix, avec laquelle tu parles, – une fois déjà, lorsque j'étais collégien, je t'ai demandé ton crayon, pour faire enfin ta connaissance mondaine [...].

Je t'aime, lallte er, je t'ai aimée de tout temps, car tu es le Toi de ma vie, mon rêve, mon sort, mon envie, mon éternel désir...» (Mann 1952, 437–438).

«О, любовь – ничто, если в ней нет безумия, безрассудства, если она не запретна, если боится дурного. [...] Относительно

же того, что я узнал тебя и узнал мою любовь к тебе – да, это правда, я уже знал тебя в былом, тебя и твои удивительные глаза с косым разрезом, и твой рот, и твой голос, – и однажды, когда я еще был школьником, я уже попросил у тебя твой карандаш, чтобы наконец познакомиться с тобой как полагается [...] Я люблю тебя, – лепетал он, – я всегда любил тебя, ведь ты – это “Ты”, →

→ которого ищешь всю жизнь, моя мечта, моя судьба, моя смерть, мое вечное желание» (Манн 2019, 441).

10

В недавнем русском переводе «Слушай, Германия! Радиообращения 1940–1945 гг.» (СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2024).

Восьмая-десятая строфы подводят итоги, и в них происходит смена точки зрения. Логика предшествующего текста предполагала такую расстановку местоименных указаний, которая как быставила читателя на место Г. Кастроша. Во второй строфе появляются уязвимые и обреченные «мы», перед которыми открывается перспектива мировой войны; в пятой и седьмой строфе появляется автокоммуникативное «ты», предполагающее разговор себя-взрослого с собой-юношой.

Восьмая строфа начинается с «я», отчетливо осознаваемого как авторский голос («Если бы я хотел наконец объясниться»). Но это «я» в большей степени соотносимо с Т. Манном, чем с Н. Кононовым. Такую версию заставляет предположить возврат к началу, где упоминалось о радио, которое еще только должно было появиться («не поперхнулось молодое радио»). В последней строфе радио – это повседневная реальность, социально значимое медиа («это было-было-было и может быть передано даже по радио»). В этой связи, разумеется, вспоминаются прежде всего обращения Т. Манна по радио к соотечественникам (1940–1945) – речи, объединенные позднее в книгу («Deutsche Hörer!») (1943, 1945¹⁰).

Это «я» вспоминает события прошлого, но исключает вынесение воспоминаний в публичное пространство. Вне преобразующей призмы текста ничто не существует; слово не обращает к реальности, а уводит от нее в поле памяти («И промолчать лучше»). Как отмечал Т. Манн в дневниках, жизнь «нуждается втайне» (Манн 1996, 184). Именно карандаш эту тайну и создает:

И если б я хотел наконец объясниться, чтобы поставить крепкую точку, тем самым прервать переборы признаков, смежить мехи этого стихотворения,

Положить баян его в футляр, молчаливую ему устроить выволочку, ночку,
 Но вот флюгеров, упоминаемых в начале, слышу польское пенье.
 Слышу, как упоминаемые ольха и липа шумно выдыхают: “Прошу”,
 Как ссорятся две паненки, словно гусыни, друг на друга шипящие,
 Слышу, как травы спокойно на свои плечи принимают снега
 все, порошу,
 И до времени засыпают, в полосу попав умиротворяющую, поющу, пьянящую,
 И разом зазвучавший эфир, феерию новостей, всю систему
 доказательств
 Того, что это было-было-было и может быть передано
 даже по радио,
 Как и то, что когда роняют карандашик, сердце падает тоже, и,
 как связать их,
 Оба эти падения, знаю. И промолчать лучше. Ради нее не проговориться, да и ради него...
 (Кононов 1995, 24).

Первые и последние строфы стихотворения связывает не только мотив радио, но и, шире, – мотив сложно звучащего мира, напрямую связанный с романом Т. Манна. В двух первых строфах речь идет о «закашлявшихся телефонах», «поперхнувшемся радио», «поскрипывающих флюгерах»; в трех последних – о «мехах стихотворения» и его «баяне», о «шумном выдохе» деревьев, о «зазвучавшем эфире». Девятая строфа включает рефрен со словом «слышу», причем слышимое оказывается за порогом обычного восприятия («Слышу, как травы спокойно на свои плечи

11

Изначально – и это отмечено в рукописи – стихотворение называлось просто «Карандаш», т.е. выбор именно сорока строк – это осмыслиенный авторский жест.

принимают снега все, порошу»), свидетельствуя об обостренной поэтической или «профетической» чувственности. Тем интереснее, что, внимая многозвучию мира, «автор» выбирает беззвучие («промолчать лучше»), увязывая его с возвратом к началу текста («ради нее, да и ради него»).

Сложные звуковые сюжеты «Волшебной горы», в которых переплетаются музыка, природные и механические шумы, человеческие голоса и т.д., в конечном счете, как указывает С. Сакамото, завершаются молчанием, поскольку любой звук теряется в шуме войны: «Мотивная сеть звуков и их восприятия вплетена в контекст “влечения к смерти”, [...] оцепенения и снижения жизненной активности. [...] Слышимый звук нарастает до крещендо, параллельно процессу [...] аннулирования любого человеческого синтеза» (Sakamoto 2016, 60). Тем самым, в соответствии с интуицией Е. Мнацакановой, «Сорок строк о карандаше» оказываются стихотворением о мемориальных (или сотериологических) возможностях письма и циклическом возврате затихающей музыки мира («флюгеров, упоминаемых в начале, слышу польское пение»).

О специфическом «сакральном» плане текста позволяет говорить название, в котором акцентировано число сорок¹¹, в иудео-христианской и русской народной традиции имеющее разветвленный ряд символических значений.

Как отмечает О. Сурикова, «символизация числа 40 типична [...] для общерусской системы в разных ее стратах – в книжной (высокой и литературной), в общенародном языке, в диалектах, в фольклоре разных регионов» (Сурикова 2023, 8). Особенности древнерусской системы мер сделали число 40 знаком неопределенного множества, предела (количественного, временного и т.п.). Об этом пишет С. Праведников: «Число сорок имело в Древней Руси

особое метрологическое значение, выступая в качестве основания системы мер. Именно сорок фунтов содержал в себе пуд, сорок ведер входило в бочку-сороковку», шкурки животных объединялись в связки-«сорочки» и т.д. (Праведников 1996, 35). «Сорок строк» в таком контексте можно прочитать как «пределально много».

С другой стороны, эта семантика множества в восточном, в частности, библейском контексте, может быть связана с протяженностью событий-испытаний (с разным наполнением этой длительности):

Предполагается, что русская символизация числа 40 и даже русский счет сороками – результат влияния восточных традиций: библейской (ср. общизвестные примеры: 40 дней и ночей шел дождь, вызвавший потоп; 40 дней провел Моисей на горе Синай; 40 лет евреи скитались по пустыне; 40 дней проходит от Воскресения до Вознесения) и тюркской (ср. башк. ўә զүгъу զүгъ ‘все, что он говорит, то и есть’, букв. “трижды сорок по сорок”; кирг. զүгъ чоро ‘сорок витязей – сторонников главного богатыря’; узб. oirqqa čidayan qirq birga ham čida ‘терпел сорок [раз], вытерпи и сорок первый’; кирг. զүгъ ‘сорок дней после родов; сороковины, сорочины’; алт. кутук ‘поминки на сороковой день’ и др. (Сурикова 2023, 9).

В этом контексте «сорок строк» соотносятся с похоронно-поминальной обрядностью; посвящение стихотворения чужой «памяти» определенно работает на эту семантику.

На основе осмысления сорока как завершенного множества возникает множество производных смыслов, некоторые из которых связаны с народной магией. Сорок единиц чего-либо (волшебных предметов или совершаемых действий) соотносятся с «отмаливанием заложных покойников», с «защитой от порчи и сглаза», с «практиками народной медицины», с защитой от эмей,

12

Н. Кононов предложил возможность автору сделать foto поэтического черновика, именно оно и будет предметом текстологического разбора.

13

В общем массиве рукописей есть, насколько можно судить, лишь один черновик, построенный ровно таким же образом – это написанное параллельно с разбираемым текстом стихотворение «Словно градусник с серебряной хребтинкой» – тоже с отсылкой к Т. Манну, к его роману «Иосиф и его братья».

с гаданиями и т.д. (Сурикова 2023, 9). Воспоминание-воскрешение («все это было-было-было») в этом контексте тоже может рассматриваться как «магический» жест, а число строк соотноситься с внутренней мерой ритуального действия. Таким образом, в тексте Кононова авторские смыслы количества, связанные с выбором длинной строки и «большого стихотворения», резонируют со смыслами общекультурными.

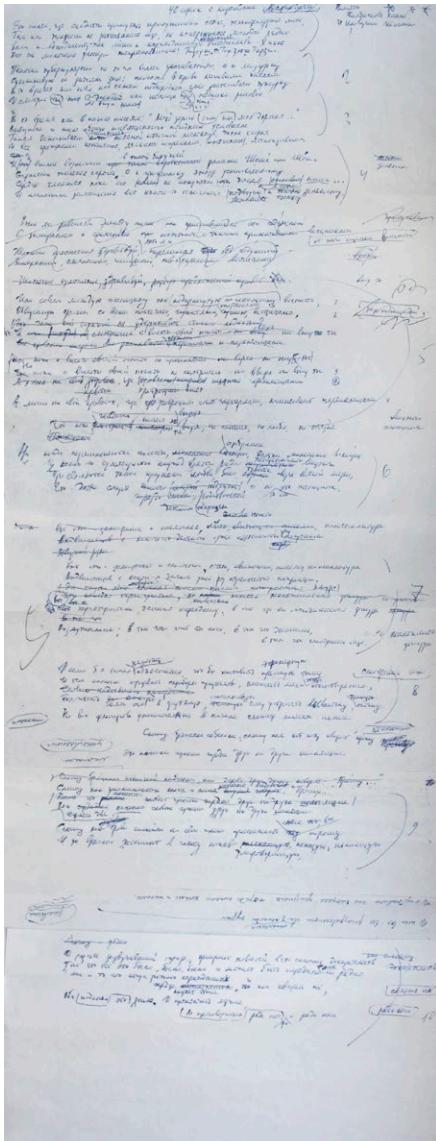
«СОРОК СТРОК О КАРАНДАШЕ»: ЗАМЕТКИ О ТЕКСТОЛОГИИ

Стихотворение Н. Кононова «Сорок строк о карандаше» примечательно не только сложной системой аллюзий, специфической просодией, развернутой концепцией поэтического письма, но и своеобразной поэтикой черновика, некоторые принципы которой позволяет описать обращение к личному архиву поэта¹².

В то время как обычной практикой для поэта является работа с черновиками в тетрадях или записных книжках, рукопись «Сорока строк...» представляет собой отдельный лист-свиток, состоящий из трех под克莱енных друг другу фрагментов, отражающих разные этапы работы (рис. 1)¹³. Большая часть записей выполнена темно-синей шариковой ручкой, есть отдельные пометы черной ручкой, и, по всей вероятности, самые ранние, записи карандашом. Этот лист единственный из сохранившихся, и он отражает близкое к итоговому состояние текста. В то же время он содержит большое число правок, позволяющих говорить об определенных закономерностях в работе над черновиком.

Во-первых, Кононов представляет черновик как единое интеллигibleльное пространство, в котором все поле действий должно быть замкнуто и обозримо – с этим связаны под克莱ивание

◀ FIG. 1



и работа с двух сторон листа; при этом очевидна второстепенность уже проработанного материала, который иногда не просто зачеркнут, но оборван и заклеен. Важно не задокументировать все этапы работы, а зафиксировать ее узловые моменты на финальном этапе.

Во-вторых, работа с черновиком, в котором еще не определены смысловые доминанты, предполагает приведение в движение всей текстовой массы. В черновых записях есть фрагмент, в котором двустишие о «рисовых соломинках» и «жалобной тужурке» небес переписывается подряд семь раз, при том, что правки каждый раз оказываются минимальны. Синтагматические связи очень важны, и замена любой детали заставляет переосмыслять связи целого.

В-третьих, в работе над текстом важны ретенция и протенция: даже если следующая строка еще не написана, у нее обычно уже есть какие-то образно-смысловые контуры. Эти контуры обычно фиксируются в словах-«узлах», внесенных на поля и иногда обведенных ручкой. В некоторых случаях это вероятные рифменные пары («вещного» – «женщина») или финалы строк («перепелицами», «ради него»); иногда – ключевые слова-ассоциаты («тужурка», «рисовый»).

Сохранившийся черновик не позволяет восстановить всю историю текста, но в нем возможно выделить несколько линий образных трансформаций. Обращение к ним позволяет охарактеризовать некоторые принципы замен в тексте.

Прежде всего, можно отметить два параллельных механизма: с одной стороны, речь идет о движении от прямой номинации к номинации метафорической («сырая лина» → «температурающая липа», «өльха шумит» → «ольха припухает», «қоротконая лая фамилия» → «барсучья фамилия» и т.д.); с другой стороны, текст, наоборот, иногда движется от сложной ассоциации к более

очевидной («безуемые бубнящие флюгера» → «поскрипывающие флюгера»; «вспыхивает нота» → «вспыхивает нежность», «малодушный вальс» → «укачивающий вальс»).

Отдельный важный момент – выбор меры проявления признака. Как правило, замена предполагает интенсификацию признака («неприметный ряд» → «непереносимый ряд», «эфемерная точка» → «крепкая точка», «сердце опаивается» → «сердце падает»), но в отдельных случаях возможен и обратный ход («смотрит с досадой» → «смотрит не видя», «страж сверх меры» → «трепет сверх меры», «смотрит, не слыша, не видя, не любя, не осознавая» → «не смотришь ни вверх, ни вниз»).

Достаточно часто замены, которые делаются поэтом на разных стадиях черновой работы, предполагают различные операции сжатия, сокращения, вытеснения. В этом случае можно говорить о нескольких вариантах трансформаций.

Во-первых, стоит прежде всего сказать о «фокусировке», когда из целого ряда возможностей образно-смыслового развития выбирается одна, наиболее содержательно «сгущенная» («и жареное нам всем зеленеть зернышками рисовыми», «нова комплексы рассыпаем какими-то зернами рисовыми», «мы не стали еще залитым хмурой водой полем рисовым», «все переложено еще колониальными соломинками рисовыми» → «небо [...] смотрит на нас [...] как жница на метелки рисовые»).

Во-вторых, можно отметить случай, когда детально разрабатываемая в разных направлениях ассоциативная линия в итоге вытесняется другой, более выразительной («Вот и звезды ранние, словно раскурившие свои мелкие жалобы турки» → «И во мнет тлеют жалобы, раскуривают их какие-то маленькие турки» → «И пока шелкопряды прядут свои волоконца тихо, словно покуривающие

жалобы турка» → «И пёка небеса застегивают на все пуговицы свои там жалобную военную тужурку» → «Небо под самым подбородком уже застегивает тужурку»).

В-третьих, заслуживает внимания сценарий, при котором возможные пути конкретизации сюжета, связанные с характеристиками субъектов или объектов, начинают казаться несущественными, уводящими в сторону, и весь ассоциативный ряд из текста изымается («В начале письма: и слова пляются друг на друга различая все комплексы / которые под русскую рифму серебрятся так легко дотла догорая» → «Такая вспыхивает нежность, неясной птичкой мелькнув, дотла сгорая»).

Эти наблюдения, требующие, конечно, уточнения при обращении к широкому корпусу поэтических черновиков Н. Кононова, позволяют сделать несколько простых обобщений. Текст у Кононова не создается спонтанно, но предполагает протяженную работу, в которой трансформируются и сами образно-смысловые линии, и их детализация, и их взаимная соотнесенность. Акцентуация деталей для поэта, как правило, более характерна, чем радикальная переделка – но и она предполагает такую переработку фрагмента, когда в движение приводится вся система элементов. Творческий процесс – поиск баланса между конкретностью и ассоциативностью, предметностью и шифром. В этом процессе длительное варьирование и детализация некоторых сюжетных линий иногда оборачиваются их редукцией или изъятием из окончательного варианта.

ВЫВОДЫ

Стихотворение «Сорок сток о карандаше» Н. Кононова – характерный пример поэтологического текста: это опыт самоописания,

предъявления определенной модели стиха и стилеобразования, а одновременно – опыт исследования оснований и возможностей поэтического письма в ситуации исторической катастрофы.

Сверхдлинная строка – способ исследовать поэтическую форму в ее предельных характеристиках, на грани перехода в прозу, освоить возможности периода с долгими рядами перечислений и параллелизмов. Н. Кононов использует эту форму для культурно-исторической рефлексии, материалом для которой оказывается любовный сюжет в «Волшебной горе» Т. Манна, объединивший в одном синтетическом объекте желания мужскую и женскую фигуры. В этом смысле стихотворение может рассматриваться как пример реализации андрогинной концепции человека, в котором только баланс разных начал может являться условием цельности, а вместе с тем – как пример сюжета, в котором однажды сформированная схема любовного сюжета всегда воспроизводится в новых отношениях.

«Карандаш», выпрошенный взаймы, оказывается «магическим» средством, замещающим утраченный объект желания, а вместе с тем – инструментом письма, позволяющим во фрагментарном и аллюзивном нарративе осознать логику своих действий, примириться со своей жизнью. Принципы этого символического «овладения» с прошлым предполагают возвращение к ситуации «ранения», максимального эмоционального напряжения, которым в контексте манновского романа оказывается любовное признание. «Карандаш» позволяет вернуться к этому признанию и, записав его, поставить в нем «крепкую точку».

Лирический сюжет в стихотворении выстраивается по характерной модели «сотериологических» текстов: чем очевиднее обреченность героев перед лицом мировой войны, тем бесспорней

власть «карандаша», способного рассказать их историю и тем самым сохранить их от смерти и забвения. «Сорок строк» – это «магический» жест памятования, воскрешения, в котором высказывание расслаивается на «экзотическую», очевидную для всех, часть, и часть скрытую, «эзотерическую», обращенную только к чувственной памяти пишущего. Стремление к полноте высказывания тем самым одновременно является стремлением к «умалчиванию» о тех или иных обстоятельствах, попыткой «не проговориться».

Стихотворение о любви и письме одновременно является и стихотворением об имагологии, поскольку его ключевые персонажи, каждый по-своему, осмысляет культурные, национальные, языковые границы. Любимый «другой» принадлежит к другому миру, и оставаться с ним, не проникнув в этот мир, невозможно. Следуя за Т. Манном, Н. Кононов подчеркивает «экзотические» смыслы «русскости» К. Шоша и «немецко-венской крови» П. Хиппе; развивая ассоциативные ряды собственного художественного мира, вводит в текст мотив «польскости» утраченного возлюбленного, воплощающего в своем имени – Тадеуш – представление о «сердечности».

Биографический контекст рецепции текста, переписка с Е. Мнацакановой, позволяет выделить в нем в качестве одной из важнейших музыкальную тему. Музыка и природные шумы составляют неотъемлемый фон любовного сюжета; мир умолкает, когда любовь из него уходит. Эта логика также соотносится с мотивным строем романа «Волшебная гора».

Обращение к истории текста позволяет дополнить эти выводы несколькими важными штрихами. Стихотворение, исследующее пределы поэтической формы, рождается из черновика, в котором

огромное значение имеет стремительный рост словесной массы. Его движущими силами, помимо аллюзий, отраженных в ключевых словах, является поиск баланса между конкретным и метафорическим, между разными степенями проявления признака. ♡

Литература

- БАРИНОВА, ЕКАТЕРИНА, 2007: *Русские концепты в творчестве Томаса Манна 1890-1920-х гг.*: автореферат кандидатской диссертации. Нижний Новгород.
- БЕЛЫХ, АЛЕКСАНДР, 2018: Феноменологический синематограф. «Пловец». К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. СПб.: Алетейя. 605-678.
- БЕЛЯКОВ, ДМИТРИЙ, 2013: Психоанализ в романе Т. Манна «Волшебная гора»: между просветительским психологии и аналитической психологией. *Вестник Московского государственного лингвистического университета*. Вып. 21. 9-34.
- ДАШЕВСКИЙ, ГРИГОРИЙ, 2012: Как читать современную поэзию. [<https://os.colta.ru/literature/events/details/34232/>]
- ЗОЛОТОНОСОВ, МИХАИЛ, КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 2002: З / К, или Вивисекция. Книга протоколов. СПб.: ИНАПРЕСС.
- ИСРАПОВА, ФАРИДА, 2013: О границах понятия металирики в работах немецких литературоведов. *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки*. № 1 (111). 188-196.
- КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 2012: «Для меня искусство – те же люди...»: интервью Д. Бавильскому. [<https://www.topos.ru/article/literaturnaya-kritika/nikolai-kononov-dlya-menya-iskusstvo-te-zhe-lyudi>]
- КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 2007: Критика цвета. СПб.: Новый Мир Искусства.
- КОНОНОВ, НИКОЛАЙ, 1995: *Лепет*. СПб.: Пушкинский фонд.

- кукулин, илья, 2002: Актуальный русский поэт как воскресшие Аленушка и Иванушка. О русской поэзии 90-х годов. *Новое литературное обозрение*. №53. 273-297.
- МАЛЬЦЕВ, ЛЕОНИД, 2018: Польский культурный код в романе Н. Кононова «Фланер» К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги. СПб.: Алетейя, 2018. 716-726.
- МАНН, ТОМАС, 2019: *Волшебная гора* / Пер. с нем. В. Станевич, В. Куреллы. М.: АСТ, 2019.
- МАНН, ТОМАС, 1996: Из дневников. Перевод с немецкого, предисловие и комментарии Игоря Эбаноидзе. *Новый мир*. № 1. 181-202.
- НАРИНСКАЯ, АННА, 2024: Зачем в путинской России голос Томаса Манна. [<https://www.dw.com/ru/zacem-v-putinskoj-rossii-golos-tomasa-manna/a-71048356>]
- НОВИКОВ, ВЛАДИМИР, 2001: *Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии*. [https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2001/6/nos-habebit-humus.html]
- ПОСПЕЛОВ, ЕВГЕНИЙ, 2008: Географические названия Московской области: топонимический словарь. М.: АСТ, Астрель.
- ПРАВЕДНИКОВ, СЕРГЕЙ, 1996: Имена числительные в фольклорном тексте: лексикологический и лексикографический аспекты. Курск: Курский государственный педагогический университет.
- САПРЫКИН, ЮРИЙ, 2024: Эхо горы. «Волшебная гора» Томаса Манна: роман-собор, роман-университет, роман-путешествие. «Коммерсантъ Weekend» №39 от 15.11.2024. [<https://www.kommersant.ru/doc/7284530>]

- СУРИКОВА, ОЛЕСЯ, 2023: «На сорок сороков сорок сорок прилетает...»: символика числа 40 в костромских говорах. *Живая старина.* 3 (119). 8-11.
- ІВАНІВ, ВІКТОР, 2018: Філософський молот в День Івана Купалы. *К преизбыточному. Кононовские чтения: исследования, статьи, эссе, диалоги.* СПб.: Алетейя, 2018. 369-374.
- BRANDMAUER, RUDOLF, 2011: Poetologische Lyrik. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte* / Hrsg. D. Lamping. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler. 157-161.
- ESCHENBURG, BARBARA, 2022: «*Ist nicht der Russe der menschlichste Mensch?*» : Thomas Manns Menschlichkeitsbegriff im Kontext russischer Literatur. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- GRONICKA, ANDRE, 1945: Thomas Mann and Russia. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory.* 20:2. 105-137, DOI: 10.1080/19306962.1945.11786230
- HINCK, WALTER, 1985: *Das Gedicht als Spiegel der Dichter.* Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- MANN, THOMAS, 1952: *Der Zauberberg.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag GmbH.
- MAURER, WARREN R., 1961: Names from The Magic Mountain. *Names.* Vol. 9, Issue 4. 248-259.
- MÜLLER-ZETTELmann, EVA, 2000: *Lyrik und Metalyrik: Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, 2000.
- OSTBERG, DONALD R., 1962: Chauchat in the Magic Mountain. *Names.* Vol. 10, Issue 3. 228.

- SAKAMOTO, SAKIE, 2016: «Quietismus» und «Aktivismus». Die sinnstiftende Funktion des gehörten Lauts als Leitmotiv in Thomas Manns *Der Zauberberg*. *Neue Beiträge zur Germanistik*. Band 15, Heft 1. 43-60. DOI: 10.11282/jgg.153.0_43.
- STAHL, HENRIEKE, KORTE, HERMANN, 2016: Einleitung. *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland* / Hrsg. H. Stahl, H. Korte. – Leipzig: BiblionMedia, 2016. 13-52.

Summary

Kononov's poem "Forty Lines about a Pencil" (1995) exemplifies the characteristics of a poetological text: it represents both a self-reflexive exploration of poetic writing, giving a certain model of verse, and an investigation into the formal and stylistic possibilities of verse in the context of historical catastrophe. The extra-long line serves as a means of exploring the extreme characteristics of poetic form, situated at the threshold of its transition into prose. Kononov employs this form for cultural and historical reflection, drawing upon the love story in *The Magic Mountain*, which merges male and female figures into a unified object of desire. In this regard, the poem can be interpreted as an embodiment of the androgynous conception of humanity, wherein the integration of contrasting principles constitutes a condition of wholeness. Simultaneously, it illustrates the enduring recurrence of a particular love-plot structure, as these archetypal dynamics manifest anew in different relationships. The "borrowed" pencil emerges as a "magical" tool that substitutes the lost object of desire while simultaneously serving as a writing instrument. It enables the individual, within a fragmented and allusive narrative, to discern the logic of their actions and come to terms with their life. This act of writing facilitates a reconciliation with one's life and actions. Kononov's symbolic "reappropriation" of the past entails a return to moments of emotional intensity, often represented by scenes of "wounding," such as the confessional climax of Mann's narrative. "The pencil" thus becomes a vehicle for re-engagement with such confessions, enabling the poet to inscribe and thereby conclude them with a definitive "full stop." The poem's lyrical trajectory adheres to the soteriological paradigm, wherein the more acutely the characters confront their doom

amidst the chaos of the First World War, the more apparent becomes the salvific power of the pencil. This instrument, by recounting their story, rescues them from the twin threats of death and oblivion. “Forty Lines about a Pencil” is thereby transformed into a “magical” gesture of remembrance and resurrection, in which the narrative bifurcates into an accessible, “exoteric” layer and an intimate, “esoteric” layer addressed to the poet’s sensory memory. In addition to its themes of love and writing, the poem also engages with imagology, as its central characters – each in their own way – grapple with cultural, national, and linguistic boundaries. The beloved “other” occupies a space beyond the poet’s world, necessitating a crossing into that space in order to remain connected. Following Mann, Kononov underscores the “exotic” dimensions of K. Shosh’s “Russiannes” and P. Hippe’s “German-Wendish blood”. Expanding this associative framework, Kononov introduces the motif of “Polishness” in the lost lover, whose name – Tadeusz – already embodies the concept of “cordiality.”

Alexander Zhitenev

Alexander Zhitenev is a professor at the Department of Publishing at Voronezh State University. The main focus of his research interest is contemporary poetry, lyric theory, intermedial interactions, diary and memoir literature.

Varia

**Вербатим театр
Кирила Серебренникова
„Сталинова сахрана“
“Stalin’s Funeral”: Verbatim
Theatre by Kirill Serebrennikov**

„Стаљинова Сахрана“ је представа Кирила Серебреникова која је настала као реакција редитеља на све учествалије покушаје рехабилитације Стаљина у савременом руском друштву. Представа је била изведена само једанпут, а за полазну тачку узет је дан када су били сахрањени и велики диктатор и велики уметник. У овом документарном експерименту Серебреников користи аутентичне филмске и дневничке записи, мемоаре, аудиоматеријале, фотографије и писма. Помоћу документарне грађе он убедљиво показује контраст између појединца и масе, уметности и власти, слободе и диктатуре, добра и зла, вечног живота и смрти. Користећи вербатим технику интервјујања, он је изводио на сцену сведоке Монологи сведока су били аутентични, искрени, спонтани и емотивни, чиме је створена потпуна слика о култу Стаљина и утицаја тоталитарног режима на друштво, те је уочена очигледна аналогија са данашњим тренутком и политиком владајуће структуре. Циљ овог рада јесте да прикаже на који начин коришћење документарне грађе и одабир вербатим технике омогућавају аутору да на убедљив начин прикаже широку слику и судбину једног народа, да едукује и мотивише на промене.

КИРИЛ СЕРЕБРЕНИКОВ, GOGOL CENTRE,
ВЕРБАТИМ ТЕХНИКА, ДОКУМЕНТАРНА
ГРАЂА, САВРЕМЕНА ДРАМА

“Stalin’s Funeral” is a play by Kirill Serebrennikov, which was created as a reaction of the director to the increasing attempts to rehabilitate Stalin in contemporary Russian society. The play was performed only once, and the starting point was the day when both the great dictator and the great artist were buried. In this documentary experiment, Serebrennikov uses authentic film and diary records, memoirs, audio materials, photographs and letters. Using documentary material, he persuasively demonstrates the contrast between the individual and the masses, art and power, freedom and dictatorship, good and evil, eternal life and death. Using the stenographic interview technique, he brought witnesses on stage to answer the same question “Is Stalin really dead?”. The witnesses’ monologues were authentic, sincere, spontaneous and emotional, creating a complete picture of the cult of Stalin and the impact of the totalitarian regime on society, there was an obvious analogy with today and the policies of the governing structure. The purpose of this paper is to show how the use of documentary materials and the choice of verbatim technique allow the author to convincingly present the big picture and the fate of the people, to enlighten and motivate for change.

KIRILL SEREBRENNIKOV, GOGOL CENTRE,
VERBATIM TECHNIQUE, DOCUMENTARY
MATERIAL, CONTEMPORARY DRAMA

„Стаљинова сахрана“ је представа Кирила Серебреникова која је настала као реакција редитеља на све учесталије покушаје рехабилитације Стаљина у савременом руском друштву. Представа је била изведена само једанпут, а за полазну тачку узет је дан када су били сахрањени и велики диктатор и велики уметник. У овом документарном позоришном експерименту Серебреников користи аутентичне филмске и дневничке записи, мемоаре, аудиоматеријале, фотографије и писма. Користећи вербатим технику интервјуисања, он је изводио на сцену сведоке који би одговарали на исто питање „Да ли је Стаљин заиста мртав?“. Монологи сведока су били аутентични, искрени, спонтани и емотивни, чиме је створена потпуна слика о култу Стаљина и утицаја тоталитарног режима на руско друштво, те је уочена очигледна аналогија са данашњим тренутком и политиком опресивне владајуће структуре. Иако је ова представа већ била актуелна у тренутку када је изведена 2016. године, данас, у светлу текућих збивања, још је актуелнија. Атмосфера страха, потпуна контрола и цензура, принудна емиграција, подељеност друштва, репресивне мере – све су појмови и данас врло добро познати савременом руском човеку.

Циљ овог рада јесте да прикаже на који начин коришћење документарне грађе и одабир вербатим технике омогућавају аутору да на убедљив начин прикаже контраст између појединца и масе, уметности и власти, слободе и диктатуре, добра и зла, вечног живота и смрти. Стаљин и даље живи, а Серебреников овим вербатимом жели да подстакне сваког „да убије Стаљина у себи“ и стане на пут даљој глорификацији његовог лика и дела. Такође, он на сцени убедљиво демонстрира способност вербатима да сликовито и убедљиво прикаже широку слику и судбину

једног народа, да едукује и изазове гледаоца на дијалог, мотивише га на промене.

„Гоголь центар“ је објавио 5. марта 2021. године снимак ове документарне представе, која је изведена први и једини пут 22. децембра 2016. године. Сам редитељ симболично бира датум своје позоришне акције, те истиче да се ова представа може извести само једанпут као и сахрана. У овој представи су поред трупе позоришта „Гоголь центар“ учествовали и били интервјуисани: глумац и режисер Алексеј Агранович, глумица Јулија Ауг, новинар Јуриј Саприкин, театролог Алексеј Бартошевич, песникиња Олга Седакова, реп извођач Андреј Мењшиков (под псевдонимом Лигалајз), новинар Андреј Лошак, књижевна теоретичарка Маријета Чудакова, филозоф Денис Карагодин, мултипликатор Хари Бардин, глумац Андреј Смирнов и списатељица Људмила Улицка. Кирил Серебреников иступа као творац идеје и редитељ ове представе, али треба истаћи и изузетан рад драматурга Михаила Калушког и кореографа Јевгенија Кулагина. Кореографија заузима врло битно место у овој поставци, јер је помоћу ње пренет дух и расположење хора: од шока, потпуне масовне хистерије, конвулзија, збуњености до смирења и препуштања смрти.

Редитељ је уочи представе дао изјаву новинарима листа „Новаја газета“: „Овај пројекат је замишљен као реакција на бројне покушаје да се рехабилитује крвави диктатор, као реакција на откривање споменика убици... Све фразе попут ових: „Стаљин је подигао земљу из руина“, „Стаљин је добио рат“, „тога није било за време Стаљина...“ изазивају у мени мучнину. Те фразе данас не изговарају само целати и њихови потомци, већ и његове жртве, које понекад себе тако и не доживљавају. Трауматичне последице, које је у свести поколења оставила једна од најокрутнијих диктатура,

не само да нису излечене, већ нису ни пребројане. Лекције крваве историје Русије XX века још нису усвојене. Све се изнова понавља.“ („И дольше века длится куль“, 2017)

Већ при самом уласку у зграду позоришта гледаоце би дочекивала хладна атмосфера гробља. Наиме, дуж читавог мрачног фоајеа били су изложени низови фотографија људи који су страдали у логорима током Стаљинових репресија, као и оних који су логоре успели да преживе. Оригиналне фотографије и портрети измучених лица послужили су као документ о сувовој реалности Стаљинове епохе.

На припремљеној сцени гледаоце су чекале хрпе каљача, рукавица, капута и откинуте дугмади, симболишући све што је остало од народа. Рефлектори су се палили уз оригиналне документарне снимке са московских улица тога дана, праћене баршунастим гласом спикера Јурија Левитана који је уживо преко радија саопштио о смрти Стаљина.

Почетна тачка представе јесте Москва 5. марта 1953. године. Стаљин и Прокофјев су умрли истога дана. Док је сахрањиван Стаљин, сахрањен је и Сергеј Прокофјев. Стаљина су сахрањивали сви, а Прокофјева мало њих. Њихови гласови су се издвајали из великог хора, који је оплакивао вожда. Слабо су се чули. Према мишљењу Кирила Серебреникова, куцнуо је час да се ти гласови пажљиво саслушају, јер управо они преносе мисли о достојанству, слободи, части, музичи, верности, љубави, уметности...

Док је у стварности опраштање од композитора протицало неприметно, у сенци опраштања од диктатора које је потресало целу земљу, у представи Серебреникова је сасвим супротно – са сцене се чује музика Прокофјева и монолози оних, који сигурно не би оплакивали одлазак вожда.

Представа почиње изласком хора на сцену, сви се дезоријентисано крећу и наизменично говоре о томе, како и где их је затекла потресна вест, док је све време у позадини снимак ожалошћене поворке и натпис „Дани велике народне жалости“. Изјаве сведока су кратке и спонтане, чиме се истиче њихова веродостојност и убедљиво се преноси атмосфера опште затечености и шока у којој су се тада нашле масе људи. У исто време, али на различитом месту: „Тада сам била на факултету. Цео Филолошки је плакао. Плакала сам и ja. Лила сам горке сузе.“, „Наша учитељица је седела и плаکала, а ja нисам никако могао да схватим због чега. „Тата, наравно, није плакао. Мама и комшиница јесу.“, „У мом непосредном окружењу баш нико није био ожалошћен ни код куће ни у комшилуку...“, „Мислим да сам чуо вест преко радија, као и сваки интелектуалац, имао сам најстрашнија очекивања да ће сада бити само горе. То је прво што mi је падало на памет“, „Сви су плакали. Неко искрено, а неко демонстративно.“, „Сви седимо поред клавира. Престављени и узбуђени. О радости није могло бити ни речи. Какав ће бити живот?“. (Преузето из „ПОХОРОНЫ СТАЛИНА // Документальный спектакль Кирилла Серебренникова“ корисника „Gogol-centre“, као и сви остали неведени цитати у овом раду.)

На овај начин стиче се увид у широк спектар осећања и доживљаја Московљана, а следећим сведочењем уводи се и нова сижејна линија, те се остварује постепено померање фокуса са Стаљина на причу о судбини Сергеја Прокофјева: „Дошла сам из школе у лошем стању. Нисам као сви. Ja сам гора - не могу да плачем. Сви око мене плачу. Како бих то поправила, из часописа „Пламничак“ (на рус. «Огонек») сам исекла портрет Стаљина, доцртала црни флор и окачила га на зид. Тата је дошао и питao ме да ли сам већ чула да је Прокофјев умро“. Одмах затим из хора се издваја

младић, студент Московске музичке академије, који је на улици слушао вести, а онда на вратима Академије угледао листић на коме је саопштено о смрти Прокофјева. Док се вест о смрти Стаљина ширила брезином светlostи по целој држави, смрт великог композитора била је објављена на малом листу папира, залепљеном на улазним вратима Академије, чији су ученици добили налог да иду на сахрану Стаљина. Из групе послушних се издвојио младић, који је важио за слободоумног и због тога чудног, и изјавио да он иде да сахрани Прокофјева.

Сва даља сведочења настављају да упућују на супротстављање ових двеју смрти: на опраштање са Стаљином хрле масе у Дом синдиката, а идући ка Дому композитора малобројни покушавају да испрате Прокофјева; све цвеће из московских цвећара иде вођи, док за уметника генија остаје само неколико саксија из расадника са периферије града... На екранима у позадини се види огромна маса људи изгубљених и уплаканих лица, а на сцени се у ритму са њима ређа, грчи, сударајући се и ударајући се, маса младих људи. Шесторица младића једва успева да се извуче из те масе и смело бира да иде у супротном смеру, ка Дому композитора.

Стаљин и Прокофјев умрли су истог дана и од исте болести, али треба истаћи да драматуршки контрапункт са „Ходинком“ на опраштању са Стаљином не чини само смрт Прокофјева, већ и читава његова судбина. Прокофјев се вратио из иностранства уочи злослутне тридесет седме године, уследила је прећутна забрана његове иноваторске музике, затим су стигле и клевете, застрашивања, опртужбе за бигамију и коначно хапшење његове прве супруге. Њега су, попут многих уметника тога доба, и омаловажавали и награђивали, и застрашивали и уздизали на пиједестал... Иако је био вишекратни носилац награда Лењина и Стаљина, био

је принуђен да живи у неизвесности, као и сви други. Прокофјева су 1948. године оптужили за „формализам“ у стваралаштву. Истовремено је важио и за миљеника Јосифа Висарионовича. Прича се да је Хачатуријан на вест о његовој смрти рекао да га је Стаљин толико волео да га је повео са собом.

Потом на сцену излази наратор (глумац и редитељ „Гоголь центра“ Алексеј Агранович), који кроз читаву представу таксативно износи суве чињенице како из живота композитора, тако и из совјетске историје, које постају окосница за лична и субјективна сведочанства појединача о овим догађајима. Он наводи да су у 35 година совјетске историје (од Фебруарске револуције до смрти Стаљина) густо смештени догађаји којима се могу испунити томови историјске научне литературе: Револуција 1917. године, Грађански рат, привредна шпијунажа, колективизација, репресије тридесетих година, Други светски рат, други талас репресија и смрт вође. Тих истих 35 година живота Сергеја Прокофјева Серебреников илуструје на сцени, користећи оригиналне дневничке записи композитора, које озвучава наратор. Тако, на пример, сазнајемо да је пред одлазак из Русије у Америку записао: „У Русији је живот учмао, а у Америци кључа. У Русији је дивљина, а у Америци је култура. У Русији је јадни концерт у Кисловодску, а у Америци је у Њујорку и Чикагу... Наравно да треба одавде отићи“, „Збогом, большевици! Није вишe срамота носити кравату. Неће ме нико малтретирати нити газити!“.

Даље о животу Прокофјева сазнајемо из сведочења његових најближих која су пропраћена клавирском изведбом његових композиција. О својим сећањима на Прокофјева и догађајима из његовог живота говоре монологи његовог сина сликара Олега, композитора Свјатослава Рихтера, прве супруге Лине Кодине

и друге супруге Мире Менделсон. Док је наратор све време дистанциран и његове реплике су без вредносних судова, приче његових најближих су додатно обогаћене детаљима, личније и интимније, те пред свачијим очима сликају живљи портрет Прокофјева. Из ових сведочења сазнајемо и да је композитор важио за ексцентрика, који је облачењем и понашањем одударао од совјетског укалупљеног модела. Носио је жуте ципеле, кариране панталоне, јарку наранџасту кравату, возио плави Форд и тиме мамио погледе пролазника. Рихтер га је окартерисао као „снажну и изазовну појаву“. Оваква лична сведочења служе управо за предају емоционалног и личног доживљаја особе или догађаја, у чему се и разликују од голог чињеничног сведочанства.

Лиричнија епизода осврта на живот Прокофјева се завршава драматичним догађајем – хапшењем Мејерхолда, а тонови клауира налик откуцајима изводе хор на сцену и враћају се данима жалости и опраштања. Из хора се чују гласови који говоре о метежу, гужвама, гажењу и маси која се тиска и пробија ка изложеном телу војда и о малом броју оних који се још теже пробијају у супротном смеру да се последњи пут поклоне Прокофјеву.

Немогуће је отети се утиску да овакав метеж несумњиво подсећа на догађаје са Ходинског поља, где су у част крунисања цара Николаја II дељени поклони у оквиру прославе организоване за народ. Ту је настала потпуна гунгула, а у тискању и јурњави је трагично настрадало више хиљада људи. Иако овде није било никаквих поклона, народ је сам хрлио да испрати свог „црвеног цара“. Хор пластичним и изражајним покретима врло ефектно преноси догађања са Тверске улице.

Вербатим Серебреникова омогућава да се на основу изјава сведока открију мотиви таквог понашања различитих људи. Неки

присутни су били натерани да дођу, неки су се плашили да не дођу, неки су горко жалили, неки су само били радознали, неки су желели да се увере да је Стаљин заиста мртав, а неки, пак, само да буду део важног историјског тренутка. На улици није било полицајца, маса је постала неукротива, а сви сведоци се слажу да је атмосфера била напета, да је било врло опасно, те да је свако ко се вратио својој кући тога дана имао среће. Можда без капута, капа, дугмади, босих ногу и без каљача, али својој кући...

У контрасту са масом перформера на празну сцену један по један излазе сведоци, чиме започиње нова етапа Серебрениковљевог документарног експеримента. Сведоци су представници руске интелигенције, неки од њих се сећају тог 5. марта, некима су о том дану причали, јер још нису били ни рођени. Међутим, свима им је заједничко да су живели и живе у земљи у којој се још увек осећају директне последице большевичког тоталитаризма и диктатуре Стаљина, а у којој се он још увек слави и оживљава. Ови појединци на сцени спајају историју са садашњим тренутком, настављајући тежак пут у супротном смеру од масе, попут шесторице младих Прокофјевљевих ученика.

Први на сцену излази професор и театролог Алексеј Бартошевич који је као мали дечак био сведок ових догађаја. „Јутро је. Упалили смо радио. Чује се VI симфонија Чајковског. Значи, умро је...“ – присећа се он. Његова сећања су дата из перспективе детета који се радује што нема наставе и из радозналости излази да се прошета. Излази на празну Тверску улицу, а онда уочава масу која му долази у сусрет. Бартошевич описује свој страх, поредећи себе са уплашеним зецом, а масу са удавом који ће га прогутати, јер су се његове ноге „залепиле“ за калдрму. У последњем тренутку се прислонио уза зид и успео да избегне ту лавину која се сручила Тверском,

неразговетно урлајући. Тек у последњем тренутку он је успео да разазна да је ожалошћена маса увикивала победничко „Ура!“ као и у мају 1945. Овом парадоксалном сликом масе људи који истовремено дубоко жале и победоносно кличу, Бартошевић напушта сцену, поентирајући „Овај народ је непобедив!“.

Следећи на сцену са својим монологом излази новинар Јуриј Саприкин (рођен 1973. године), за кога је Стаљин био само лик са сличице, које су глувонеми продавали по возовима и качили у кабинама камиона као икону. Овим Саприкин уводи причу о ванвременском култу личности и фанатизму готово верском. Стаљин је током своје владавине створио нову религију у којој је он сам био врховно божанство. Њему су се као и паганским боговима подносиле бројне људске жртве, о чему сведоче страшне бројке страдалих у Другом светском рату, великој глади, логорима, па чак и на његовој сахрани. Саприкин тврди да култ личности не умире са одласком из живота личности и да људи слепо настављају да верују у догме које су са том личношћу биле повезане. Такође, сматра да је машинерија притиска најважнији продукт државе и њено главно занимање је тражење непријатеља у сваком. Пита се да ли је икако могуће сахранити култ личности - „положити га у сандук, а потом закуцати поклопац“. Мрачни култ Стаљина се буди и потомци целата настављају да прогањају потомке жртава. Мрачни култ није ген, већ је избор. Ипак, у контрасту са тамом стоји светла сила љубави и стварања. Саприкин сматра да се култу личности може супротставити развојем високоморалних вредности, књигама, речима и представама као што је ова. „Љубав, емпатија, музика, музика Прокофјева, јачи су од бодљикаве жиџе и у дужој историјској перспективи увек побеђују и победиће,“ оптимистично завршава свој монолог Јуриј Саприкин.

Песникиња Олга Седакова почиње своје излагање тврђњом о смртности човека и констатацијом да је то у случају са Стаљином једино утешно. Она наводи да зна много људи који су жељно ишчекивали његову смрт, јер је то био једини пут њиховог oslobođenja, за оне који су били у логору, дословно физичког. Наводи да историја не памти тиранина са таквом влашћу у својим рукама, те да је он заиста имао апсолутну власт над животом и смрћу сваког човека рођеног на територији Совјетског савеза. Са његовом смрћу није нестало оно што је урадио са својом земљом, а печат који је дубоко утиснуо у њу, видљив је и данас. Седакова истиче да тај печат чини дуга школа страха, параноидна сумњичавост према свему и сваком, идеја да је све непознато одмах непријатељско и да га треба сместа уништити. Сматра да треба да прође дуг временски период како би се из друшта искоренио стаљински печат и да је, нажалост немогуће „забити глобус колац и упокојити вампира“, јер његов дух и даље живи.

Монологи сведока прекидају се инсертима из живота Прокофјева, те се говори и о Здравици која је написана по поруџбини самог Стаљина 1939. године. Док она звучи на сцени, сви схватају да ова песма више сведочи о генијалности музичара, него о Стаљину кога слави. Маса се појављује накратко на сцени и приказује кулминацијону тачку своопштег хаоса, таласање масе у конвулзијама, у којој је страдао велики број људи, међу којима су првенствено били најнемоћнији – деца и стари.

На сцену излази представник најмлађе генерације и реп извођач Андреј Мењшиков, који иначе наступа под псеудонимом Лигалајз. Њега је позвао Кирил Серебреников као представника генерације која је одрастала наизглед далеко од Стаљинове руке. Припремајући се за представу, претраживао је интернет ресурсе

и изненадио се оним што је пронашао. Стваралаштво младих обилује величањем Стаљина, кога призывају да устане из гроба те да у своје руке узме власт и изведе Русију на прави пут. Поражен открићем, Мењшиков је желео да на сцени изговара имена многих који су страдали од чврсте руке која се сада поново призива, али се због фотографија из фоајеа предомислио. Измучена лица са слика, према његовом мишљењу, говоре и погађају више него низови имена.

Андреј Лошак, новинар и аутор многобројних документарних филмова, излази и чита из бележака о Стаљину-вампиру који пије крв и наставља да убија и после сопствене смрти. Према његовом мишљењу, Стаљин је пројекција свега најгорег у људима, а великог терора не би могло бити да велики број људи није добровољно учествао у томе (доушници и енкаведеовци). Иако већина није спремна да чини зло добровољно, склона је да у већини ситуација бира да ћути и не види оно што се око ње дешава, што Надежда Мандељштам назива „добровољним слепилом“. Лошак једини од сведока успоставља директну паралелу имеђу Стаљинове и Путинове владавине, сматрајући Путина карикатуром великог вођа, али показује бојазан да ситне подлости на које „карикатура“ наводи народ, могу врло лако од ње направити новог Стаљина.

Мариета Чудакова, професор и филолог, на сцени говори да се сећа како ју је „тог“ јутра пробудио отац, лаконично рекавши: „Устај! Стаљин је умро“. Сећа се и како је са другарицама успела да дође до Дома синдиката, некако успевши да избегне гужву, док су сви код куће мислили да је сигурно страдала. Приче о многобројним жртвама прошириле су се пре него што се она вратила кући... Иако као сведок Чудакова има богата сећања из минулих времена, она повезује прошлост и садашњицу. Каже да би на стогодишњицу

Револуције 1917. године људи морали озбиљно да схвате свој задатак и коначно сахране Стаљина, а заједно са њим и Лењина. Такође, Чудакова наводи да је организовала истраживање, испитујући упућеност и ставове средњошколаца о Лењину, Стаљину и Јелцину. Резултати истраживања су показали следеће: Лењин је оцењен као добар, Јелцин као особа које „развалила“ СССР и има масу недостатака, док је Стаљин увек био позитивно оцењен. Чак и они који су знали о репресијама и жртвама, у први план су истицали победу у Другом светском рату, као да су те ствари међусобно повезане или као да су бројне жртве и допринеле победи. Оваква статистика убедљиво илуструје резултате утицаја поновног јачања култа Стаљина и на младо поколење, рођено пола века након његове смрти. Они су упознати само са једном страном његове владавине, која се велича и која би се евентуално могла сматрати позитивном (победа у рату, индустријализација, описмењавање...), уколико не би било свега другог пред чим се упорно затварају очи или се по новом проглашава неистином (нпр. негирање гулага).

Чудакова одлази са сцене, извинивши се за пропагандизам, и поручује да свака одрасла особа има задатак да неколицини младих отвори очи, а не да чека да социологи заврше своје студије.

Потом на сцени звучи V симфонија Прокофјева која је премијерно изведена 1945. године и које је била симфонија велике победе, у сваком смислу те речи. Сам композитор је сматрао ову симфонију круном свог опуса. У њој одзывања све: време, историја, патриотизам, општа победа и вечна победа самог Прокофјева. Даље се набрајају чињенице из живота – нови брак, награде, оптужба за формализам у музичи (овде је коришћен оригинални говор Андреја Жданова, члана политбира, који је осуђивао за негирање реализма), смрт Ејзенштејна... У овом сегменту прочитан

је и говор Тихона Хрељникова који износи став Савеза композитора о удару песнициом по клавиру у VI сонати за клавир Прокофјева. Иако то може звучи невероватно, тако је гласила оригинална оптужба на рачун композитора који је тим гестом „непрописно користио инструмент“.

Чита се и отворено писмо Прокофјева Савезу композитора, које одише нотом самокритике, а онда опет звучи „Здравица“. Овај одсечак живота композитора завршава се хапшењем његове прве супруге и фокус се враћа на улице Москве из времена дана жалости. Напоредо са документарним снимцима на бини се узбурка-но таласа хор.

Филозоф Денис Карагодин у монологу говори о свом прадеди који је страдао у Стаљиновим чисткама, а касније попут многих био и рехабилитован. Наводи да је са документом о рехабилитацији отишао у Службу безбедности како би сазнао ко је убица његовог прадеде и где је он сахрањен. По запрепашћењу службеника схватио је да је он први који је поставио та питања. Одговоре, разуме се, није добио и наставио је самостално да трага за њима. Сви трагови су водили до Централне службе безбедности (рус. ФСБ) у престоници. После пет година нашао је имена убица, имена 65 страдалих истог дана када и његов прадеда те је одлучио да путем суда приведе кривце правди. Са деловима својих истраживања упознао је и породице других страдалих, саветујући им да и они учине исто. Из своје позиције потомка жртве сматрао је да ће правда тиме бити задовољена и случај стављен ad acta. Убрзо је схватајо да је све много компликованије. Наиме, обратила му се унука једног од ћелата, говорећи о свом осећању кривице који је прати од момента када је открила да је њен деда био ћелат, да је учио њеног оца да пуца када је имао само годину дана, о чему сведочи

и фотографија коју је приложила. До тог тренутка је само да знала да је имала рођаке у логорима, док о „целату“ није било ни речи. Касније сазнајемо да је мали дечак са фотографије кога су учили да пуца постао чувени онколог. За разлику од свог оца, он је, кренувиши путем светле силе, лечио и спашавао људске животе. Денис Карагодин приказује сву комплексност совјетске историје сажету у овај један случај. Јасно је да деца не могу бити крива за дела својих родитеља и не треба за њих да одговорају, али није јасно како у себи помирити осећања одговорности за сопствено порекло и како прихватити да си потомак и жртве и целата истовремено. Такође, овим сведочењем освешћује се да је свака особа у Русији могла да се нађе у истоветној ситуацији.

Следећи на сцену излази режисер Хари Бардин који говори о судбини свога таста, врло успешног младог физичара и близског сарадника Курчатова, кога је Берија прогнао у логор у Нориљск. Бардин цитира садржај телеграма који је његова ташта добила: „Брка је црк'о! Стижем кући“. То је једино чега се Бардин сећа, а да је везано за Стаљинову смрт. Међутим, данас свуда око себе види његово ускрснуће. Пита се „Шта се то дододило са нама?“, а као одговор му се намеће само једна реч – манкурт. Ова кованица познатог писца Чингиза Ајтматова дефинише человека који је лишен историјских сећања, духовних вредности и оријентира. Бардин се слаже са историчарком Људмилом Михајловном Алексејевом која каже да је задатак интелигенције да просвећивањем убеђује, руши митове и враћа украдена сећања. Он ефектно завршава своје излагање, овога пута цитирајући сатиричара Михаила Жвањец-ког: „Историја нашег народа је пукава борба неуконости и неправде“ и наглашава да Серебреников управо овом представом испуњава дужност интелигенције.

Поново на сцени звучи музика Прокофјева и прати догађаје из његовог живота: хапшење прве жене Лине која је због „шпијунаже“ осуђена на 20 година радног логора, долазак деце, мождан удар, боравак у Кремљовској болници где му је било забрањено да пише, селидба на дачу и на крају смрт. Рихтер се присећа како је свирао на сахрани Стаљина, а на сцену поново излази маса сведока са својим сећањима. Гласови из хора више нису тако уплашени и обезнађени, већ преовлађују они који у смрти Стаљина виде олакшање и у њој назиру наду: „Сипали су ми вотку. Ја сам попила и рекла Хвала Богу!“, „Дошла сам кући, а мама је радила и куцала на машини. Само се прекрстила и рекла Хвала Богу!“, „Онда смо почели да славимо пети март као празник. Не могу да се сетим тачно како је до тога дошло, али смо са слављем почели убрзо после његове смрти. Славили смо као да је рођендан! Позивали бисмо пријатеље, износили послужење, пили... Често бисмо окретали портрет Стаљина наопачке“. Сазнајемо и да су дан након сахране млади радици били изведени на улице са лопатама и метлама како би скупљали ствари које су остале на улици. Улице су биле прекривене капама, марамама, капутима, шаловима, ваљенкама, каљачама, рукавицама. То је било све што је остало иза масе која је протутњала и са собом однела и животе. Чланови хора скупљају на једну гомилу све ствари са сцене и праве венац, чиме као да испраћају те жртве.

Маса се повлачи и на сцену излази режисер Андреј Смирнов. Он говори да и шездесет три године после смрти Стаљина људи и даље долазе на његов гроб, остављају цвеће, откривају му нове споменике, мада уопште није јасно зашто. Свих тридесет пет године његове владавине је могуће описати помоћу само две речи – глад и редови. Те речи су постале симбол совјетске земље и псећег

живота у њој. Смирнов наводи да његов отац, који је умро седамдесетих година прошлог века, не би могао да верује да је у Русији могуће ући у самопослугу и без гурања и свађе купити храну. У то не би поверовали ни они који су познавали другу, дореволуционарну Русију, јер су се у потпуности саживели са редовима. Редовима за храну, редовима за обућу, редовима за одећу, бескрајним редовима... Смирнов наводи да је патриота реч која се излизала током Стаљинове епохе, те сада звучи готово увредљиво. Такође, наводи да су тотална корупција и апсолутна власт тајних служби доведени до савршенства у Стаљиновој Русији. Стаљин је човек који је уништио врх сваког друштвеног слоја у сталним чисткама и обрачунима које је организовао. Смирнов се пита како је могуће да је резултат свега поменутог чињеница да је Стаљин још увек жив. На крају закључује: „Док сваки основац не буде упознат са истином о Стаљиновој владавини, Русија нема будућност“.

На сцену излази списатељица Људмила Улицка и одмах везује око врата пионирску мараму. Вест о смрти Стаљина затекла ју је у школи. Присећа се своопште хистерије, уплаканих девојчица којима су се низ образе сливале горке сузе, зарозаног бордо лица директорке чије се очи нису ни виделе од натечености. Сви су оркестрирано ридали поред бисте Стаљина, само са Улицком нешто није било у реду... Она није могла ни сузу да пусти нити јој је било жао. Осећала се као изрод и није јој било јасно како то сви плачу, а она не. Присећа се и да је боравила у пионирском кампу, када је њена мајка добила отказ те исте године. Одатле памти само огромни тоалет у који није могла ни да крочи. Неколико дана га је активно избегавала, али је на крају морала да сmisли неку алтернативу. Пошто је била вешта и сналажљива, мала Људа је исакала кроз прозор и одлазила у жбуње. Међутим, њена другарица

Јузефа која је мучила исту муку са тоалетом, а није могла да скочи са те висине, завршила је у болници са заплетајем црева. Девојчицу су оперисали и она је остала жива. Улицка свој монолог завршава, цинично узвикнувши излизану совјетску флоскулу: „Хвала другу Стаљину за наше срећно детињство!“.

Монолог Људмиле Улицке је уједно и последњи монолог који изговарају сведоци из садашњости. Представа се завршава изласком на сцену и монолозима појединача који су решили да присуствују „другој“ сахрани тога дана и да се опросте како доликује од свог учитеља Прокофјева. Шесторица младића је носила ковчег са композитором пет сати преко кровова и попречним московским улицама. Сваки од њих је објаснио због чега је ту: „Као да је умро Пушкин, Моцарт... Морао сам доћи. Сви ће отићи у Дом синдиката, а ко ће доћи на испраћај великог композитора.“, „За мене није било никакве дилеме. Изабрао сам да се не бојим. Изабрао сам да будем овде“, „Данас су сви престрављени и мисле да се свет срушио. Мисле да ће све бити само горе. Ипак, морамо да наставимо да живимо! Да бих наставио морам да донесем одлуку. И одлучио сам. Нећу да идем тамо, у Дом синдиката. Нећу! Хоћу да будем овде“. Људскост, часност, љубав, уметност и музика ујединили су ове младе људе, који су показали да племенитост и узвишена осећања неће посустати пред необузданом сивом масом. Уз звуке Прокофјевљеве „Песме о отаџбини“ представа се завршава, а композитор наставља да живи кроз своје стваралаштво.

Ова представа је била изведена за публику само једном, јер сахране и бивају само једанпут. Према идеји Кирила Серебреникова, ова сахрана истовремено је и сахрана култа личности те се дешава само једанпут, али шездесет три године после смрти вожда. Сахрани Стаљина је као контраст дата сахрана Прокофјева, али

исто тако и његов читав живот који се као и његова музика попут лајтмотива протеже кроз целу представу. Док је глас Стаљина из све дубљих слојева историје извикивао излизане пароле и фразе, музика Прокофјева је једнаком јачином и звонкошћу звучала и звучи у концертним дворанама широм света. То су две сијејне линије које се током представе прате и преплићу. Кроз њих су супротстављени добро и зло, живот и смрт, уметност као свет различитих могућности и историја као фактографија и реализација једне од могућности. Те две линије представљају и бинарну опозицију између уметности и власти. Уметност представља слободу уопште, слободу избора, слободу стваралаштва, док власт представља ограничавајући фактор који је сужава и одузима - логорима у људском смислу и цензуром у стваралачком смислу. Серебреников овим вербатимом, који сам назива документарним експериментом и акцијом, жели да покаже утиске и мишљење сведока овог великог датума руске историје као и да покаже изражену подељеност руског друштва која је актуелна у садашњем тренутку. То сликовито приказује контраст између масе која је ишла да испрати вођу и неколико студената која испраћа композитора. Са једне стране, постоји маса људи који немају свој глас, свој став, не негују своју индивидуалност, не мисле својом главом и слепо прате већину. Док са друге стране, појединци самостално расуђују, доносе одлуке, не боје се да се издвоје, ризикују те су најчешће приморани да иду тежим путем.

Током представе вешто се преплићу документарни снимци, оригинална сведочења, писма и текстови које изговарају глумци у име сведока живота и смрти Стаљина и Прокофјева, са изјавама наших савременика који говоре о свом виђењу данашњице и трага који је Стаљинова власт оставила за собом.

У овој представи коришћена су бројна историјска докумен-та, фотографије, стенограме, исечке из документарних филмова и музику што ову представу сврстава у категорију документарног театра. Изјаве личности које су позване да учествују у представи и изнесу своја лична мишљења на сцени чине вербатим у ужем смислу који је уметнут у овај документарни експеримент. Свако од њих, на свој начин, одговара на питање да ли је Стаљин заиста мртав. Оваква композиција доприноси искрености, спонтано-сти, динамичности и природности, а такође омогућава да се током представе изнесе већи број различитих виђења и мишљења о Стаљину, његовој владавини и њеним последицама. Избор личности које су позване да учествују у вербатиму није случајан. Гости су представници различитих генерација, различитих професија, али сви припадају интелигенцији која треба да руши митове, про-свећује и образује.

Култ личности Стаљина није отишао са његовом смрћу у за-борав, штавише остао је врло очигледно присутан у руском на-роду. Романтизовани митови о Стаљину као ослободиоцу, јунаку који је победом у Другом светском рату сам успео да заштити свет од Хитлера, све гласније допиру са екрана телевизора уочи Дана победе сваког 9. маја. Оно што се прећуткује и заборавља јесу ужа-си тоталитарног режима који је одговоран за многомилионске људске жртве, расцеп друшта, као и успостављање страховладе и опште параноје. Захваљујући култу личности он стално вакрсава кроз нове бисте и споменике, кроз отварање меморијалних табли, пуштања у промет „сталинобуса“, а најважније кроз идеологију и праксу актуелне владајуће структуре.

1943. године Стаљин је изјавио: „Знам да ће после моје смрти мој гроб засути гомилом ћубрета, али ће ветар историје немилосрдно

ту гомилу разнети“. Одупрети се данашњим хладним ветровима који доносе агресију, покрећу ратове, провоцирају мржњу, буде же-сток страх, веома је тешко, али гласови са сцене показују да то није немогуће. Увек је било и биће оних који нису „добровољно ос-лепњена маса“.

Атмосфера страха, потпуна контрола и цензура, принудна еми-грација, подељеност друштва, репресивне мере – све су појмови и данас врло добро познати савременом руском човеку. Циљ ове представе јесте да подстакне сваког гледаоца да коначно сахра-ни „Стаљина“ у себи и устане против гушења слободе, као што је то за време свог постојања чинио „Гоголь центар“. Међутим, крајем јуна 2022. године Министарство културе је сменило руко-водство позоришта и објавило да му се враћа стари назив. Иако није тако било наведено, било је јасно да је разлог томе експлицитно противљење рату у Украјини. Последња представа „Гоголь центра“ на адреси Улица Казакова бр.8 одржана је 29. јуна. Трупа се опростила са пуном салом, а Кирил Серебреников се обратио многобројној публици следећим речима: „Гоголь центар“ није адреса, већ идеја слободе. Слобода може нестати само са нама самима“. ♣

Литература

- БОЛОТНЯН И., 2011: «Вербатим». *Новый филологический вестник*. №2(17). [<https://cyberleninka.ru/article/n/verbatim/viewer> 18. 09. 2022].
- БРИК О., 1929: «Ближе к факту». *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. [<http://teatr-lib.ru/Library/Lef/fact/> 20. 09. 2022].
- БРИК О., 1929: «Против «творческой» личности». *Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. [<http://teatr-lib.ru/Library/Lef/fact/> 20. 09. 2022].
- GOGOL-CENTRE, 2021: «ПОХОРОНЫ СТАЛИНА. Документальный спектакль Кирилла Серебренникова». 5. 3. 2021. [<https://www.youtube.com/watch?v=z5H9JZhoMW8> 30. 08. 2022].
- МАЛЮКОВА Л., 2017: «И дольше века длится культ». Новая газета, 6. марта 2017. [<https://novayagazeta.ru/articles/2017/03/06/71700-i-dolshe-veka-dlitsya-kult> 06. 09. 2022].
- МЕСТЕРГАЗИ Е., 2007: О «документальных» жанрах. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология»*. № 2. [<http://vestnik.mgu.ru/> (18. 09. 2022)].
- ХИТРОВ А., 2022: «Гоголь-центра» больше нет. Какой театр мы потеряли и почему?» [<https://meduza.io/feature/2022/07/02/gogol-tscentra-bolshe-net> 11. 09. 2022].
- ШКОЛИНА О. «Документальный театр в России: от истоков до современности». [<http://teatrologia.ru/praktika/11> 20. 09. 2022]

Povzetek

Stalinov pogreb je predstava Kirila Serebrenikova, ki je nastala kot režiserjev odziv na vse pogosteje poskuse rehabilitacije Stalina v sodobni ruski družbi. Predstava je bila izvedena le enkrat, kot izhodišče pa je bil vzet dan, ko sta bila pokopana tako veliki diktator kot veliki umetnik. V tem dokumentarnem eksperimentu Serebrenikov uporablja avtentične filmske in dnevniške zapise, spomine, zvočne posnetke, fotografije in pisma. Z dokumentarnim gradivom prepričljivo prikazuje kontrast med posameznikom in množico, umetnostjo in oblastjo, svobodo in diktaturom, dobrim in zlim, večnim življenjem in smrtno. Z uporabo verbatim tehnike intervjuvanja je na oder pripeljal pričevalce. Njihovi monologi so bili pristni, iskreni, spontani in čustveni, s čimer je ustvaril celovito podobo Stalinovega kulta in vpliva totalitarnega rezima na družbo, hkrati pa je izpostavljena očitna analogija s sedanjim trenutkom in politiko vladajoče strukture. Namen tega dela je prikazati, kako uporaba dokumentarnega gradiva in izbira verbatim tehnike omogočata avtorju, da na prepričljiv način prikaže širšo sliko in usodo nekega naroda, ter da izobražuje in spodbuja k spremembam.

Nada Milićević

Nada Milićević is a PhD student at the Faculty of Philology in Belgrade, where she is also a Junior Researcher. The attention of *Nada Milićević* is primarily drawn to contemporary Russian literature and art and their study in the context of historical, social and political circumstances. In her academic work, she pays special attention to the study of contemporary Russian drama and theater, as well as new theatrical techniques.



Printed in Italy



SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERGESTINA is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*

