

Литература

ЖУРНАЛ ДЛЯ УЧИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ № 7-8 (787)

lit.1september.ru

В СОВРЕМЕННОЙ

АВАНГАРД

ШКОЛЕ

мирская

электронная версия журнала
дополнительные
материалы
в Личном кабинете
на сайте
www.1september.ru

издательский
дом

1september.ru

ЛИТЕРАТУРА

Первое сентября

июль-август
2018

Подписка: Почта России – 79072 (бумажная версия), 12708 (электронная версия)

В номере:

- Вера Терёхина 4 *Интервью у классной доски*
«Авангард всегда военный термин – это передовой отряд»
- С.Бирюков, С.Дмитренко, В.Дядичев 7 *Словарь*
Восемь слов об авангарде и авангардизме
- Наталья Михаленко 10 Будетляне
- Алексей Зименков 16 Лубок и плакат
- 20 «Лесенка». Случай Маяковского
- Светлана Кабанова 23 *Иду на урок*
Владимир Маяковский. «Кем быть?»
- Ольга Маевская 26 «Своя игра» по стихотворениям Александра Введенского
- Надежда Гурович 29 Фантастический мир авангарда для школьников
- Татьяна Гассан 32 Мастерская слова
- 25 *Книжная полка*
С.Бирюков. Амплитуда авангарда
- 51 Л.Ливак, А.Устинов. Литературный авангард русского Парижа
- 51 Л.Панова. Мнимое сиротство
- 52 Л.Кацис. Владимир Маяковский. Роковой выстрел
- Анастасия Шабельникова 35 *Учимся у учеников*
Поэтика авангарда в анимационном фильме Юрия Норштейна «25-е. Первый день»
- Николай Зубков 38 *Штудии*
Роман Эльзы Триоле «Монумент» и кризис мироощущения авангарда
- Леонид Кацис 44 Как, когда и почему авангард становится классикой?
- 48 *Школа филологии*
Роман Якобсон
- 53 *Хрестоматия новой литературы*
Скрытымным: вместо предисловия
- 54 Сергей Бирюков
- 55 Дмитрий Воденников
- 56 Иван Жданов
- 57 Марина Кудимова
- 58 Вячеслав Куприянов
- 59 Александр Кушнер
- 60 Олеся Николаева.
- 61 Марина Палей

Уважаемые подписчики бумажной версии журнала «Литература»!

Все подписчики журнала имеют возможность получать электронную версию, которая не только является полной копией бумажной, но и включает дополнительные электронные материалы для практической работы. Для получения электронной версии:

- 1) откройте Личный кабинет на портале «Первое сентября» (www.1september.ru).
- 2) В разделе «Периодика/Получение» выберите свой журнал и нажмите на кнопку «Я — подписчик бумажной версии».
- 3) Появится форма, посредством которой вы сможете отправить нам копию подписной квитанции.

После этого в течение одного рабочего дня будет активирована электронная подписка на весь период действия бумажной.



К статьям, отмеченным этим значком, есть дополнительные материалы в Личном кабинете на сайте www.1september.ru

Литература

Научно-методический журнал для учителей словесности
Издание основано С.Л. Соловейчиком в 1992 г.
Выходит один раз в два месяца.

Главные редакторы «Литературы»:
Т.И. Матвеева (1992)
Г.Г. Красухин (1993–2005)
С.В. Волков (2006–2018)

РЕДАКЦИЯ:
Главный редактор
Сергей Дмитренко
Научный редактор
Наталья Борисенко
Редактор-методист
Ольга Маевская
Вёрстка
Галина Струкова
Корректор
Александра Васильева
Обложка
Анна Махотина
Дизайн макета
Иван Лукьянов

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:
д.ф.н. Е.И. Анненкова (СПб; РГПУ)
д.ф.н. А.Н. Варламов (МГУ – Литинститут)
д.ф.н. В.А. Кошелев (ННГУ/Арзамас)
д.ф.н. О.А. Лекманов (НИУ ВШЭ)
д.ф.н. Ю.В. Манн (РГГУ)
д.ф.н. В.И. Новиков (МГУ)
д.ф.н. Е.Н. Строганова (РГУ им. А.Н. Косыгина)
д.ф.н. И.Н. Сухих (СПбГУ)

Журнал распространяется по подписке.
Цена свободная.

Тиражи:
400 экз. (бумажная версия)
24000 экз. (электронная версия)

Тел.: (495) 637-8273
E-mail: lit@1september.ru;
lit1@1september.ru

Сайт: lit.1september.ru

ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС:
По «Каталогу российской прессы»: 79072

Иллюстрации –
фотобанк Shutterstock
(если не указан иной источник)



В оформлении обложки использованы фотографии репродукций картины Ольги Розановой «Супрематизм» (1916–17) и фрагмента обложки книги В.Хлебникова и А.Кручёных «Мирская» (1912) работы Натальи Гончаровой.

7–8 (787) → ∞

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
«ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Генеральный директор:

Наум Соловейчик

Главный редактор:

Артём Соловейчик

Коммерческая деятельность:

Константин Шмарковский

(финансовый директор)

Реклама, конференции, техническое

обеспечение Издательского дома:

Павел Кузнецов

Административно-хозяйственное

обеспечение:

Андрей Ушков

ЖУРНАЛЫ ИЗДАТЕЛЬСКОГО ДОМА:

Английский язык – Е.Паремузова,**Библиотека в школе** – Е.Иванова,**Биология** – Н.Иванова,**Дошкольное образование** – Д.Тюттерин,**Искусство** – А.Митрофанов,**История** – А.Савельев,**Литература** – С.Дмитренко,**Начальная школа** – Е.Тихомирова,**Русский язык** – Л.Гончар,**Школьный психолог** – М.Чибисова.УЧРЕДИТЕЛЬ: ООО «ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ДОМ «ПЕРВОЕ СЕНТЯБРЯ»

Зарегистрировано ПИ № ФС77-58420

от 25.06.14 в Роскомнадзоре
Подписано в печать: по графику 13.06.18,
фактически 13.06.18 Заказ №

Отпечатано в

АО «Первая Образцовая типография»

Филиал «Чеховский Печатный Двор»

ул. Полиграфистов, д. 1,

Московская область, г. Чехов, 142300

Сайт: www.chpd.ru. E-mail: sales@chpd.ru

Тел.: 8(499)270-73-59

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ:

ул. Киевская, д. 24, Москва, 121165

Тел.: (495) 637-8273

Сайт: 1september.ru

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ПОДПИСКА:

E-mail: podpiska@1september.ru

<https://www.facebook.com/digital.september/>

В «Литературе», поначалу приложении к газете «Первое сентября», я оказался осенью 1992 года, печатаюсь здесь с первых номеров года 1993-го, был редактором, ответственным секретарём, заместителем главреда, шеф-редактором... Почти четверть века связано у меня с «Литературой», с педагогической журналистикой – это были интересные, в полном смысле и с разных сторон поучительные годы моей жизни.

Теперь обстоятельства сложились таким образом, что, едва отдалившись от «Литературы», я вдруг оказываюсь в должности её главного редактора. Не могу сказать, что это новый виток моей судьбы, но «Литература» – дело родное, и постараться сделать на её пространстве ещё что-то хорошее я готов.

А «что-то хорошее» для меня и для моих коллег-единомышленников, которые будут готовить «Литературу» сегодня и завтра, – это, прежде всего, обеспечение читателей: учителей, студентов-педагогов, старшеклассников, их родителей – живым, интересным, долговременным чтением, такими литературными, научно- и учебно-методическими материалами, которые помогут в той или иной степени двигаться к разрешению насущных проблем современного школьного литературного образования.

Осознавая ограниченность наших возможностей – всего шесть номеров в год, мы решили строить каждый из них так, чтобы он был необходим учителю не только в текущем учебном году, но и в дальнейшей работе. Как правило, у номера будет главный герой – писатель (в этом номере – Владимир Маяковский, июльский юбиляр) и ведущая тема, так или иначе с этим писателем связанная: сегодня она строится вокруг вопросов преподавания авангарда и авангардизма в школе.

Сентябрьско-октябрьский, тургеневский номер рассмотрит то, как живёт традиция на уроках в XXI веке, а завершит 2018 год выпуск журнала, где будет отмечено столетие со дня рождения Александра Исаевича Солженицына, обсуждены проблемы свободы и неволи в литературе и в живой жизни...

В нашей команде – давние авторы «Литературы», педагогические журналисты: ведущий научный сотрудник Психологического института РАО Наталья Анатольевна Борисенко, заслуженный учитель России Ольга Станиславовна Маевская. Я – доцент кафедры новейшей русской литературы Литературного института имени А. М. Горького, в настоящее время – проректор института по научной и творческой работе. У Литинститута – крепкие связи со школой, мы регулярно проводим для словесников курсы повышения квалификации, а для школьников и всех желающих – «Университетские субботы»... Но самое главное, что «Литература» – журнал не только для учителей, это журнал учителей, учителя – наши самые желанные авторы.

Один из героев этого номера – Велимир Хлебников обращал особое внимание на магию чисел и нас отчасти этим увлёк. И вот мы видим: сегодня числа номеров на нашем логотипе выстроились в особом, вне сомнений, обнадеживающем ритме. И потому захотелось его продолжить в заголовке этой редакторской колонки...

Все мы произносим с надеждой: нашей «Литературе», как и литературе, – жить!

Сергей ДМИТРЕНКО

Беседовал Сергей Дмитренко



Вера

«Авангард всегда военный термин – это передовой отряд»

Терёхина

Вера Николаевна Терёхина – историк русской литературы и искусства XX века, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, автор более двухсот статей и книг о русском авангарде, о творчестве Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Игоря Северянина, а также монографий «Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика» (2009), «За струнной изгородью лиры»: Научная биография Игоря Северянина (в соавт. с Н. И. Шубниковой-Гусевой, 2016). В 2017 году вышла книга В. Н. Терёхиной и Н. И. Шубниковой-Гусевой об Игоре Северянине в серии «ЖЗЛ» и второе издание их научного труда в серии «Литературные памятники». Основная работа Веры Николаевны связана с подготовкой и изданием нового Полного собрания произведений В. В. Маяковского в двадцати томах, в редколлегию которого она входит.

– Вера Николаевна, готовя номер, мы просмотрели довольно много разной литературы в поисках какого-то более или менее академического понятия «авангард в литературе (искусстве)». Но складывается мнение, что такого определения пока попросту нет. Все говорят об авангарде, но у каждого он свой. Это так или мы что-то упустили? Дайте, пожалуйста, Ваше определение авангарда.

– Не вижу сложностей: авангард – от французского *avant-garde*, военного термина, означающего «передовой отряд». Несмотря на популярность этого слова, оно не является строгим термином, а используется с оговорками для обозначения наиболее радикальных групп и направлений в литературе и искусстве, порывающих с предшествующими традициями.

– Как начинают жить авангардом? Как Вы к нему пришли и почему?

– Счастливое стечение обстоятельств! Я выросла в эпоху оттепели, когда после десятилетий забвения зазвучали имена писателей и художников авангарда, появились книги, альбомы, немногих людей я знала, но спектакли на Таганке, выставки на Малой Грузинской, полузакрытые просмотры, вечера поэтов увлекали как параллельные миры! На филфаке МГУ я занималась творчеством Маяковского, что позволяло тогда получить допуск в спецхран Ленинки, а там хранились несметные сокровища. Потом я 15 лет работала в Государственном музее

В. В. Маяковского, его коллекции и сейчас потрясают. И возможность прикоснуться к подлинникам, сделать открытие, рассказать о нём... В ИМЛИ эти увлечения стали моей специальностью.

Здесь вышли мои ставшие популярными антологии «Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания» (в соавторстве с А.П. Зименковым, последнее издание. – СПб., 2009) и «Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика».

– Как нам кажется, дети, которым с первых лет жизни читают не только Пушкина, но и Чуковского, английские абсурдные стихи, обэриутов, могут знакомиться с авангардом с младших классов. Есть ли у Вас какие-то рекомендации? Наверное, надо представить им не только литературный, но и живописный, музыкальный авангард?

– Вы правы, несомненно, синтез искусств – часть эстетики авангарда, которая проникла в нашу жизнь. Она во многом формирует и внешнюю среду (архитектура городов, дизайн предметов быта, реклама), и культурный опыт новых поколений, помогает детям справиться с возросшим потоком зрительных и слуховых впечатлений. Например, созерцание работ художников группы Михаила Матюшина показывает красоту и ценность органического мира, а цветовые композиции Ольги Розановой учат воспринимать гармонию красок. Вполне доступна для младших музыка Артура Лурье, автора футуристического «Нашего марша» на

стихи Маяковского, фрагменты произведений Игоря Стравинского.

– А стихи Маяковского для детей нужны в современной школе – не только как связанные с поэзией авангарда?

– Детям наши дефиниции неинтересны. Вспомните: «Начинается земля, как известно, от Кремля». Это просто звучные, запоминающиеся стихи. Они входили в специальный раздел собрания сочинений Маяковского – «Детская». А сколько там любопытного: «Маяковский, ждем ответа, почему случилось это?» Не удивительно, что его вопрос «Кем быть?» органично вошел в канонический ряд «русских вопросов»: «Что делать?» и «Кто виноват?»

Например, книжка «Гуляем» первоначально называлась «Каждому Пете и каждому Васе рассказ о рабочем классе» (Почему-то Петя потом стал буржуем в «Сказке о Пете, толстом ребёнке, и о Симе, который тонкий»).

– История авангарда начинается вроде бы в XX веке. А был ли авангард до авангарда? То есть чем он порождён: творческой энергией вольного художника, писателя или всё же обстоятельствами жизни, в которых оказалось искусство XX века?

– Исходя из понятия авангарда, так можно определить любое явление, опережающее в своих манифестах или в каких-то произведениях общее движение, порывающее связь с ним. Так воспринимался импрессионизм на фоне натуралистической живописи... Но в перспективе XX века мы связываем авангард с такими явлениями, как футуризм, фовизм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм в их национальных вариантах. Здесь Вами обозначенные условия трудно противопоставить.

Иногда (как случилось с футуризмом) и название было, и поиски обновления искусства шли в разных странах, но потребовался манифест Маринетти, его энергия – и всех стали называть футуристами! А он приехал в 1914 г. в Россию и вовсе не признал их своими, назвал пассивистами, что Кручёных переводил как «прошляки» («Кукиш прошлякам»).

– Кажется, понятия «канон» и «авангард» – антонимы, но всё же у нашего литературного авангарда есть свой классический ряд. Как его представить школьникам?

– Остановимся в границах раннего русского авангарда 1910-х годов. Наиболее плодотворной группой был кубофутуризм (будетляне) – Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Василий Каменский, Алексей Кручёных (Давид Бурлюк – организатор). От эгофутуризма представляет Игорь Северянин и москвич Вадим Шершеневич. От группы «Центрифуга» интересно рассказать о футуристическом начале творчества Пастернака и Асеева.

– Как известно, многие авангардные явления в искусстве связаны с политическими процессами XX века. Можно сказать, что авангард порой обслуживал государственные системы. Но ведь у авангарда должна быть и особая, его родовая художественная ценность?

– Радикализм присущ авангарду, и футуристы верили, что смогут использовать социальную революцию для установления своей эстетической диктатуры. Маяковский стремился соединить художественный эксперимент и практические задачи участия в строительстве нового общества и создании нового человека. Он утверждал: «Мы никогда не были беспочвенными авангардистами». Основной заслугой их была работа со словом как материалом (слово-творчество, заумный язык), обновление языка искусства за счет разрушения его освящённых традиций границ, иерархии жанров и норм, выход на площадь... Поражает их вера в реальную силу искусства: «Все совдепы не сдвинут армий, если марш не дадут музыканты!»

– Изучение Маяковского в нашей школе имеет долгую традицию. И она – с политическим отсветом. А как быть теперь?

– Маяковский соединил в своём творчестве разъятые исторические эпохи, утопические искания своего времени, его заблуждения и несомненные свершения. Это наша история, от неё отказываться неразумно. Вспомним, что Ахматова говорила о Маяковском: «до революции – Лермонтов, после революции – плакат...»

– Вы – ответственный редактор первых трёх томов нового Полного собрания сочинений Маяковского. Как идёт работа, что нового будет в нём, чем оно отличается от предшествующих, тоже заявленных как полные?

– Недавно итальянский переводчик прислал мне новое издание «Облака в штанах». В предисловии он упомянул, что уже переводил поэму на итальянский двадцать лет назад, но уверен: каждое поколение по-своему читает Маяковского. С выхода наиболее полного собрания сочинений в 13-ти томах прошло более полувека, и оно требовало обновления. Конечно, нам не надо заново «переводить» Маяковского, но внимательная текстологическая подготовка его произведений необходима. Издание строится по жанрово-хронологическому принципу. Впервые будет выделена серия томов агитационно-производственного искусства, где тексты и рисунки плакатов, рекламы, лубков будут воспроизведены с возможной полнотой. Вышло в свет четыре тома, готовится к сдаче в издательство пятый том «Поэмы. 1915–1923».

Прежде публиковались только подписи, а изображения присутствовали минимально, лишь в виде иллюстраций. Наша задача показать вербально-

Интервью у классной доски

визуальную цельность работы Маяковского, поэтому издание называется иначе: Полное собрание произведений. Согласитесь, такого проекта еще не было!

– Когда собрание произведений выйдет, какого Маяковского увидит его читатель?

– Уже сейчас, в томах стихотворений, читатель сможет увидеть Маяковского во весь рост его поэтического мастерства, в центре литературных споров, среди современников. Посмотрите, к примеру, комментарий первого тома (Стихотворения 1912–1923) – это 160 страниц (было 30!). Появился контекст, литературный и общественно-политический, разноликая критика: только при жизни поэта вышло более двух с половиной тысяч книг, статей, рецензий, заметок о нём, из них около пятисот – в дореволюционный период.

Избранный составителями под руководством участника знаменитого 13-томника Александра Мироновича Ушакова жанрово-хронологический принцип нового издания позволяет показать уникальное многообразие творческих устремлений Маяковского: его стихотворения составили четыре вышедших тома, два тома поэмы, том прозы, отдельно – киносценарии, цирк, драматургия, книги-лубки, серия агитационных работ, о которых я говорила. Последние тома этого 20-томного собрания произведений не менее интересны: впервые в составе писательского собрания будет том живописи и графики, том писем, материалы к биографии, записные книжки...

– О жизни Маяковского написаны, наверное, десятки книг. Но у меня, в своё время переболевшего Маяковским и отринувшего его отчасти из-за путаницы и дрызг в маяковедении, складывается впечатление, что до сих пор такой биографии Маяковского, чтобы «без гнева и пристрастия», пока нет. Или я что-то пропустил, остановившись на версии Карабчиевского?

– Книга «Воскресение Маяковского», действительно, сыграла свою роль в разрушении стереотипов. Как динамит, заложенный под памятник: «нука, дрызнь! Ненавижу всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь!» Но там было много несправедливого, скандального. А ведь ещё в 1916 году Ин. Оксёнов писал: «Именно личность Маяковского со временем будет окружена “творимыми легендами”. У Маяковского есть какая-то титаничность, возносящая его очень высоко. Ему суждена трагическая судьба предтечи». На такой вызов нелегко ответить! Шведский славист Бенгт Янгфельдт написал превосходную документальную книгу «Ставка – жизнь. Маяковский и его круг», она переведе-

на на десятки языков, на русском переиздавалась не раз... Много лет известный писатель Дмитрий Быков работал над своей «трагедией-буфф в шести действиях» под названием «13-й апостол». Её вариант дважды выходил в серии «ЖЗЛ», это сейчас, вероятно, самая популярная книга о Маяковском, – как определил автор, перефразируя поэта: «Эта книжечка моя про меня и про Маяк». Назову и не совсем обычную, мемуарную, биографию «Владимир Маяковский глазами современниц», составленную мной из воспоминаний, хранящихся в музее Маяковского.

– Вернёмся к школьному образованию. Что из Маяковского современные школьники должны прочитать обязательно?

– Начнём с трагедии «Владимир Маяковский» (1913), о которой Пастернак писал: «Все мы пом-

ним этот душный таинственный летний текст, теперь доступный каждому в десятом издании. <...> Тут была та бездонная одухотворённость, без которой не бывает оригинальности, та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни, в любом направлении, без которой поэзия – одно недоразумение, временно не разъяснённое.

И как просто было это всё. Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась «Владимир Маяковский». Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не име-

нем сочинителя, а фамилией содержания». Затем, безусловно, поэма «Облако в штанах» (1915), а после этого обычно становится ясно, будет ли школьник читать Маяковского, всего, все тринадцать томов, или сосредоточится на сдаче ЕГЭ...

– Видны ли Вам черты авангарда будущего?

– Я десять лет вела в Литературном институте курс «Русский литературный авангард» и часто задавала студентам такой вопрос. К сожалению, ответить определённо и мне трудно. Авангард – это «езда в незнаемое»...

– Какой вопрос я Вам, Вера Николаевна, не задал, но на него надо ответить?

– А для чего всё-таки нужен авангард?

– Надеюсь, нашими совместными усилиями в этом номере «Литературы» мы сможем убедить даже сомневающихся: художественный авангард нужен. И увлечь школьников идеями творческого авангардизма.

Спасибо Вам, Вера Николаевна, за энергию этой беседы!



Восемь слов об авангарде и авангардизме

• Одной из первых книжек (точнее – книг) в моей жизни стал трёхтомный «Энциклопедический словарь». Эти три чёрных кирпича, выпущенные в 1953 году, оказались для меня первым источником многих фактов и знаний. Понятно, что на многих определениях там лежала печать идеологизированной, подцензурной эпохи, но всё же... Я и сейчас порой заглядываю туда, чтобы увидеть, есть ли изменения и какие на ленте времени.

Вот статья «Авангард» в этом словаре:

«Авангард, соединение, часть или подразделение, следующее на определённом расстоянии впереди главных сил в качестве органа походного охранения на марше. Авангард называется боковым, если высылается в сторону противника при фланговом марше. Задача авангарда – обеспечить охраняемым войскам беспрепятственный марш и выгодные условия вступления в бой».

Здесь ничего не сказано об авангарде применительно к искусству, но и сказанного достаточно, чтобы признать: по смыслу всё это относится и к литературе, к искусству. Да, французское слово *avant-garde* (передовой отряд), в течение всего нескольких десятилетий XX века занявшее прочное место в тезаурусе творчества, в искусстве связано прежде всего с динамикой устремления вперёд, нередко безоглядной, непредсказуемой, не всегда успешной, но свободной от равнодушных откликов.

• Во многих семьях хранится 1600-страничный «Советский энциклопедический словарь». Он издавался несколько раз в начале 1980-х годов. Здесь авангард представлен достаточно разнообразно.

И как уже нам известный военный термин, и как «передовая часть класса, об<шест>ва; напр<имер>, “Коммунистическая партия Советского Союза есть боевой испытанный авангард советского народа...” (из Устава КПСС)». Читатель узнаёт о существовании в Чкаловском районе Горьковской (ныне Нижегородской) области одного из старейших колхозов (не нуждается ли это слово теперь в пояснении?!), по имени «Авангард», в котором «высокие урожаи, продуктивность животных». Что-то стало с принадлежавшими этому коллективному хозяйству 3700 гектарами сельскохозяйственных угодий, прибавилось ли что-то к некогда тысячному стаду коров, наконец, как поживают школы, наверняка существовавшие при этом «Авангарде»?

Есть в этом словаре и статья «Авангардизм (франц. *Avant-gardisme*)», представляющая его как «движение в художественной культуре XX века, порывающее

с существующими нормами и традициями, превращающее новизну выразительных средств в самоцель. Авангардизм, тесно связанный с модернизмом, отражает анархически-субъективистское индивидуалистическое мировоззрение. Принципы авангардизма восприняли такие литературно-художественные течения, как экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, а также литература “потока сознания”, “новый роман”, драма абсурда и другие. К музыке авангардизма относят серийную музыку, конкретную музыку, алеаторику, пуантилизм, соноризм, электронную музыку».

И всё было бы хорошо в этой статье, если бы не эти самые с позиций «боевого испытанного отряда...» данные оценки художественных явлений.

• Но через несколько лет началась перестройка, цензура отступила, стали появляться новые словари, и определение авангарда и авангардизма стало меняться. Вот что сказано о нём в «Терра-Лексиконе: Иллюстрированном энциклопедическом словаре» (1998), созданном на основе мюнхенского «Bertelsmann Universal Lexikon». «Авангардизм, условное наименование худ<ожественных> движений и объединявшего их умонастроения художников XX в. Для авангардизма характерны стремление к коренному обновлению худ<ожественной> практики, разрыву с установившимися принципами и традициями, поиск новых средств выражения содержания и форм произв<едений>, взаимоотношений художников с жизнью. Принципы авангардизма восприняли <...> худ<ожественные> и лит<ературные> течения во Франции, Германии, Италии, России, США и др<угих> странах».

• Институт лингвистических исследований Российской Академии наук внёс свой вклад в объективное толкование авангарда и авангардизма. В выпущенном в 2002 году «Современном толковом словаре русского языка» (СПб.: Норинт) авангардизм – это «общее название тех течений в искусстве 20 в., для которых характерна попытка преодолеть традиции и принципы классического реализма за счёт новых форм и средств художественного выражения».

• Чуть раньше, в 2001 году, другим учреждением РАН, знаменитым Институтом научной информации по общественным наукам, была выпущена «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (главный редактор и составитель А. Н. Николюкин; М.: НПКи «Интервак», 2001). В её создании приняли участие многие ведущие литературоведы России, и она до-

ныне остаётся самым полным и авторитетным собранием современно толкуемых историко- и теоретико-литературных терминов. Так, статья «Авангардизм» была написана известным американистом, переводчиком А. М. Зверевым (1939–2003).

Авангардизм в этой энциклопедии представлен как «совокупность разнородных направлений в литературе и искусстве первых десятилетий XX в., провозгласивших программу открытой социальной ангажированности творчества, разрыв с классической художественной традицией, которая была сочтена исчерпавшей свои эстетические возможности, и необходимость вызывающе смелого эксперимента с целью выработать новые, неканоничные способы воссоздания, интерпретации, оценки явлений действительности, воспринятой под знаком глубокого кризиса общества и культуры. Наиболее значительные школы и движения авангардизма (кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм) завершили основной цикл своего развития в 1920–30-е, однако леворадикальные идеологические тенденции, которыми были окрашены в истории стран Запада 1960-е, создали почву для явления, получившего условное название неоавангард, так как “контркультура”, порождённая общественной ситуацией этого десятилетия, во многом ориентировалась на установки и манифесты авангарда начала XX века. <...>

В отличие от модернизма (вот важнейший пункт, который нередко упускается или смазывается. – С.Д.), авангардизм не представляет собой сколько-нибудь продуманной и выстроенной системы философско-художественных постулатов и отличается подвижностью границ, эклектикой концепций, антидогматичностью, неизменно остающейся для него отправной точкой. <...> ...сама доминанта нетрадиционности и новизны художественного языка остаётся главным отличительным свойством искусства авангардизма в целом, позволяя говорить о нём как о единой тенденции, в тех или иных формах прослеживаемой на всём протяжении художественной истории XX в. <...> Полемическому осмыслению и ниспровержению была подвергнута прежде всего эстетика классического реализма, которая считалась творчески изжившей себя и представшей как несостоятельная перед лицом катастрофической действительности XX века. <...>

Восприятие времени как эпохи болезненных радикальных изменений жизненного уклада и как периода крушения верований, казавшихся непоколебимыми, придаёт искусству авангарда отчётливо выраженную левую идеологическую окраску и объясняет близость ряда его школ (футуризм, экспрессионизм), как и некоторых крупнейших представителей (В. Маяковский, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Элюар) коммунистическим доктринам. Эти доктрины неизбежно оказывались в противоречии с неискоренимым в авангарде стремлением к полной свободе творческого самовыражения, которое в принципе не допускает канонизации тех или иных идей, трактовок, творческих позиций. Столь же неразрешимым представал конфликт между навязываемой доктриной подчинения искусства стратегиям

коммунистической власти и присущей авангардизму недогматичностью как необходимым условием никогда не завершающегося творческого эксперимента. Сознававший себя искусством революции, авангардизм (в тех случаях, когда он оставался верен своей природе) вскоре был признан в странах победившей коммунистической революции “антинародной” и “формалистической” тенденцией, а в нацистской Германии именовался “дегенеративным искусством”. Хотя объективно авангардизм в некоторых отношениях способствовал укреплению режимов, представших как тоталитарные после того, как они овладели властью, его несовместимость с тоталитаризмом выявилась вполне явственно, что привело к подавлению этой художественной культуры, запрету на деятельность её школ и расправе над её виднейшими мастерами».

• Перейдём от энциклопедических определений к статьям, рассматривающим феномен авангарда в искусстве. В боевом в годы перестройки рижском журнале «Даугава» молодой тогда филолог Максим Шاپир (1962–2006) опубликовал статью «Что такое авангард?», где отмечалась *прагматика* как существенная его черта.

«Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключаяющей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания. Нужно, чтобы реакция успевала возникнуть и закрепиться до их глубокого постижения, чтобы она, насколько получится, этому постижению помешала, сделала его возможно более трудным. *Непонимание*, полное или частичное, органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата из субъекта восприятия в объект, в эстетическую вещь, которой любителю её создатель-художник. <...>

Самое существенное в авангарде – его необычность, броскость. Но это меньше всего необычность формы и содержания: они важны лишь постольку, поскольку “зачем” влияет на “что” и “как”. Авангард – это, главным образом, необычное прагматическое задание, не привычное поведение эстетического субъекта или объекта. Авангард не создал новой *поэтики* и *своей* поэтики не имеет; но зато он создал свою, *новую риторику*: неклассическую, “неаристотелевскую” систему средств воздействия на читателя, зрителя или слушателя. Эксплуатирующий эти средства напоминает человека, который, желая привлечь к себе ваше внимание, вместо того, чтобы воспользоваться общеупотребительным обращением, дернул бы вас за рукав, толкнул или плеснул вам в лицо опивками. Эти средства основаны на нарушении “прагматических правил”: в авангарде субъект и объект творчества то и дело перестают выполнять свое прямое назначение. Если классическая риторика – это использование эстетических приемов во внеэстетических целях, то новая риторика – это создание квази-эстетических объектов и квази-эстетических ситуаций. Крайние точки явле-

ния таковы: либо *неэстетический объект* выступает в *эстетической функции* (так, Марсель Дюшан вместо скульптуры установил на постаменте писсуар), либо *эстетический объект* выступает в *неэстетической функции* (так, Дмитрий Александрович Пригов хоронит в бумажных *гробиках* сотни своих стихов). Потому-то и берут за живое несуществующие (виртуальные) эстетические объекты, что весь упор сделан на внеэстетическое воздействие: поражает и ошарашивает публику уже само отсутствие искусства (такова, к примеру, “Поэма Конца” Василиска Гнедова, текст которой состоит из заглавия и чистой страницы). Всё дело – в умелой организации быта: достаточно прицепить вместо галстука морковку или нарисовать на щеке собачку» (курсив М. И. Шапира).

Максим Шапир считает, что «к авангарду могут быть причислены явления не только искусства, но и других сфер духовного творчества: религии и науки. Общими для всех этих явлений будут, во-первых, их экспансивность, во-вторых, их маргинальность (положение на границе между *духовной культурой* и *бытом*) и, в-третьих, выдвигание на первый план риторического (прагматического) момента, заслоняющего хотя бы на время основную функцию каждой из трех глобальных сфер духовной деятельности: *этическую* (религия), *эстетическую* (искусство) или *гносеологическую* (наука)» (курсив М. И. Шапира).

• Опираясь на тезис о прагматичности авангарда, другой исследователь, Вадим Руднев предложил различать в системе эстетических ценностей XX века два противоположных принципа – *модернизм* и *авангардизм*. «В отличие от модернистского искусства, которое ориентируется на новаторство в области формы и содержания (синтаксиса и семантики), авангардное искусство строит системы новаторских ценностей в области прагматики. Авангардист не может, подобно модернисту, запереться в кабинете и писать в стол; самый смысл его эстетической позиции – в активном и агрессивном воздействии на публику. Производить шок, скандал, эпатаж – без этого авангардное искусство невозможно» (см.: Руднев В. Модернистская и авангардная личность как культурно-психологический феномен // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993; Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2001).

• Литература об авангарде и авангардизме неохватна. Но при этом даже в новых школьных словарях литературоведческих терминов даются неконкретные, невоспринимаемые определения авангардизма. В стремлении внести здесь необходимые уточнения и возник наш маленький обзор.

Вместе с тем любой разговор об авангарде невозможен без споров, столкновений разных мнений. Так, мы считаем возможным применять понятие авангарда к разным художественным явлениям, в том числе и к не относящимся к практике XX века. Вот пример такого, на наш взгляд, плодотворного, перспективного использования соответствующей терминологии по

отношению к древнерусскому искусству. Завершаем отрывком из эссе «Древнерусская иконопись и новое московское искусство» (1966) замечательного художника, искусствоведа, выдающегося мемуариста Алексея Глебовича Смирнова (фон Рауха; 1937–2009). Печатается по изданию: Смирнов (фон Раух) А. Полное и окончательное безобразие: Мемуары. Эссе. Тель-Авив–Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2015.

«...подхожу к изложению основного внутреннего конфликта русской и советской живописи: уникальная школа формы духа – иконописи и противостоящая ей школа субъективного и объективного натурализма, т.е. в России и в СССР были и есть два лагеря – непоколебимая рать иконописи и вооружённые всеми идеями века художники-натуралисты. Примирения между этими ратями никогда не было и быть не может. Между ними пролегла Непрядва России, её особого пути в мир. Древняя иконопись, отмытая из-под олифы, заговорила с нами языком мощным и зовущим. Первым её зовы услышал Врубель. Он первым приблизил её к нам. Кандинский, Филонов, Шагал, Малевич подошли к иконописи ещё ближе, сняли с неё ещё одну плёнку истории. Потом на неё вновь набросили покрывало натурализма, и вновь оно упало, и вновь мы увидели вечный лик русской иконописи. Достижения Врубеля, Кандинского, Филонова, Шагала для нас, современных советских художников, не в том, что они двинули европейское искусство двадцатого века, а в том, что их деятельность не противоречила иконописи, она создавалась по тем же законам. Я убеждён, что в иконописи заложены величайшие принципы дальнейшего развития нового стиля русского и мирового искусства. Я позволяю себе так говорить о мировом искусстве, потому что в послеимпрессионистической Европе нельзя провести чёткую грань между русским и европейским авангардизмом, как нельзя провести грани между русским и мировым балетом, между стилями Стравинского и новой музыкой. Иконопись для нас является эталоном духовной свободы художника, отсутствием голой тенденциозности и литературщины и знаменем борьбы с самыми различными видами натурализма. <...>

Самое новое – это всего лишь возврат к более древнему и сильному. Кандинский и его современники смогли перешагнуть на триста лет назад, в глубь России, утолить жажду живой традиции и перешагнуть сразу через шестисотлетний период всех школ европейского иллюзорно-инфантильного натурализма. Они повернули искусство на новую прямую дорогу, выведя его из лабиринта тёмных комнат, где подсвеченный рембрандтовским светом и ренуаровскими рефлексам разыгрывался салонный фарс вместо великой пантеистической трагедии подлинного искусства. Мы, советские художники-авангардисты, пережившие за последнее десятилетие столько стилистических шатаний и колебаний, пришли к правильному и естественному пониманию иконописи сложным путём почти первооткрывателей уже открытого».

Подготовил Сергей ДМИТРЕНКО. 

Будетляне

Есть история, относящаяся к самому началу 1920-х годов. Однажды Алексей Кручёных рассказал друзьям, что познакомился с неким героем гражданской войны, который хвастал, что награждён тремя орденами Красного Знамени, и таких, как он, в новой России всего семеро. «Подумаешь, – выслушав, сказал Маяковский, – таких, как я, всего один, и то не хвастаюсь». «А таких, как я, – грустно заметил Хлебников, – и одного нет».

История легендарная, но по смыслу точная. Основоположники русского литературного авангарда Хлебников и Маяковский, да и Кручёных, – невероятные творческие личности, неповторимые фигуры в мировой культуре XX века. Перед вами – три эссе, представляющие главных будетлян.

ВЕЛИМИР

Виктор Владимирович Хлебников родился 28 октября (9 ноября н.с.) 1885 года в ставке Малодербетовского улуса (ныне селе Малые Дербеты, Калмыкия) третьим ребенком в семье учёного-орнитолога, основателя Астраханского природного заповедника. После окончания в 1903 году Казанской гимназии, поступает на математическое отделение Казанского университета.

С Казанским университетом был долгие годы связан выдающийся учёный, создатель «воображаемой геометрии» Николай Иванович Лобачевский, ставший примером для поэта в создании «воображаемой филологии». Но это позднее, а пока Виктор в поисках себя с математического переходит на естественное отделение, под влиянием отца занимается орнитологией, отправляется вместе с братом Александром в экспедицию на Урал, наблюдает за птицами в Казанской губернии, делает доклад об открытии неизвестного прежде вида кукушки. Птицы, с их голосами и повадками, навсегда войдут в его творчество.

Да оно уже и началось: четырнадцать своих стихотворений Виктор посылает Вячеславу Иванову, одному из ведущих поэтов того времени, и переводится на пятый семестр естественного отделения Санкт-Петербургского университета... Впрочем, затем переходит на славяно-русское отделение.

Вскоре он вступает в Академию стиха. Вячеслава Иванова и Михаила Кузмина признает своими учителями, посвящает им стихи. Кузмин о Хлебникове в дневнике запишет: «читал свои вещи гениально-сумасшедшие». В этом кругу огромный интерес к мифу, особенно к славянской мифологии и фольклору. Хлебников погружается в фольклорно-мифологическую стихию, которая окажется для него самой естественной, – от «Детей выдры» до «Зангези», включая знаменитый «Зверинец», посвящённый Вячеславу Иванову, известные «Кузнечик», «Бобэоби», «Заклятие смехом», в которых сам Хлебников видел «малый выход бога

огня и его весёлый плеск». Для произведений смешанного жанра, в которых сойдутся поэзия, проза и драма, Хлебников изобретёт особое название – «сверхповесть». На волне его увлечения славянской историей и мифологией за ним закрепляется южнославянское имя Велимир.

В сентябре 1908 года он знакомится с поэтом Василием Каменским, который работает в журнале «Весна». Здесь выходит словотворческая вещь Хлебникова «Искушение грешника». Каменский вводит Велимира в круг поэтов и художников, ищущих новых путей в искусстве: Михаил Матюшин и Елена Гуро, ведущие поиск на глубине; Давид Бурлюк со своей командой, нацеленный на публичное утверждение нового искусства.

Давид Бурлюк увидел в Хлебникове гениального реформатора словесного искусства, равного Пушкину. Бурлюк пропагандирует творчество Хлебникова, читает доклады «Пушкин и Хлебников», опекает поэта, стараясь создать ему условия для творчества, способствует публикации его произведений. Постепенно складывается литературно-художественная группа «Гилея» (по древнегреческому названию местности в Таврической губернии, где жило семейство Бурлюков). В группу войдут также Бенедикт Лившиц, Владимир Маяковский и Алексей Кручёных. Хлебников, введший для себя запрет на греко-латинские корни, будет именовать своих соратников будетлянами (от слова «будет»). Газетчики станут называть их футуристами.

Пик известности участников группы придётся на 1912–13 годы. В 1912 году в Херсоне выйдет книга Хлебникова «Учитель и ученик. Разговор», где Ученик обосновывает свои открытия и наблюдения в области словостроения, градостроения, времёнстроения, жизнестроения. В частности, он ищет числовые закономерности времени начала и падения государств. И на основе этих вычислений Ученик говорит: «...в 534 году было покорено царство Вандалов: не следует ли ждать в 1917 году

падения государства?» В 1912 году на эту брошюру мало кто обратил внимание. Впоследствии неоднократно говорилось и писалось, что Хлебников точно предсказал события 1917 года в России. Маяковский, прочитавший брошюру, в своей поэме «Облако в штанах» поменял год: «В терновом венце революций // грядёт шестнадцатый год», но цензура в 1915 году не пропустила, а хлебниковское визионерское предсказание было напечатано!

В 1912–14 годах деятельный Алексей Кручёных при участии Хлебникова и художников Ольги Розановой, Натальи Гончаровой, Михаила Ларионова, Владимира Татлина, Казимира Малевича выпускает серию литографированных книг.

В 1912 году выходит самый громкий альманах группы «Гилея» — «Пощёчина общественному вкусу». Хлебников печатается в футуристических альманахах и сборниках. В 1914 году Давид Бурлюк издаёт его произведения 1906–1908 годов отдельной книгой под названием «Творения». А следом выходит «Изборник стихов», собравший сочинения 1907–1914 годов, с рисунками Павла Филонова и Казимира Малевича, а также портретом Хлебникова работы Маяковского. Происходит своего рода канонизация поэта в близкой ему среде. Но Хлебников не способен почивать на лаврах. Он постоянно в поиске, который выльется в совершенно необычное произведение «Доски судьбы», являющее собой невиданный сплав слова и числа.

Поражение России в Русско-японской войне 1905 года глубоко ранило Хлебникова, и он поставил себе задачу найти числовую закономерность войн, чтобы не только заранее предупреждать о них, но и как бы отменять. С началом Первой мировой войны его размышления о войне приобретают особую остроту. В ноябре 1914 года выходит его книга «Битвы 1915–1917 гг.: Новое учение о войне». В 1915-м он создает поэму «Война в мышеловке», пытаясь заклясть войну. Выдвигает идею Общества Председателей Земного Шара, которое должно прекратить войны и управлять Правительством Земного Шара. В апреле 1916 года призван в армию, рядовым в запасной полк... Во время рево-



люционных событий Хлебников пишет: «самодержавный» народ «как государь идёт по улицам».

Но главные вещи, в которых дано осмысление происходящего на разных уровнях, он напишет в следующие годы: «Ладомир», «Ночь перед Советами», «Председатель чеки», «Переворот во Владивостоке». В 1920 году Хлебников работает в Баку в БакКавРОСТА. В соседней Персии происходит восстание против англичан. В апреле 1921 года Хлебников в составе политотдела идущей на помощь восставшим Персармии попадает в Персию, где местные жители принимают его за русского дервиша и называют Гуль-муллой (священником цветов). В июле возвращается вместе с армией в Баку. Затем около полугода проводит в Железноводске и Пятигорске. В январе 1922 года прибывает в Москву, где у него обостряется лихорадка. Художник Пётр Митурич увозит его в деревню Санталово Новгородской губернии в надежде поправить здоровье поэта. Однако 28 июня Велимир Хлебников скончался.

Уже при жизни Хлебникова называли гением. Осип Мандельштам писал, что «он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие». И действительно, Хлебников совершил третью реформу русской поэзии. Первые две — Ломоносов и Пушкин. Хлебников оказал сильное влияние не только на близких ему будетлян-футуристов, но и на поэтов из круга акмеистов, прежде всего на Мандельштама. Под воздействием поэтики Хлебникова формировались индивидуальные стили многих поэтов XX века и начала века XXI-го.

УБЕШЩУР

Алексей Елисеевич Кручёных родился 9(21) февраля 1886 года в посёлке Оливское недалеко от Херсона (ныне Украина). Отец его, очаковский мещанин, пытался заниматься сельским хозяйством, но в итоге стал извозчиком в Херсоне. Здесь Кручёных окончил городское трёхклассное училище и в том же, 1902 году поступил в Одесское художественное училище, справедливо считавшееся одним из лучших в Российской империи.

Взедливый биограф этого пионера русского авангардизма Сергей М. Сухопаров предположил, что на формирование Кручёных-художника значительно повлиял его старший брат Фёдор Елисеевич (1881–1919), наделённый талантами живописца и чеканопозолотчика. Однако, оказавшись в училище, наш герой стал осваивать и мир бурнопламенной, громокипящей Одессы. Вероятно, здесь он познакомился с Давидом Бурлюком (ещё одна важная фигура в его молодости; «Более тонкого, задушевного и обаятельного человека едва ли можно встретить», – писал Кручёных о Бурлюке), так что в 1906 году он возвратился в Херсон не только с дипломом учителя рисования и чистописания, но и с идеями, далёкими от академизма.

Однако в Херсоне, как, впрочем, и в Одессе, на жизнь пришлось зарабатывать рисованием портретов, а также преподаванием в еврейском женском профессиональном училище. Прилежанием Кручёных не отличался, за что удостоился фельетона в херсонской газете «Родной край». Было отмечено, что своими развязными манерами он напоминает «свободного художника», но при это стремится «перейти в поэты».

Недолго думая, Кручёных уехал в Москву, где продолжил заниматься рисовальной подёнщиной, одновременно печатая в Одессе статьи об исканиях в живописи, а в Херсоне – свои прозаические и поэтические опыты...

Начало 1910-х годов стало важнейшим временем и для Кручёных, и для русского авангардизма. Он знакомится с будетлянами – Маяковским и Хлебниковым, входит в группу «Гилея», выпускает свою первую поэму «Игра в аду», участвует в знаменитом сборнике-манифесте «Пощёчина общественному вкусу» (декабрь 1912), но главное – начинает создавать «собственный язык», «заумь».

Само заглавие сборника Хлебникова и Кручёных «Мирсконца», также вышедшего в 1912 году, стало означать важнейший творческий принцип будетлян-авангардистов: отказ от причинно-следственных связей, от признания непреложности принципа движения времени от прошлого к будущему и абсолютизации хронологии, утверждение ограниченности и даже ложности традиционных форм познания окружающего мира.

В самом начале 1913 года выходит с иллюстрациями Михаила Ларионова сборник Кручёных «Пома-

да», где помещены три стихотворения, первое из которых «Дыр бул щыл...», стало таким же символом новой художественной эпохи, как «Чёрный квадрат» Малевича и «Весна священная» Игоря Стравинского.

Два других стихотворения Кручёных известны меньше, но почему бы не вспомнить их?! Стихотворение «фрот фрон ыт» помещено и разобрано на с. 45 этого номера в статье Л. Ф. Кациса, а здесь третье и четвёртое заумное стихотворение «Го оснег кайд...», напечатанное в марте 1913 года.

* * * * * *

Та са мае
ха ра бау
Саем сию дуб
радуб мола
аль

ГО ОСНЕГ КАЙД
М Р БАТУЛЬБА
СИНУ АЕ КСЕЛ
ВЕР ТУМЬ ДАХ
ГИЗ

Затем Кручёных пишет «Декларацию слова как такового», где, по его словам, «впервые был возведён заумный язык и дана более полная его характеристика и обоснование».

Осенью того же года появляется статья-манифест Кручёных и Хлебникова «Слово как таковое. (О художественных произведениях)».

«Как картины, писанные киселём и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на

па–па–па
пи–пи–пи
ти–ти–ти
и т. п.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок,

А вот образец иного звуко и слово сочетания.

дыр бул щыл
убе<ш>щур
скуп
вы со бу
р л эз.

(кстати, в этом пятистишии больше русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина)».

Этот эпатажный пассаж и особенно его финал многим хорошо известен.

Но далее следует заявление, значительно расширяющее смысл произносимого – от эстетических сфер к бытийным и злободневнейшим одновременно.

«...до нас речетворцы слишком много разбирались в человеческой “душе” (загадки духа, страстей и чувств), но плохо знали, что душу создают баячи, а так как мы, баячи будетляне, больше думали о слове, чем об затасканной предшественниками “ПСИХЕЕ”, то она умерла в одиночестве и теперь в нашей власти создать любую новую Психейку... захотим ли?

...! Нет!..

Пусть уж лучше поживут словом как таковым и не собой. Так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы отцов...»

Как Велимир Хлебников предчувствовал и даже назвал год всероссийской катастрофы, так Кручёных указал на подступившую даже до этой катастрофы опасность создания новой души и заведомо отказался от участия в этом.

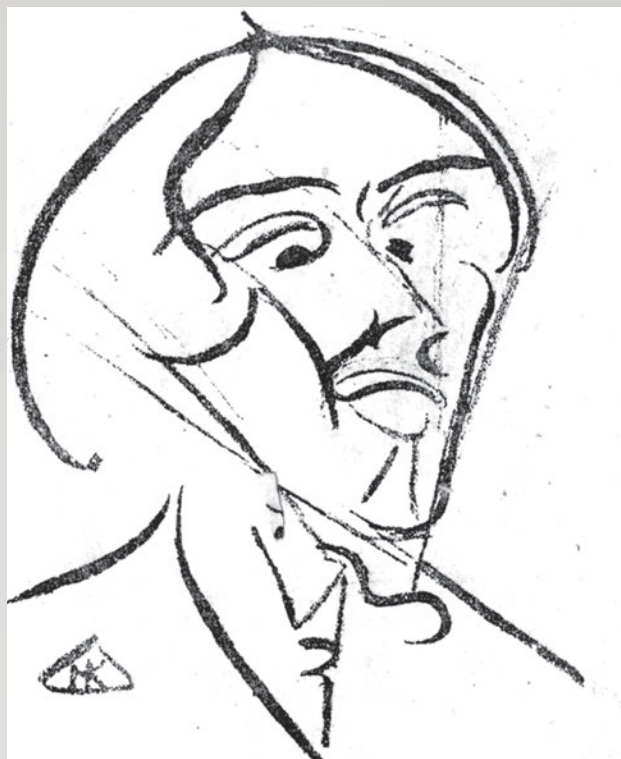
И земная его жизнь сложилась так, что оказалось возможным проверить – слова делами. Ведь он не канул сразу после Гражданской войны в российском пространстве, как Хлебников, не сгорел в последнем – перед коллективизацией – пожаре НЭПа, как Маяковский.

Уже в первые годы своей деятельности он то собирал лавры, то – чаще – критические затрещины и обвинения в тотальной бездарности и литературном шарлатанстве. Особая драма Кручёных была в своеобразии его творчества. В отличие от Хлебникова, наследие которого сразу попало в узкий, но несокрушимый круг необоримых интеллектуалов, в отличие от Маяковского, перевоплотившего единственность своего лирического гения в «полупохабщину» стихотворца для миллионных масс, Кручёных был маргиналом в принципе. Его творческая продукция не пользовалась спросом в той или иной общественной среде уже потому, что, как он и обещал, она не рассчитывалась, не приспособливалась к традиционным формам восприятия искусства, не шла обычными путями коммуникации к читателю, а искала «значение словам по их начертательной и звуковой характеристике». Он исходил из того, что «буква есть рисунок-живопись», его стихи и проза «строились сплошь на синтаксических и иных сдвигах».

Например, знаменитые ныне и стоящие безумных денег десятки его рукописных, гектографических и литографических книг – выдающееся социокультурное явление, при этом обращённое не только в будущее, но и связанное с неизживаемой, неизбежной практикой детского книготворчества, возникающей в каждом новом поколении, причём в планетарном масштабе.

В годы Гражданской войны творчество Кручёных было бурным и многообразным. Позднее оно не утратило энергии, но опять, как и в юности, было сосредоточено на заработке ради выживания. Он брался за любую литературную работу, хотя не только репутация, по характеристике Маяковского, «футуристического иезуита слова», но и сама его сущность как некоего убежшуря русской поэзии вновь и вновь ввергала его в ситуацию мирсконца: 1934 год – год создания Союза советских писателей – стал последним годом прижизненных публикаций Кручёных.

Он вновь вернулся к прежнему опыту: стал выпускать машинописные сборники и продавать их – кому придётся, быстро став лидером советского самиздата. Время от времени о нём вспоминали друзья,



ставшие советскими писателями: помогали деньгами, подработками, в основном, в агитпропе. В годы Отечественной войны Илья Эренбург добился принятия Кручёных в Союз писателей... Впрочем, своеобразная художественная жизнь Кручёных привела к тому, что над ним не раз возникала угроза изгнания из этого Союза за отсутствие творческих отчётов... С другой стороны, хрущёвская оттепель, приведшая к оживлению литературной жизни, открыла многим, что один из лидеров русского литературного авангарда жив. О Кручёных стали писать в европейских странах, кое-что смогло просочиться в нашу печать.

Андрей Вознесенский, увлечённый ученик будетлян, добился в 1966 году творческого юбилейного вечера своего кумира в Центральном доме литераторов.

Другой ученик Кручёных, Геннадий Айги подготовил подборку его стихотворений для журнала «Литературная Грузия», но здесь неистовые ревнители советской литературы были начеку: публикация не состоялась.

Скончался Алексей Елисеевич Кручёных пятьдесят лет назад, 17 июня 1968 года в Москве. Хоронить его пришли многие: младшие современники, теперь ставшие старушками и старичками, поэты разных поколений, друзья, читатели, библиофилы...

«Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва – ритмически-музыкальное волнение, пра-звук (поэту надо бы записывать его, потому что при дальнейшей работе может позабыться)» (Из «Декларации заумного слова» Алексея Кручёных).

ЩЕН

Владимир Владимирович Маяковский родился 7 (19) июля 1893 года в селении Багдади Кутаисской губернии (ныне в Республике Грузии) в семье лесничего. Бабушка по отцу, Ефросинья Осиповна, была двоюродной сестрой известного исторического писателя Григория Данилевского (1829–1890).

У Маяковского есть автобиографический, с иронией написанный очерк «Я сам» (1922; 1928) – может быть, донныне лучшая история его жизни. Но всё же... пройдем по вехам фактов и встреч.

С 1902 года Маяковский учился в Кутаисской классической гимназии, но после скоростной смерти отца в 1906 году семья переехала в Москву, где в то время в Строгановском художественно-промышленном училище училась старшая сестра Владимира Людмила. В Москве семья жила материально тяжело; ради заработка Володя со старшей сестрой занимался изготовлением художественных поделок на продажу; также сдавали комнаты студентам, что увлекло гимназиста Маяковского романтикой социал-радикализма и привело к первым встречам с полицией. Исключенный из гимназии, он в 1908 году поступил в подготовительный класс Строгановского училища. Но в 1908–1909 годах трижды арестовывался по обвинению в противоправной деятельности. Отсидев в Бутырской тюрьме в общей сложности восемь месяцев, был отпущен по совершеннолетию на поруки родных. Коммунистические и социалистические теории Маяковский воспринимал тогда стихийно-романтически, остро, как большинство юных, протестуя против социальной несправедливости.

В очерке «Я сам» Маяковский вспоминал, что в тюрьме исписал стихами целую тетрадку: «Спасибо надзирателям – при выходе отобрали. А то б ещё напечатал!» Однако впоследствии началом своей поэтической работы называл именно 1909 год.

В 1910–1911 годах Маяковский учился живописи в студиях известного пейзажиста Станислава Жуковского и художника-педагога Петра Келина. В августе 1911 года был принят в фигурный класс московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Вскоре познакомился и сблизился с учившимися там же Львом Шехтелем (Жегиным), Василием Чекрыгиным и Давидом Бурлюком (оба в феврале 1914 года были отчислены за противоправные выступления). 24 ноября 1911 года произнёс от имени учеников речь на похоронах художника Валентина Серова. Это выступление было отмечено прессой (Утро России. М., 1911, 25 ноября) – первое упоминание о Маяковском в печати.

В 1912 году Маяковский дебютировал на диспутах общества художников «Бубновый валет», а 17 ноября в Петербурге впервые прочитал свои сти-

хи в артистическом кабаре «Бродячая собака», затем сделал доклад «О новейшей русской поэзии» на вечере «Союза молодёжи» в Троицком театре.

В декабре 1912 года вышел футуристический альманах «Пощёчина общественному вкусу», где был опубликован знаменитый манифест, подписанный Давидом Бурлюком, Алексеем Кручёных, Маяковским и Хлебниковым, провозглашавший разрыв с традициями русской классической литературы и словотворчество, соответствующее эпохе технических новшеств. Там же были напечатаны первые стихотворения Маяковского «Ночь» и «Утро».

В мае 1913 года появилась первая поэтическая книжка Маяковского «Я!», изданная литографским способом, оформленная Чекрыгиным, Жегиным и самим автором. В 1913–1915 годах издаются футуристические альманахи и сборники «Садок судей II», «Требник троих», «Дохлая луна», «Рыкающий Парнас», «Первый журнал русских футуристов», «Молоко кобылиц», «Взял», «Весеннее контрагентство муз», «Стрелец» и другие. В них – стихи, поэмы, графика Маяковского, других футуристов.

В 1913 году Маяковский пробует себя и как драматург футуристического театра «Будетлянин» – им написана пьеса «Владимир Маяковский. Трагедия», поставленная в петербургском театре «Луна-парк» 2 и 4 декабря 1913 года. Маяковский сам был режиссёром и исполнителем главной роли Поэта, оформили спектакль художники Павел Филонов и Иосиф Школьник. В 1914 году «Трагедия» вышла отдельным книжным изданием с иллюстрациями Давида и Владимира Бурлюков.

С конца 1913 года Маяковский участвует в турне футуристов по городам России. Их выступления часто носили скандальный характер, широко освещались прессой. Маяковский, несмотря на свою молодость, стал восприниматься как глава футуристического движения.

Уже ранние его стихотворения поражали гиперболической образностью, демонстративным антиэстетизмом, откровенной автобиографичностью, утверждением права художника на метафорическое преобразование действительности: «Мы», «Нате!», «Послушайте!»... Тогда же, не без влияния творчества Андрея Белого, Маяковский экспериментирует в области усиления интонационной акцентированности и декламационности стиха, разбивки стиха на интонационные отрезки, что в целом соответствовало установке русского футуризма на произносимое слово. Название одного из сборников стихотворений Маяковского – «Для голоса» (1923) – практически приложимо ко всей его поэзии. Показательно и название последней, итоговой его поэмы – «Во весь голос» (1929–1930).

Начавшаяся Первая мировая война вызвала у Маяковского подъём патриотических чувств (стихотворения «Война объявлена», «Мама и убитый немцами вечер»; «Я и Наполеон»). В сотрудничестве с художниками авангарда Казимиром Малевичем, Аристархом Лентуловым, Давидом Бурлюком, Ильёй Машковым Маяковский рисовал лубки и написал стихотворные подписи к 22-м плакатам и 32-м открыткам издательства «Сегодняшний лубок». Однако вскоре на смену этим настроениям пришло восприятие войны как величайшего преступления против человека (стихотворение «Вам!»; поэма «Война и мир», 1916–1917). Антибуржуазным пафосом проникнут цикл сатирических «гимнов» 1915–1916 годов, печатавшихся в журнале «Новый Сатириконт» («Гимн судье», «Гимн учёному», «Гимн обеду» и др.).

Критика отмечала его работы на выставке «1915»: «Самопортрет», составленный из цилиндра, перчаток и трости, и кубистическое полотно «Рулетка» с наклеенными картами (ныне в Госмузее В. В. Маяковского).

В 1915 году опубликована первая поэма Маяковского «Облако в штанах», где на первый план выходит тема бунта лирического героя против мироздания и его Творца. В 1916 году в издательстве А. М. Горького «Парус» появляется сборник стихотворений Маяковского «Простое как мычание», а также лирическая поэма «Флейта-позвоночник». Богоборчество и утопический антропоцентризм достигают апогея в поэме Маяковского «Человек» (1916–1917).

После революционных событий в России 1917 года определяющими в творчестве Маяковского становятся пафос победы над временем и историей, противопоставление ожидаемого либо создаваемого «будущего» враждебному, «мещанскому» прошлому и настоящему (стихотворения «Левый марш», «Приказ по армии искусств», 1918; пьеса «Мистерия-буфф» (1918, 2-я редакция – 1921; режиссёр постановок – Всеволод Мейерхольд, первый сценограф – Казимир Малевич). Своё участие в строительстве «новой жизни» Маяковский видел в приближении стиха к массам, широкому «потребителю искусства»; отсюда жанровое разнообразие его творчества: поэмы «Люблю» (1922), «Про это» (1923), «Владимир Ильич Ленин» (1924–1925), «Хорошо!» (1927), сценарии и кинороли в фильмах «Не для денег родившийся», «Барышня и хулиган», «Закованная фильмой» (все — 1918), агитплакаты в виде серий рисунков с ударными стихотворными подписями («Окна РОСТА» и Главполитпросвета, 1919–1922), рекламные стихи, ло-



зунги для оформления улиц. Торговая реклама «Нигде кроме как в Моссельпроме» Маяковского-Родченко была удостоена серебряной медали на Международной выставке декоративных искусств в Париже (1925).

В конце 1922 года поэт организовал объединение «Левый фронт искусств» (Леф), которое выпускало журнал «Леф», в 1927–1928-м – «Новый Леф». Его программа включала установку на литературу факта, социальный заказ, производственное искусство. Леф стал центром авангарда, преобразующего жизнь средствами нового искусства. В журналах печатались экспериментальные произведения Кручёных, Артёма Весёлого, рассказы Бабе-

ля, фотомонтажи Александра Родченко, архитектурные проекты Ивана Леонидова, Константина Мельникова, сценография Любови Поповой, прозодежда Варвары Степановой, манифесты Дзиги Вертова и Сергея Эйзенштейна.

С 1922 года Маяковский стал выезжать с выступлениями по городам Союза и за рубеж (Латвия, Германия, Франция, Польша, Чехословакия, Мексика, США). Его стихи были переведены более чем на двадцать языков. Он встречался с художниками и писателями авангардной устремлённости: Фернандом Леже, Пабло Пикассо, Диего Риверой, Витезславом Незвалом, Юлианом Тувимом...

Со второй половины 1920-х годов в творчестве Маяковского преобладают сатирические мотивы. В комедиях-антиутопиях «Клоп», «Баня» (режиссёр В. Э. Мейерхольд) мечта о прекрасном будущем отягощена опасениями за душу отдельного человека. Поэт болезненно переживал расхождение революционных идеалов и собственных романтических ожиданий с действительным развитием событий в Советской России.

Все люди – люди. Маяковский, демонстрировавший свою монументальность и богатырство, в частной жизни изнемогал от недостатка любви, взаимности, да, нежности. Хорошо известно, что многие свои письма он подписывал – «Щен». Да, он и чувствовал себя в разломах XX века – никак не вырастающим щенком. Говорил (и это попало в воспоминания): «Нельзя своих собак отдавать в чужие не любящие руки. Никогда не отдавайте меня в чужие руки. Не отдадите?»

Но 14 апреля 1930 года Маяковского не стало.

Цикл подготовлен
С. Е. БИРЮКОВЫМ, С. Ф. ДМИТРЕНКО,
В. Н. ДЯДИЧЕВЫМ. 

Наталья Владимировна МИХАЛЕНКО,
к.ф.н., с.н.с. отдела новейшей русской литературы
и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН

Лубок и плакат

В начале XX века богатая традиция русского лубка обрела новую энергию, вызванную при этом роковыми для нашей страны событиями – Русско-японской и Первой мировой войной, террористическим разгулом социал-радикалов в 1905 году, катаклизмом 1917 года. Художники московского издательства «Сегодняшний лубок» как следовали лубочной традиции (выбор сюжетов), так и давали новую её интерпретацию, – колористические решения картинок, крайне схематичные изображения персонажей, динамика их действий, лаконичные сатирические стихотворные подписи. Именно здесь молодой Маяковский приобрёл опыт работы над военными лубками. Его он использовал после Февральской революции, когда в издательстве «Парус» выпустил три литографских плаката о «царствовании Николая Последнего». С осени 1919 по январь 1922 года Маяковский готовил подписи и рисовал плакаты, которые выпускались сначала РОСТА, а затем Главполитпросветом. Над плакатами работали многие художники, но стиль плакатов создал именно Маяковский.

Ключевые слова: лубок, плакат, «Сегодняшний лубок», Первая мировая война, В. В. Маяковский, Окна РОСТА, библеизм.

В августе–октябре 1914 года московское издательство «Сегодняшний лубок» (Г.Б. Городецкого), типография С.М. Мухарского, выпустило серию цветных лубков — карикатурных плакатов и открыток, иллюстрирующих стихотворные тексты Маяковского. Автором большинства плакатов был Казимир Малевич, второе место — по числу рисованных лубков — принадлежит Маяковскому. Известны два лубка с подписями Давида Бурлюка. Кроме этих художников, в работе над лубками участвовали В.Н. Чекрыгин, И.И. Машков (под псевдонимом И.Горский). Автором нескольких лубков был А.В. Лентулов.

Картинки «Сегодняшнего лубка» были легко узнаваемы и в то же время следовали традиции. Можно провести параллели как с лубками XVII–XIX вв., так и с военной графикой Отечественной войны 1812 г., Первой мировой и Русско-японской войн. Близкими были темы, мотивы — образы героя и врага, изображение русских в момент победы, решительного удара, высмеивание противника и восхваление подвигов соотечественников.

Но, как писал Н.И. Харджиев, «работы художников “Сегодняшнего лубка”, ориентировавшихся на русское народное искусство, выгодно отличались и от так называемых “сытинских” лубков, и от стилизованной “военной” графики художников “Мира искусства”». Художественное качество работ «Сегодняшнего луб-

ка», лаконизм и выразительность их формы были отмечены в ряде журнальных статей¹.

С 20 ноября по 4 декабря 1914 года в Петрограде проходила выставка «Война и печать». Кроме картинок «Сегодняшнего лубка», здесь были представлены несколько сотен других лубков. Г.Магула, в отзыве на эту выставку — «Война и народные картинки», писал: «Самая забавная серия издательства — “Сегодняшний лубок” — самая талантливая по выдумке и смело-декоративная в красках, принадлежит кисти московских футуристов... футуристы, как могли, нарисовали (с некоторым бахвальством, впрочем, вполне добродушным) ряд картинок из театра военных действий. Весёлые глупости, преувеличения в духе народных сказок и курьёзная примитивность рисунка веселят, а подписи совсем хороши»².

Создавая свои работы, художники «Сегодняшнего лубка» опирались на богатую традицию как печатных, так и рисованных лубков. Известно, что Маяковский, занимаясь в Училище живописи, ваяния и зодчества, знакомился с книгой Д.А. Ровинского «Русские народные картинки»³.

Многоцветность характерна для рисунков, где изображаются или наступающие, или побеждающие русские («Немец рыжий и шершавый...», «Эх и грозно, эх и сильно...», «Сдал австриец русским Львов...» и другие). Лубки, где высмеиваются враги («Эх сул-

Работа подготовлена при финансовой поддержке РФФИ (ОГН). Проект № 17-04-00132а «Новые материалы к биографии В. В. Маяковского: историко-литературный и общественно-политический контексты». * Фотографии иллюстраций положений статьи предоставлены автором.

тан — сидел бы в порте...», «Жгут дома, напёрли копоть...», «Как казаки цепелину...», «Немцы с горя сев в Берлин» — почтовые карточки), где они изображены в нелепых ситуациях, отличаются дисгармоничными сочетаниями грязных цветов. Например, лубок Маяковского «Отвалилось у Вильгельма / Штыковое рыжеусие...» выполнен в грязно-синем, зелёном и красном тонах. Фон здесь грязно-белый. Фигуры врагов нарисованы в гротесковой манере — это отражается в несоразмерности их частей тела, позах, часто анатомически трудно представимых. Фигура может занимать всё окошко лубка. Границы рисунка кажутся для неё тесными, что и мотивирует необычность и неудобность поз. Враги похожи на безвольных тряпичных кукол, которые с трудом держатся на ногах — создаётся ощущение, что у них полностью отсутствуют мышцы. Позы же русских динамичны, их движения скупы, но полны энергии.

Можно выделить несколько традиционных сюжетов для военного сатирического лубка Отечественной войны с Наполеоном, Русско-японской и Первой мировой войн. Это изображение гиперболизированного мужика или воина, изображение врагов, пронзённых копьём. Сатирический лубок часто показывал противников неумелыми и глупыми воинами, не способными вести боевые действия, боящимися любых угроз со стороны русских. Ещё один распространённый сюжет — погоня за обращённым в бегство врагом. Часто лубок изображал войну, которую умело ведут женщины — легко захватывая в плен супостатов или давая отпор врагу.

В картинках «Сегодняшнего лубка» русский мужик в красной рубаше с цепом в руке, нарисованный Казимиром Малевичем, расправляется с полчищами немцев («Ну и треск же, ну и гром же / Был от немцев подле Ломжи!»). Его война — обычная трудовая страда, привычная ему и не доставляющая трудностей. Немцы, как снопы, падают на землю, поверженные. В картинке «Сегодняшнего лубка» «Немец рыжий и шершавый / Разлетался над Варшавой...» (рисунок и текст В. Маяковского) казак Данило Дикий поражает своего врага, летящего на цепелине. Фигура казака, традиционного персонажа такого сюжета, гиперболически увеличена, соединяет небо и землю.



Его конь встал на дыбы, а сам герой легко дотянулся пикой до цепелина, из которого выпала тряпичная фигурка немца, — всё это придаёт картинке необыкновенный динамизм, которого не было у лубков других периодов и авторов. Казак и немец противопоставлены друг другу ещё и колористически — цепелин германца белого цвета, он загорелся, но красных языков пламени практически не видно — только идёт белый дым. Сам немец в грязно-жёлто-зелёной форме на фоне ярко-синего неба выглядит довольно тускло. Форма казака ярких тонов, на фоне зелёной земли и синего неба казак выглядит нарядно, даже празднично. Завершает историю картинка, на которой «...ему жена Полина / Шьёт штаны из цепелина», что ещё более снижает образ немца, высмеивает воинскую мощь противника.

В картинке «Сегодняшнего лубка» «Шёл австриец в Радзивилы, / Да попал на бабьи вилы» изображена русская женщина в красном сарафане, её фигура занимает всё пространство картинки — от неба до земли. С хохотом она поднимает на вилы маленькую фигурку немца. Остальные враги предусмотрительно укрылись за холмом. Немец, который был вооружён штыком, абсолютно беспомощен против этой бабы.

Работы художников «Сегодняшнего лубка» как следуют лубочной традиции (выбор сюжетов), так и дают новую её интерпретацию — колористические решения картинок, крайне схематичные изображения персонажей, динамика их действий, лаконичные сатирические стихотворные подписи. Опыт работы над военными лубками Маяковский использовал после Февральской революции, когда в издательстве А.М. Горького «Парус» выпустил три литографских плаката о «царствовании Николая Последнего».

С осени 1919 по январь 1922 года Маяковский готовил подписи и рисовал плакаты, которые выпускались сначала Российским телеграфным агентством (РОСТА), а затем Главным управлением политико-просветительных учреждений Наркомпроса РСФСР (Главполитпросветом). Над плакатами работали художники И.А. Малютин, А.М. Лавинский, А.С. Левин, Д.Моор (Д.С. Орлов), А.М. Нюрнберг, М.М. Черемных, темы и тексты для них приносили Грамен (Н.К. Иванов), О.М. Брик, Р.Я. Райт, М.Д. Вольпин. Но стиль плакатов создал именно Маяковский.

Он называл Окна РОСТА «вторым собранием сочинений», отмечая свой вклад — около трёх тысяч плакатов и шести тысяч подписей к ним.

«Как можно было столько сделать? Вспоминаю — отдыхов не было. Работали в огромной нетопленной, сводящей морозом (впоследствии — выедающая глаза дымом буржуйка) мастерской РОСТА. Придя домой, рисовал опять, а в случае особой срочности клал под голову, ложась спать, полено вместо подушки с тем расчётом, что на полене особенно не заспишься и, поспав ровно столько, сколько необходимо, вскочишь работать снова. С течением времени мы до того изодрали руку, что могли рисовать сложный рабочий силуэт от пятки с закрытыми глазами, и линия, обрисовав, сливалась с линией. По часам Сухаревки, видневшимся из окна, мы вдруг втроём бросались на бумагу, состязались в быстроте наброска, вызывая удивление Джона Рида, Голичера и других заезжих, осматривающих нас иностранных товарищей и путешественников. От нас требовалась машинная быстрота: бывало, телеграфное известие о фронтовой победе через сорок минут — час уже висело по улице красочным плакатом»⁴.

Принципы работы, заложенные в военных лубках (предельная лаконичность вербальных и визуальных средств, яркие чистые краски, композиционное и колористическое противопоставление врагов и героев, сатирическое высмеивание неудач противника или отрицательных сторон жизни) были развиты в плакатах РОСТА и Главполитпросвета. В статье «Прощу слова» Маяковский определял Окна РОСТА так: «Протокольная запись труднейшего трёхлетия революци-

онной борьбы, переданная пятнами красок и звоном лозунгов... Диапазон тем огромен: Агитация за Коминтерн и за сбор грибов для голодающих, борьба с Врангелем и с тифозной вошью, плакаты о сохранении старых газет и об электрификации»⁵.

И лубки, и «Окна РОСТА» вызваны реальными военными, политическими и экономическими событиями — это быстрый ответ, наглядная агитация, популяризация воли правительства. Однако картинки «Сегодняшнего лубка» вышли лишь небольшой серией осенью 1914 года, тогда как «Окна РОСТА» — многолетняя каждодневная работа, в которой были значительно расширены, стали более разнообразными вербальные и визуальные средства.

Герой на лубке обычно противопоставлялся похожему на марионетку врагу. В «Окнах РОСТА» эта проблематика сложнее. Настроение лёгкой победы здесь отсутствует. Если в лубках герои и враги изображены с некоторой долей детализации, то в «Окнах РОСТА» при использовании трафаретов появились образы-знаки или символы реальных людей и событий. Яркие и выразительные изображения буржуев, классовых врагов и представителей враждебных стран исполнялись чёрным, коричневым, синим цветом. Они противопоставлены «красной массе» — фигурам красноармейцев и рабочих, нарисованным однотипно и узнаваемо (РОСТА № 655 «Да здравствует 8-ой съезд Советов»; РОСТА № 858, январь 1921, «Каждый прогул — радость врагу»). Маяковский писал: «Я нарочно показывал белых “героев” и красную массу»⁶. И это характерно, ведь целью «Окон» было показать все личины врагов — дать возможность увидеть «гидру контрреволюции»:

Историки

с гидрой плакаты выдерут

— чи эта гидра была,

чи нет? —

а мы

знавали

вот эту гидру

в её

натуральной величине⁷.

В «Окнах РОСТА» появляются аллегорические образы — «чудовище мирового капитала» (РОСТА № 729, декабрь 1920), холод и голод (РОСТА № 867, январь 1921), разруха (РОСТА № 10, февраль 1921; ГПП № 18, февраль 1921, «Неделя профдвижения. Крепите профсоюзы»), «зверь» — враг (ГПП № 67, март 1921).

Композиционное построение лубков чаще всего ограничивалось одним-двумя кадрами. В «Окнах РОСТА» многочастная композиция обычно насчитывает от 4 до 14–16 картинок, связанных общим сюжетом (например, ГПП № 337, сентябрь 1921, «Весь год должен быть сплошной неделей помощи голодающим»).



Слог военных лубков восходит к частушкам начала Первой мировой войны. Здесь и восхваление доблести, удали русских, бравада, пафос неременной победы, принижение военных умений противника, предельная лаконичность. Маяковский обращается к фольклорным сниженным образам, просторечным выражениям, высмеивающим боеспособность немцев, что делает подписи интонационно очень разнообразными («Да за дали, да за Краков / Пятить будут стадо раков!»⁸, «Да в бою у Оссовца / Был острижен, как овца»).

В «Окнах РОСТА» при создании к ним подписей Маяковский обращался уже не только к частушке («1) Весь провёл советский план. 2) Зря не тратил время я. 3) И за это сразу дан. 4) Орден мне и премия!» (ГПП № 42 «Посевная кампания. Выполним декрет!»), но и песне («Три битых брели генерала, / Был вечер печален и сер. / Все трое, задавшие драла / Из РСФСР» (Окно РОСТА без номера, 1919), сказке («Сказка про белого бычка» ГПП № 327, сентябрь 1921); пословицам и поговоркам (РОСТА № 858, январь 1921), лозунговой форме («1) Должны быть чисты ряды наших союзов трудовых. 2) Если спекулянт прополз в союз. 3) Если в союз прокрался прогульщик — 4) Гони немедленно их!» (ГПП № 13, февраль 1921)).

Часто в «Окнах РОСТА» Маяковский использовал библейские образы и лексику, традиционные обороты: «Товарищи! Тернист к коммуне путь», «Обломает тернии красноармейца нога», «3. Одно спасенье в коммунизме. 4. Ловите! К счастью единственная лестница»; «1. Товарищи! Голодает зачастую твой защитник. 2. Если у тебя два хлеба. 3. Отдай один красноармейцу. 4. Сытому легка победа». С помощью привычных и понятных населению средств он проводил идеи новой власти, объяснял и оправдывал цели и средства её утверждения, уподобляя её новой религии.

Свою работу над плакатами Маяковский считал литературной школой: «Для меня это работа огромного значения. Работа, очищавшая наш язык от поэтической шелухи на темах, не допускавших многословия»⁹. Как в военных лубках, так и в «Окнах РОСТА» соединились лаконизм рисунка и подписи. Если в картинках «Сегодняшнего лубка» подписи поддерживают рисунок, но всё же имеют самостоятельное значение, то в плакатах 1919–1922 гг. рисунок и подпись образуют синтетическое единство. Смысл некоторых плакатов можно понять только в соединении рисунка и подписи.

«Окна РОСТА» не только следуют тем началам, которые были заложены в плакатах «Сегодняшнего лубка», но и значительно продолжают их. Лаконизм рисунков и подписей, сочетание библеизмов и разговорного слога, использование иконописных приёмов, колористическое и динамическое противопоставление врагов и героев, обращение к малым жанрам фольклора, песне, лозунгу — те основы, на которых Маяковский строил свои работы. 



Примечания

¹ Харджиев Н.И. Маяковский — участник выставок 1914–1919 гг. // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: в 2 т. Т. 2. М., 1997. С. 142.

² Лукоморье. 1914. № 330 (5 декабря).

³ Русские народные картинки: [в 2-х томах] / собрал и описал Д.А. Ровинский. Посмертный труд печатанъ подъ наблюдениемъ Н.П. Собко. С.-Петербургъ: Издание Р.Голике, 1900.

⁴ Маяковский В.В. Прошу слова // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. / АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления. Ноябрь 1917–1930. С. 207.

⁵ Там же. С. 205–206.

⁶ Эти слова сказаны Маяковским по поводу созданной им в 1930 году историко-революционной пьесы «Москва горит (1905 год)». (Маяковский В.В. Выступление на выездном заседании Художественно-политического совета Центрального управления госцирками 28 февраля 1930 года // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 12. С. 419).

⁷ Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 6. С. 287.

⁸ Маяковский В.В. Тексты для издательства «Сегодняшний лубок» // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 1. С. 355.

⁹ Маяковский В.В. Прошу слова... // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 12. С. 208.

Алексей Павлович ЗИМЕНКОВ,

с.н.с. отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ РАН

«Лесенка»

Случай Маяковского

История лесенки – приёма, заключающегося в делении стихотворных строк на «ступеньки», достаточно сложна и малоизученна. Долгое время в классической русской поэзии стихотворения печатались отдельными графически неделимыми строками. Но в XX веке многие поэты перестают следовать указанному правилу: для того, чтобы обращать внимание читателя на нужное им интонационные, синтаксические и ритмические особенности авторского текста, а также для создания визуальных композиций. В статье устанавливаются этапы возникновения лесенки, рассматриваются её художественные возможности.

Ключевые слова: лесенка, Андрей Белый, В. В. Маяковский, строка, интонация, ритм, Р. О. Jakobson, Л. И. Тимофеев.

Внимание Маяковского к графической форме поэтического текста общеизвестно. В статье «Как делать стихи» (1926) поэт писал: «Сделав стих, предназначенный для печати, надо учесть, как будет восприниматься напечатанное, именно как напечатанное. Надо принять во внимание среднестепенность читателя, надо всяческим образом приблизить читательское восприятие именно к той форме, которую хотел дать поэтической строке её делатель. Наша обычная пунктуация с точками, с запятыми, вопросительными и восклицательными знаками чересчур бедна и маловыразительна по сравнению с оттенками эмоций, которые сейчас усложнённый человек вкладывает в поэтическое произведение.

Размер и ритм вещи значительнее пунктуации, и они подчиняют себе пунктуацию, когда она берётся по старому шаблону.

Всё-таки все читают стих Алексея Толстого:

Шибанов молчал. Из пронзённой ноги
Кровь алым струилась током...

как –

Шибанов молчал из пронзённой ноги...

Дальше:

Довольно, стыдно мне
Пред гордою полячкой унижаться...

читается как провинциальный разговорчик:

Довольно стыдно мне...

Чтобы читалось так, как думал Пушкин, надо разделить строку так, как делаю я:

Довольно,
стыдно мне...

При таком делении на полустроchia ни смысловой, ни ритмической путаницы не будет. Раздел строчек часто диктуется и необходимостью вбить ритм безошибочно <...> Вот почему я пишу:

Пустота...
Летите,
в звёзды врезываясь.

“Пустота” стоит отдельно, как единственное слово, характеризующее небесный пейзаж. “Летите” стоит отдельно, дабы не было повелительного наклонения: “Летите в звёзды”, и т. д.).

Как мы видим, знаменитая «лесенковая» форма у Маяковского имеет сугубо практический характер. Это своего рода графические подсказки читателю и будущему актёру-исполнителю, где именно надо делать паузы, какие слова следует выделять как главные по смыслу, какими в том или ином месте должны быть интонация и ритм.

Что же такое лесенка и какова её история?

Стихотворная речь состоит из ритмических единиц – стихов, которые в классической русской поэзии за редким исключением печатались отдельными графически неделимыми строками. В XX веке многие поэты перестают следовать указанному правилу: для того, чтобы обращать внимание читателя на нужное им интонационные, синтаксические и ритмические особенности авторского текста, а также для создания визуальных композиций (так называемые *фигурные стихи*).

Лесенка – один из таких приёмов, заключающийся в делении стихотворных строк (ритмических единиц поэтического текста) на «ступеньки». В XIX веке лесенка встречается у поэтов лишь изредка, главным образом в повествовательных и драматических произведениях, а также стихотворениях «говорного» типа. Например, в «Бахчисарайском фонтане» (1821–1823), «Графе Нулине» (1825), «Медном всаднике» (1833), «Евгении Онегине» (1823–1831) А. С. Пушкина, в поэмах «Кавказский пленник» (1828),

«Мцыри» (1840) М. Ю. Лермонтова, «Балете» (1866) и «Современниках» (1875–1876) Н. А. Некрасова.

Гроба с размытого кладбища
Плывут по улицам!
Народ
Зрит божий гнев и казни ждёт.
Увы! всё гибнет: кров и пища!
Где будет взять?
В тот грозный год
Покойный царь ещё Россией
Со славой правил...

(А. С. Пушкин. Медный всадник)

«Позвольте-с!»
Я посторонился
И дал дорогу осетру...

Господин Ветхозаветный
Говорит:
«Судьба сама
Нас свела сегодня вместе...»

(Н. А. Некрасов. Современники)

Первым, кто решительно отошёл от принципа, в соответствии с которым ритмические единицы поэтического текста – стихи – печатались отдельными неделимыми строчками, был Андрей Белый. Уже в сборнике «Золото в лазури» (1903) он стал располагать слова, составляющие стих, *столбиком*, а затем – в стихотворении «Перед картиной» (1910), балладе «Шут» (1911) и др. – наряду со *столбиком* использовал и *лесенку*.

Зовёт за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотою:
«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»

(А. Белый. Золотое руно (1903))

Беззвучно колыхалась
Хохочущая
Грудь;
Бубенчики
Запели:

«Забудь,
Забудь,
Забудь!»

(А. Белый. Шут (1911))

В 1922 году в предисловии к сборнику «После разлуки» Андрей Белый теоретически обосновал свою творческую практику: «...мелодизм – вот нужная ныне и пока отсутствующая школа среди градаций школ <...>. ...мелодических интонационных знаков у нас нет для выражения архитектуры мелодии <...>. Одну и ту же страницу мы можем выразить в различных интонационных архитектурах <...>. Отсюда стремление <...> искать интонации в своеобразной манере начертания, передающей зрительно интонацию <...>. Впереди русский стих ожи-

дает богатство неисчерпаемых мелодийных миров» (с. 10, 12, 13, 16).

Маяковский, делавший в начале 1910-х годов самые первые шаги в поэзии, не прошёл мимо новаторской практики Андрея Белого. Если первое опубликованное им стихотворение имело традиционный графический вид:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зелёный бросали горстями дукаты,
а чёрным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие жёлтые карты.

(В. Маяковский. Ночь (1912))

то уже второе было расположено *столбиком*:

Угрюмый дождь скосил глаза.
А за
решёткой
чёткой
железной мысли проводов –
перина.

(В. Маяковский. Утро (1912))

В дальнейшем поэт периодически использовал традиционную стиховую графику, но главной, безусловно, стала *столбиковая* форма строк. В дореволюционный период именно *столбиком* напечатаны тексты всех его поэм и более половины стихотворений.

Р. О. Якобсон *столбиковую* форму стихов Маяковского связывал с тоническим характером их ритмики. В работе «О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским» (1923) Р. О. Якобсон писал: «Поэзия Маяковского есть поэзия выделенных слов по преимуществу». И деление на строчки, не совпадающее «с подлинными границами стихов», «подсказывает читателю сущность ритмического членения стихов» поэта. «Это несущественно, что у Маяковского далеко не последовательно совпадение ритмического члена со стихотворной строчкой, и на одну строчку сплошь и рядом может приходиться по два, а то и по несколько членов. Важно, что графическим приёмом дана установка на членение стиха...»

Тогда же А. М. Пешковский в статье «Стихи и проза с лингвистической точки зрения» (1925), приведя примеры *столбиковой* графики поэтических текстов Александра Блока и Маяковского, констатировал: «...применён новый знак препинания: недоконченная строка, благодаря которому нам не приходится уже гадать о ритмических замыслах автора <...> а мы читаем прямо так, как хотел автор. Этот новый знак <...> есть огромное приобретение для нашей литературы».

Позднее Л. И. Тимофеев попытался объяснить *столбиковую* форму стиха Маяковского тем, что его лирический герой по преимуществу находится в состоянии аффекта, которое порождает аффективный тип речи. Отличительной его особенностью является резко возросшая самостоятельность входящих во фразу слов, членение речи на небольшие синтагмы, слова-выкрики, слова-фразы, что многократно умножает роль и силу межсинтагменных пауз. Чтобы подчеркнуть их, у поэта и возникла, по мнению Л. И. Тимофеева, потребность графического деления стихотворных строк на части, позволяющего делать визуально зримой синтаксическую и интонационную самостоятельность фонетических слов и синтагм в тексте.

В феврале-марте 1923 года Маяковский решительно и бесповоротно отказывается от столбиковой записи своих стихов и переходит к лесенке. Сохранились две беловые рукописи поэмы «Про это», в первой текст расположен столбиком, во второй – вступление и первая глава – столбиком, а последующие главы – ступеньками. В конце второй беловой рукописи проставлена авторская дата – 11/ II 23 г.

Вот он,
 большелобый
 тихий химик,
перед опытом наморщил лоб.
Книга –
 «Вся земля», –
 выискивает имя.
Век двадцатый.
 Воскресить кого б?
– Маяковский вот..
 Поищем ярче лица –
недостаточно поэт красив. –
Крикну я
 вот с этой,
 с нынешней страницы:
– Не листай страницы!
 Воскреси!
Сердце мне вложи!
 Кровищу –
 до последних жил.
В череп мысль вдолби!
Я своё, земное, не дожёл,
на земле
 своё не долюбил.

(В. Маяковский. Про это (1923))

Если для Андрея Белого лесенка явилась лишь одним из графических способов членения поэтических текстов, то у Маяковского она превратилась, начиная с 1923 года, во всеохватывающий принцип расположения стихотворных строк на странице. С этого времени практически все стихотворения и поэмы Маяковского имеют ступенчатый вид.

О том, почему Маяковский в 1923 году перешёл от одной формы разбивки стихотворной строки – «столбика» – к другой форме разбивки – «лесенке», нет единой точки зрения. Одно бесспорно: поэт таким образом восстанавливал в правах ритмико-интонационную роль деления поэтического текста на стихи, потому что лесенка делала видимыми начало и конец каждого из них, как это было при традиционной графической разбивке (при записи столбиком членение на стихи и членение на синтагмы уравнивалось в правах и переставало графически различаться). Вместе с тем наличие ступенек в лесенке позволяло делать интонационные, синтаксические и ритмические «подсказки» читателю.

Л. И. Тимофеев полагал, что появление лесенки было обусловлено сменой типов переживания. Исчезло или отошло на второй план аффективное, остро трагическое восприятие действительности, а вместе с ним аффективная прерывистость речи лирического героя Маяковского. Лесенка обеспечивала ритмико-интонационное единство стихотворной строки. Ступеньки ослабляли связи

между частями строки, но, в отличие от столбика, не разрушали их.

Эксперименты Андрея Белого, творческая практика Маяковского по использованию «столбиков» и «лесенок» были восприняты поэтами-современниками самых разных школ и направлений – Николаем Асеевым, Семёном Кирсановым, Ильёй Сельвинским, Сергеем Есениным, Егише Чаренцом (Армения), Назымом Хикметом (Турция), Юлианом Тувимом (Польша) и др. В дальнейшем этот творческий опыт помогал решать каждый раз свои особые творческие задачи Леониду Мартынову, Владимиру Луговскому, Радовану Зоговичу (Черногория), Андрею Вознесенскому, Евгению Евтушенко, Роберту Рождественскому и многим другим.

Ярмарка!
 В Симбирске ярмарка.
Почище Гамбурга!
 Держи карман!
Шарманки шамкают,
 и шали шаркают,
и глотки гаркают:
 «К нам! К нам!»
(Е. Евтушенко. Ярмарка в Симбирске)

Твердят:
«Вначале
 было
 слово».
А я провозглашаю снова:
Всё начинается
 с любви!
(Р. Рождественский. «Всё начинается с любви...»)

В современной поэзии лесенка и столбик превратились в распространённый и общеупотребительный приём графического оформления поэтического текста. 

Литература

1. Борисова И. М. Графический облик поэзии: «лесенка», курсив, графический эквивалент текста (на материале поэзии Н. А. Некрасова, его предшественников и современников. Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. Самара, 2003.
2. Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики 1979. М.: Наука, 1981. С. 148–168.
3. Жовтис А. Л. Стихи нужны. Статьи. Алма-Ата; Жазушы, 1968. С. 128–163.
4. Маяковский В. В. Как делать стихи? // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Худож. лит., 1955–1961. Т. 12. С. 81–117.
5. Пешковский А. М. Сборник статей. М., 1925. С. 153–167.
6. Тимофеев Л. И. Поэтика В. В. Маяковского // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1940. [Т. I]. № 1. С. 41–52.
7. Тимофеев Л. И. Слово в стихе. 2-е доп. изд. М.: Советский писатель, 1987. С. 250–282.
8. Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским (Сборники по теории поэтического языка. Вып. 5). [Берлин, Москва]: Гос. изд-во, 1923.

Светлана Валериевна КАБАНОВА,

учитель начальных классов ГБОУ «Школа №1504», Москва

Владимир Маяковский

«Кем быть?»

Интегрированный урок во 2-м классе

Литературное чтение («Творчество поэтов XX века») —

технология («Работа с бумагой. Изготовление книжки-малышки»)

Знакомить школьников с искусством авангарда нужно с начальных классов, и следует сделать этот процесс непрерывным. Разбирая с учениками 2-го класса на интегрированном уроке стихотворение «Кем быть?» и изготавливая книжку, детям можно дать начальные сведения о поэтическом новаторстве Владимира Маяковского и об особенностях книжного искусства Серебряного века.

Ключевые слова: Владимир Маяковский, «Кем быть?», «лесенка», иллюстрация, Серебряный век, авангард, книжное искусство.

Ход занятия

Урок начинается с того, что детям задаётся загадка:

Я всё знаю, всех учу,
А сама всегда молчу.
Чтоб со мною подружиться,
Нужно грамоте учиться.

(Книга)

Далее объясняется, что урок будет посвящён книгам.

Совместно с учениками определяем, что такое книга. Обсуждаются вопросы: можно ли обойтись без книг (книги дают знания, новую информацию, развивают воображение); как мы узнаём содержание книг (обладая умением читать).

Читается стихотворение Валентина Берестова «Как хорошо уметь читать»:

Как хорошо уметь читать!
Не надо к маме приставать,
Не надо бабушку трясти:
«Прочти, пожалуйста! Прочти!»
Не надо умолять сестрицу:
«Ну, почитай ещё страницу».
Не надо звать,
Не надо ждать,
А можно взять
И почитать!

Обобщение: Какие же цели у нас на этом уроке? (Учиться читать, узнать новое о книгах, познакомиться с новыми произведениями.)

Затем объясняется, какие бывают книги (учебные, художественные, научные, энциклопедии...) А у нас в классе — учебники.

— Для чего они предназначены? (В учебниках собраны необходимые знания по предметам, которые мы изучаем.)

Сегодня мы будем работать с книгой, автор которой — Владимир Владимирович Маяковский, один из крупнейших русских поэтов XX века.

Он родился в Грузии в семье лесничего в 1893 году, то есть 125 лет тому назад. Он был гимназистом, когда у него внезапно умер отец. Семья (мама и две старшие сестры, Людмила и Ольга) переехала в Москву.

Владимир хорошо рисовал и в 1911 году поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Вскоре Маяковский стал известен не только как художник, но и как поэт. Как многие молодые люди, увлёкшись идеями переустройства общества на справедливых основах, он оказался среди социал-радикалов, арестовывался полицией, но в политике славы не обрёл. Маяковского прославило его революционное, авангардное творчество¹. Среди его стихотворений, поэм и пьес есть несколько книг, обращённых к детям. Маяковский рассказывал детям о послереволюционной жизни, помогал понять окружающий мир, при этом подсказывал художникам, как оформить его книги, и сам делал рисунки.

Маяковский считал книжки для детей частью общей идеи новой детской литературы, из которой, по его словам, «ребёнок узнаёт не только географию, но и то, что один человек, например, беден, а другой богат, и так дальше». Здесь нет нравов, в живом

диалоге с поэтом участвуют дети: «Маяковский, ждём ответа, почему случилось это?».

Работа со стихотворениями и иллюстрациями, чтение и анализ стихотворения «Кем быть?»

Вопрос: По названию попробуйте определить, о чём написал поэт? (О выборе профессий, о выборе пути человека.)

Распределение между учениками фрагментов стихотворения, чтение отрывками (по ролям)

Вопросы о жанровой форме произведения (стихотворение), о том, что можно узнать из него (о разных профессиях, о том, чем занимаются представители разных профессий, и о том, как непросто выбрать ту специальность, которая тебе по душе и по сердцу, на всю жизнь).

Вопросы

Главная мысль стихотворения? (Выбор профессии.)

Кто выбирает профессии? (Дети.)

Как происходит выбор профессии? (Ребята наблюдают за действиями взрослых и играют в их профессии.)

Что помогает нам это понять? (Действия, костюмы, звуки.)

Какой вывод следует сделать из прочитанного?

В ходе урока можно провести физкультминутку

Трактор водит — ... (тракторист: руками изобразить движение руля).

Электричку — ... (машинист: повороты туловища влево-вправо).

Стены выкрасил — ... (маляр: движение рук вверх-вниз).

Доску выстрогал — ... (столяр: движения руками, изображающие строгание).

В доме свет провёл — ... (монтёр: движение руками, изображающие растягивание проводов).

В шахте трудится — ... (шахтёр: наклоны туловища).

В жаркой кузнице — ... (кузнец: изображаются удары молотом).

Кто всё знает — ... (молодец! Аплодисменты).

Постановка проблемного вопроса

Какую книгу мы читали? (Книгу для детей.)

Сравните её с книгой, изображённой на слайде. (Огромная книга, очень тяжёлая.)

Чем они различаются? (Название, содержание, размер.)

С какой книгой удобнее ходить в школу, почему?

А есть ли книги, которые гораздо меньше учебников? Хотите узнать про них?

Это книжки маленькие, поэтому мы называем их малышками.

Здесь можно рассказать, что во времена, когда Маяковский был молодым (эти годы называют Серебря-

ным веком русской поэзии), и взрослые люди, поэты, например, Алексей Кручёных, делали особые стихотворные книги с рисунками, которые были похожи на наши книжки-малышки.

Хотелось бы вам такие получить? С какой целью? (Необычные, интересно почитать, другим показать.)

Хотелось бы и вам такие сделать? А что для этого нужно? (Бумага, текст, иллюстрации, клей, ножницы.)

А всем ли хватит материалов? Какой выход можете предложить? (Работать в группе.)

Какие главные правила работы в группе? (Слушать и обсуждать идеи товарищей, выбирать самый интересный вариант.)

Составление алгоритма работы

В каком порядке пройдёт работа? Составление алгоритма (шаги работы вывешиваем на доску):

1. Создать обложку.

Что укажем на обложке? (Автор, жанр, название.)

На обратной стороне обложки? (Изготовители.)

2. Прочитать текст.

3. Подобрать к тексту иллюстрации, дополнить своими рисунками.

4. Оформить книжечку.

5. Представить полученную книжку-малышку.

Есть шаги работы? Есть материалы? Есть команды? Можно начинать!

Самостоятельная работа ребят в группах (учитель контролирует работу).

Представление результатов работы (автор, название, литературный жанр, о чем произведение).

Выставка книжек-малышек. Обсуждение.

Понравилось занятие? Всё получилось? Что не удалось? Как исправить? Что запомнилось?

Теперь вывесим на доску наши символы, которые помогут понять наше настроение и успехи (солнышко — отлично, солнышко с облачком — хорошо, тучка — не всё получилось).

Посмотрите, наше классное небо в основном покрывают солнышки, совсем немного облачков и совсем нет тучек. Что это значит? (Работа удалась, в основном всё получилось.)

В чём помогут полученные сегодня знания?

Кому захотелось сделать похожую книжечку? Для чего?

Попробуйте сделать книжки-малышки на вашу любимую тему. 

Примечание

¹ Для рассказа о литературной революционности творчества Маяковского можно воспользоваться материалами этого номера. — Ред.

Эта книга вышла несколько лет назад, маленьким тиражом, но хочется надеется: она не затеряется среди многих изданий, посвящённых русскому литературному авангарду и авангардизму, будет переиздана, а притом дополнена автором.

А может, она уже своеобразно и дополнена – если считать новую, 2018 года книгу Сергея Бирюкова «Барбарические и другие стихотворения», выпущенную в Нижнем Новгороде. Здесь многие литературные проблемы получили парадоксальное – авангардно-стиховое – воплощение.

Многообразная жизнь Сергея Бирюкова, филолога, историка, теоретика и практика авангарда, мастера перформанса и саунд-поэта, наверное, обеспечена особой энергией, которая сосредоточена в основанной им Международной Академии Зауми, первым президентом которой он и стал.

Но художественное пространство, тем более такое свободное, такое взвихренное, требует своих лоций, своих штурманов. Собственно, Бирюков и предлагает нам такую лоцию – научно-поэтический путеводитель, собранный из работ многих лет. В предложенном подходе есть свои серьёзные достоинства. Практик и теоретик Бирюков становится историком, порой уточняя самого себя, порой с собой споря.

Ведь авангард сам по себе антитеоретичен, для авангарда и авангардистов характерно именно это, гениально уточнённый Маяковским инфинитив: важно уже созданное не сбросить, а именно *бросить*, дать ему возможность самостоятельного выживания в волнах культуры.

Недаром Бирюков начинает с напоминания о невозможности однозначного определения Авангарда (он именует его с заглавной буквы) и построения непротиворечивой теории этого направления. Это «связано с текучестью форм, которые явлены авангардными авторами». Бирюков полагает, что в поисках дефиниций наиболее близок к истине хорватский литературовед, исследователь русского авангарда Александр Флаккер (1924–2010). Он толковал Авангард как стилевое течение.

«Понятно, развивает Бирюков идею Флаккера, – «течение» = «направление». Но я бы использовал здесь и другое значение – «текучесть». То есть подвижность, постоянное изменение стиля, форм и, в конечном счёте, художественных решений. Авангардисты как бы по самой природе своей принуждены постоянно что-то изобретать, даже актуализирование форм прошлого для них тоже изобретение, поскольку это понимание на новом этапе (например, актуализация палиндромии и других комбинаторных форм). Как отказ от любых рамок и канонов, так и закрепление некоторых форм в переосмысленном виде могут быть авангардными явлениями. Пе-

реосмысление не только художественных приёмов, но и других форм интеллектуальной деятельности человека – фундаментальны для Авангарда».

При таком подходе закономерно на первый план выходит творческое наследие и сама фигура Велимира Хлебникова, совершившего поворот в культуре, масштабы которого нами до сих пор не вполне осознаны.

Здесь Сергей Бирюков обращается к тезаурусу основоположника изучения авангарда: «Если воспользоваться известным словом Романа Якобсона,

необходимы новые подступы к описанию инвариантов творений Будетлянина и других авангардистов».

С другой стороны, он стремится «представить весь массив авангардного творчества, возможности авангардного поиска, так сказать амплитуду авангарда, с захватом ОТ и ДО и с наведением фокуса на целый ряд стиливых особенностей, которые складываются в своего рода «стиль стилей»» (определение молодого историка авангардизма Владимира Фещенко).

Под воздействием поэтики Хлебникова формировались индивидуальные стили представителей второго авангарда – Николая Заболоцкого, Даниила Хармса, Александра Введенского, Игоря Бахтерева. Влияние Хлебникова испытывали поэты 1930–1940-х годов – Леонид Мартынов, Михаил Куль-

чицкий, Николай Глазков, Борис Слуцкий. Можно говорить о хлебниковском воздействии на поэтику Геннадия Айги, Андрея Вознесенского, Ры Никоновой, Сергея Сигея, Елизаветы Мнацакановой, Виктора Сосноры, Константина Кедрова, Елены Кацубы, многих других поэтов второй половины XX века и начала века XXI-го.

В своей книге Сергей Бирюков представляет многих из названных, и не только их. Главные персонажи первой части – «Поле авангарда»: Елена Гуро и Бенедикт Лившиц, «грандиозарь» Кручёных, таинственный для многих Неол Рубин (литературное имя Николая Михайловича Преображенского-Рудина; 1891–1978) и трагический юноша Иван Игнатъев (Казанский; 1892–1914), чья судьба приобрела неожиданную актуализацию в хрониках происшествий нашего времени...

Во второй части книги – «По(с)ле авангарда» – читатель получает возможность не только открыть новые имена современного русского поэтического авангарда, но и оценить особую аналитику автора, Сергея Бирюкова: он действительно виртуозно владеет принципом «стиль, отвечающий теме» и пишет об авангарде не только остро-полемически, но и живописно, экспрессивно, то и дело заставляя наше восприятие врасплох. Но, с другой стороны, разве живая литература заслуживает сухих рассуждений о ней?! 



Сергей Бирюков. АМПЛИТУДА АВАНГАРДА. – М.: Совпадение, 2014. 400 с. (Берсенеvские коллекции. Ещё не классики).

Ольга Станиславовна МАЕВСКАЯ,
учитель русского языка и литературы
ОЧУ «Газпром школа», Москва

«Своя игра»

по стихотворениям Александра Введенского.

5–6-й классы

ОБЭРИУ – одна из самых ярких групп русского литературного авангарда рубежа 1920–1930-х годов. Её участники и близкие к ним писатели – Даниил Хармс, Николай Заболоцкий, Николай Олейников, Евгений Шварц – после разгрома самой группы нашли формы творческой реализации в литературе для детей. Одним из самых ярких здесь оказался Александр Введенский.

Ключевые слова: ОБЭРИУ, Александр Введенский, детская литература, авангард, абсурд, стихосложение, изобразительно-выразительные средства.



НЕКОТОРЫЕ ПОЯСНЕНИЯ

Я начала преподавать в школе в 1985 году. Спустя три года, то есть ровно тридцать лет назад, мне достался очень непростой выпускной класс, всё время старавшийся подловить молодую учительницу на незнании каких-то фактов. Это было несложно сделать: много ли я знала в начале своего педагогического пути? Теперь-то мне кажется, что вообще ничего! Так вот, на одном уроке умный мальчик Дима В. поинтересовался, известно ли мне, кто такие обэриуты. Я впервые слышала это слово, в чём честно Диме призналась. А откуда я могла знать об обэриутах, когда ни в школе (что обычно для того времени), ни в университете (что, кстати, странно) ничего о них не говорили?

Тогда Дима меня как мог просветил, а сегодня мне хочется вернуть свой старый долг, искупить грех незнания и предложить свой вариант викторины по поэзии одного из самых ярких участников этого поэтического объединения – Александра Введенского, чьи стихи мне очень близки.

ЧТО РАССКАЗАТЬ ОБ ОБЭРИУ

ОБЭРИУ («Объединение реального искусства») заявило о себе в 1928 году и существовало до 1931 года. В него вошли поэты, увлечённые идеями литературного авангардизма: представители «левого искусства» Александр Введенский, Даниил Хармс, Николай Заболоцкий, Игорь Бахтерев, Константин Вагинов... Ими был опубликован манифест (футуристы, к традициям которых хотели вернуться обэриу-

ты, тоже излагали свои взгляды в манифестах), провозгласивший отказ от привычных форм искусства и следование новым литературным принципам, среди которых: отсутствие логики (абсурд, алогизм), бессвязность и парадоксальность изображённых событий, сознательные ошибки, языковые «ненормальности», примитивная лексика, гротеск как любимый литературный приём. Отсутствие последовательности в событиях, смысла, логики в изображаемом передавали, по мнению обэриутов, абсурд и алогизм самой жизни, существования человека на земле, к тому же они считали, что только бессмысленность увлекательна для изображения и интересна для читателя.

Творчество обэриутов (что пишут, непонятно, а потому крайне подозрительно и чуждо) постоянно подвергалось критике и нападкам со стороны коммунистической власти и «собратьев» по перу. Их не печатали, публика освистывала на выступлениях. Судьбы обэриутов сложились трагически. Одни из поэтов нового искусства были арестованы и сосланы и впоследствии умерли (Николай Олейников расстрелян), другие погибли во время войны. Множество их неопубликованных сочинений пропало в период блокады Ленинграда.

Отсутствие возможности напечатать свои произведения и быть услышанными взрослыми читателями привело обэриутов в стан детских поэтов. Так, по приглашению Самуила Яковлевича Маршака Введенский и Хармс сотрудничали в детских журналах «Чиж» и «Ёж», при этом писали для детей более

понятно и просто, хотя некий флёр абсурда можно заметить и в этих стихах. Наиболее ярко проявил себя как детский поэт Александр Введенский, написавший для детей около тридцати книг.

Потомственный интеллигент Александр Иванович Введенский родился в Петербурге в 1904 году. Его стихи, которые он начал писать ещё в гимназии, впервые были опубликованы в 1925 году в имажинистском сборнике, хотя в 1924 году при вступлении в Ленинградский союз поэтов он назвал себя футуристом. В 1931 году был арестован по доносу, выслан в Курск, затем в Вологду и Борисоглебск. Вернувшись из ссылки в Ленинград, в 1934 году стал членом Союза писателей. В 1936 году переехал в Харьков, где жила его жена и где в 1937 году родился его сын. В 1941 году был снова арестован по обвинению в контрреволюционной агитации, в связи с приближением к Харькову немецких войск был переведен в Казань, но по дороге заболел и 19 декабря 1941 года скончался от плеврита. Где похоронен поэт, неизвестно, возможно, на одном из кладбищ Казани. Полностью публиковать его произведения начали только в конце 1980-х годов, а мемориальная доска на доме в Петербурге, где до 1936 года жил поэт, была установлена в его честь в 2011 году.

Для игры взяты «Сказка о четырёх котятках и четырёх ребятах», «Песенка о дожде», «Коля Кочин», «Лошадка», «Четыре хвастуна», «Загадка», «Песенка машиниста», «Сны», «Умный Петя», «Кто?», «Когда я вырасту большой», «О рыбаке и судаке», «Что ты любишь», «Егор», «Щенок и котёнок», «Птички».

ВРАЛИ, СОЧИНЯЛИ ОН, И ТЫ, И Я

Чем хвалится Степанов Коля, «самый меткий, самый ловкий стрелок»? (5 баллов)

*Помню как-то из винтовки
Комара я ранил в бок.
Я к боям всегда готов.
Дайте тысячу врагов,
Из винтовки, из ружья
Уложу всю тыщу я!*

В чём разбирается и что знает Миша Звягин? (10 баллов)

*Всюду, – говорит, – я разбираюсь.
Нынче летом прошёл всю тайгу Сибири.
Знаю все леса и все реки в мире.*

Как Егор перебрался через Волгу, спасся от пули разбойника и потушил пожар? (15 баллов)

*Речку эту, Волгу
Он перескочил.*

*Но Егор от пули
Прочь не убежал,
Подскочил и пулю
В кулаке зажал.*

*Он увидел пламя,
Глубоко вздохнул,
Дунул он на пламя –
И пожар задул.*

Почему, по мнению Пети, осенью облетают листья? (20 баллов)

*Лист зелёный облетает,
По траве сухой шуришит,
Потому, что он плохими
К ветке нитками пришит.*

Почему, по мнению Пети, река покрылась льдом? (25 баллов)

*Рыбы в речке строят дом
Для своих детишек
И покрыли речку льдом –
Он им вроде крыши.*

РАЗМЕРЫ И РИФМА

Определите способ рифмовки (5 баллов):

А я, – говорит Серёжа Ногин, –
Не растеряюсь во время тревоги,
Не испугаюсь удушливых газов,
Противогаз я достану сразу.
Противогаз помчится вперёд,
Враг испугается и удерёт. (Парная, или смежная)

Определите способ рифмовки (10 баллов):

Щенок и котёнок
Дремали в тревоге,
Щенок и котёнок
Устали в дороге.
Картонку шатало,
Трясло на ходу.
Открыли картонку
В зелёном саду. (Перекрёстная)

Определите стихотворный размер (15 баллов):

Лошадку похвалили,
Купили ей сухарь,
А после подарили
Тетрадку и букварь. (Ямб)

Определите стихотворный размер (20 баллов):

Дёрнул удочку рыбак,
На крючке сидит червяк.
Рыбы нету на крючке,
Рыба плавает в реке. (Хорей)

Определите стихотворный размер в каждом двустишии (25 баллов):

Стоит возле речки пустая хатёнка,
В леску заигрались четыре котёнка.
Вдруг из высоких кустов барбариса
Вылезла тихо противная крыса. (Амфибрахий и дактиль)

ЧТО ДАЛЬШЕ?**Вставьте слово в последнюю строку (5 баллов):**

По дорогам ходит сон, –
 Раз, два, три, четыре, пять.
 Всем приказывает он:
 ... (Спать. Спать. Спать. Спать).

Закончите строки (10 баллов):

Стоит Урал на Тереке
 В Северной ... (*Америке*);
 И прибавил Коля далее:
 – А Донбасс – река в ... (*Италии*).

Вставьте пропущенное слово (15 баллов):

И сказала кошка: – Тише,
 Тише, тише говори.
 Мне во сне приснились ... – не одна, а целых три.
 (*Мыши*)

Закончите строку (20 баллов):

Дождик, дождик,
 Где же ты?
 Ждут поля,
 И ждут берёзы,
 Тополя,
 Дубы и ... (*розы*)

Закончите стихотворение (25 баллов):

Только Петя Бородин –
 Он.
 Виноват во всём один
 Он.
 И об этом самом Пете
 Пусть узнают (*все на свете*)

ЧТО ТАКОЕ? КТО ТАКОЙ?**Что значит дюжина? (5 баллов)**

К дому приводит лесная дорожка,
 Что же увидела бедная кошка?
 Дюжину крыс, бандитов хвостатых,
 Дюжину крыс и обеда остаток. (*Двенадцать*)

Отгадайте, о ком речь (10 баллов):

Этот маленький ребёнок
 Спит без простынь и пелёнок,
 Под коричневые ушки
 Не кладут ему подушки.
 (*Это телёнок:*
 Он сказать не может: «Мама,
 Есть хочу». А потому
 Целый день мычит упрямо:
 «Му-у»).

Что значит «челнок»? (15 баллов)

Когда я вырасту большой, я снаряжу челнок.
 Возьму с собой бутыл с водой
 И сухарей мешок. (*Чёлн, маленькая узкая лодка,
 выдолбленная из дерева*)

Что такое «дрожки»? (20 баллов)

Вот вышли две старушки,
 Похлопали в ладошки,
 Закладывали дрожки
 И мчались по дорожке. (*Лёгкий четырёхколесный
 экипаж на 1–2 человека*)

Кто такой «пионер»? (25 баллов)

Дует в поле ветер,
 Шумит сердитый бор.
 Жил да был на свете
 Пионер Егор. (*Так в Советском Союзе называли
 школьников, входивших в детскую организацию*)

ТРОПЫ И ФИГУРЫ**Назовите изобразительно-выразительное средство (5 баллов):**

Кусался и дрался, как глупый щенок,
 Фомка – четвёртый кошачий сынок.
 Сделала новый слоёный пирог,
 Сладкий, как сахар, дала им сырок. (*Сравнение*)

Назовите главное изобразительно-выразительное средство в стихотворении «Песенка о дожде» (10 баллов):

Дождик, дождик,
 Глянь, глянь!
 Дождик, дождик,
 Грянь, грянь!
 Ждут тебя в саду цветы,
 Дождик, дождик,
 Где же ты? (*Олицетворение*)

Назовите изобразительно-выразительное средство в стихотворении «Песенка машиниста» (15 баллов):

Только я и паровоз,
 Мы не спим,
 Мы не спим.
 И летит до самых звёзд
 К небу дым,
 К небу дым. (*Повтор*)

Назовите изобразительно-выразительное средство (20 баллов):

Кем ты будешь?
 – Моряком.
 Или буду рыбаком.
 Или лётчиком бесстрашным.
 Или опытным стрелком.
 Буду смелым человеком. (*Эпитет*)

Назовите фигуры речи (25 баллов):

Я подумал: сколько птичек,
 Сколько разных голосов!
 Жаль, не знаю их привычек,
 Жаль, не знаю птичьих слов. (*Риторическое восклицание и синтаксический параллелизм*)

Надежда Михайловна ГУРОВИЧ,

к.ф.н.,

учитель ГБОУ «Школа № 45 имени Л.И. Мильграма», Москва

Фантастический мир авангарда для школьников

Среди задач школьного литературного образования – подготовка читателя к осмыслению различных текстов. Лирическое произведение часто воспринимается как переход на другой язык, и его изучение оказывается подобным знакомству с носителем другого сознания. Но это происходит и в фантастических рассказах. Знакомство может начинаться с авангардных произведений начала XX века, чей заумный язык в реальности воспринимается во многом так же, как и в фантастическом произведении – язык инопланетный. Идея учёных-формалистов об особом статусе поэтического языка, предполагающего иные связи между лексическими единицами в стихотворном тексте, чем в разговорной речи, позволяет проводить освоение поэтического текста именно как чтения заведомо непонятного именно на фоне изучения фантастики. Удобным примером оказывается поэзия Велимира Хлебникова.

Ключевые слова: лирика, авангард, фантастика, интонация, заумный язык, Клиффорд Саймак, Велимир Хлебников.

Изучение лирики в школе представляется педагогической сложностью независимо от выбора программы и требуемого уровня осмысления материала учениками. Постигание специфики лирического произведения связано не только со способностью вербального «перевода» эмоционального в рациональное. Подобный «перевод» сам по себе напоминает переход с одного языка на другой. Этой теме посвящён целый блок литературы в 7-м классе по программе Н. Д. Тмарченко, Л. Е. Стрельцовой¹. Учащиеся средней школы знакомятся с ситуациями, когда в реальный, вполне знакомый читателю мир вторгается носитель другого языка и другого сознания. В этой связи хотелось бы предложить один из возможных вариантов изучения лирических произведений, представляющих, по моему опыту, довольно большую трудность в освоении. Этот подход совмещает в себе актуализацию креативных способностей учащихся и их способности к быстрому вживанию в ролевую ситуацию игры.

Представляется, что одной из задач изучения литературы в средней школе является подготовка читателя к осмыслению текста, кажущегося с первого взгляда неясным. Лирический текст чаще всего воспринимается как переход на другой язык, в котором предметы и явления предстают для читателя с неожиданной стороны². Изучение лирического текста в этом отношении оказывается подобным знакомству с носителем другого сознания. Однако это происходит и в фантастических рассказах, входящих в программу. Знакомство может начинаться с наиболее радикального и сложно объяснимого как раз с точки зрения языка и даже образа поэта – с авангардных произведений начала XX века, чей заумный язык в реальности воспринимается во многом так же, как и в фантастическом произведении – язык инопланетный. Поэзия авангарда оказывается такой в силу особенностей поэтического языка и авторского стремления передать то, что зачастую сложно сфор-

мулировать в рамках нескольких предложений повседневной речи.

Программа Тмарченко–Стрельцовой предполагает изучение в 7-м классе зарубежной фантастики, что, по моему опыту, полностью соответствует возрастным, психологическим и когнитивным способностям учащихся среднего звена. При этом переводные тексты могут становиться не только предметом освоения базовых теоретических понятий, таких как: мотив, сюжет, событие, но и составлять ситуативную базу для различных ролевых игр, в рамках которых актуализируются приобретённые базовые навыки по анализу текста.

Так, например, первая группа текстов, с которыми знакомятся учащиеся в начале 7-го класса, содержат в себе один из ключевых мотивов – встречу героя с представителем неизвестного мира. Программа предполагает определённые модули в изучении произведений, первый из которых включает в себя произведения: Роберт Шекли, «Запах мысли»; Клиффорд Саймак, «Когда в доме одиноко»; Теодор Томас, «Целитель». Все они объединены сходными сюжетными элементами, которые позволяют читателям осваивать и в трансформированном виде переносить освоенное на реальность.

Вот одна из этих ситуаций.

«На следующее утро, когда Моуз готовил завтрак, он потянулся к верхней полке буфета за овсянкой, задел рукой коробку из-под сигар, и она полетела на пол. Она упала набок, крышка откинулась, и доллары раскатились по всей кухне.

Уголок глаза Моуз заметил, как существо бросилось в погоню за одной из монет. Схватив её, оно повернулось к Моузу, и из клубка червей на его макушке посыпалось какое-то дребезжание.

Оно нагнулось, сгребло ещё несколько монет и, прижав их к себе, исполнило нечто вроде джиги, и сердце Моуза упало, до него вдруг дошло, что существо так настойчиво искало не что иное, как серебро.

Моуз опустил на четвереньки и помог существу собрать остальные доллары. Они сложили их обратно в коробку из-под сигар, и Моуз отдал её существу.

Оно приняло коробку, взвесило на щупальце и явно огорчилось. Оно высыпало доллары на стол и разложило их аккуратными столбиками, и Моуз видел, что оно глубоко разочаровано

“А вдруг существо искало вовсе не серебро? – подумал Моуз. – Может, оно ошиблось, приняв серебро за какой-то другой металл”.

Моуз достал овсянку, насыпал её в кастрюлю с водой и поставил на плиту. Когда каша и кофе был готовы, он отнёс еду на стол и приступил к завтраку.

Существо всё ещё стояло по другую сторону стола, но так, то сак перестраивая столбики из серебряных долларов, И теперь, подняв над этими столбиками конечность, оно дало понять, что ему нужны ещё монеты. Вот столько столбиков, показало оно, и каждый столбик должен быть вот такой Высоты³.

Одной из форм, когда ученикам предлагается в образовательных целях «прожить» ситуацию героев рассказов, является знакомство с произведениями, написанными на «непонятном» для них языке. Таким языком оказывается здесь язык жестов.

Известно, что учёным-формалистам принадлежит мысль об особом статусе поэтического языка, предполагающего несколько иные связи между лексическими единицами в стихотворном тексте, чем в разговорной речи⁴. На основании этой идеи представляется возможным проводить освоение поэтического текста именно как чтения заведомо непонятного именно на фоне изучения фантастики. Наиболее репрезентативным и удобным примером в этом отношении становится, на наш взгляд, поэзия Велимира Хлебникова. Она, с одной стороны, апеллирует к фольклорным образам, часто ощущаемым юными читателями как интуитивно-знакомые, с другой – демонстрирует своеобразное «наивное» сознание лирического героя, воспринимающего мир, как увиденный впервые. Не говорю уже о «Разговорах богов!» и т. д. Именно этот эффект применяется и писателем-фантастом. Кроме того, Хлебников по праву считается одним из самых сложных для прочтения поэтов, поэтому при введении некоторых его произведений в средней школе последующая задача освоения такой поэтики несколько упрощается.

Для работы учащимся предлагаются следующие стихотворения⁵ (см. таблицу на с. 31).

Вместо прямого побуждения к анализу поэтического текста учащимся, разделённым на группы, предлагается следующая ролевая ситуация чтения этих стихотворений, написанных на особом и необычном языке на опыте чтения фантастического текста, содержащего в себе аналогичный приём:

Перед вами образец «чужого» языка, представленного в поэтической форме. Постарайтесь использовать опыт знакомых вам героев для того, чтобы понять, что видел и смог ощутить тот, кто написал эти стихотворения. Подумайте, какие слова из нашего языка он мог использовать для описаний, указаний на действия и события.

Вспомните сюжетные ситуации, с которыми вы сталкивались в рамках изучения рассказов Роберта Шекли «Когда в доме одиноко» и «Запах мысли». Героям этих рассказов приходилось сталкиваться с ситуацией, когда для достижения контакта с инопланетным существом необходимо было понять и почувствовать то, что оно старается передать.

Запишите полученную информацию и составьте из неё связный текст. Объясните, каким образом появились те или иные слова в стихотворении, что хотел передать тот, кто их образовал.

Отметим, что в задании не указано, какие учащиеся должны использовать способы для того, чтобы «расшифровать» стихотворение. Такой принцип, как представляется, не разрушает созданную ролевую ситуацию, когда главным испытанием для героя, а теперь и для читателя, становится поиск способа понимания текста. Кроме того, отсутствие прямых указаний, направляющих учащихся на анализ конкретных лексических элементов, позволяет выбрать каждому метод, соответствующий его типу восприятия. Стихотворения могут быть прочитаны как с точки зрения звучания: учащиеся могут «услышать», какие слова легли в основу хлебниковских неологизмов; или же – другой вариант – представить себе то, что мог увидеть субъект речи и пойти в объяснении содержания текста от зрительных образов. Для этого задания не случайно выбраны стихотворения, связанные исключительно с природными явлениями – приходом весны, восходом солнца. Несмотря на то что мифологический контекст актуален и для этих стихотворений, образный ряд, связанный с ним в этих текстах, можно считать интуитивно понятным.

«Расшифровка» стихотворений порождает в первую очередь возможность работы с неологизмами и метафорами без введения этих понятий искусственно, с соответствующими определениями. Само содержание понятия актуализируется в процессе освоения текста. Приведём только несколько примеров. Так, метафора «закричальность зари», противопоставленная неологизму «немь», чаще всего порождает у учащихся ассоциации с наступлением утра и появлением первых звуков после ночи. «Тёмные души» и «старые кличи» объясняются изображением процесса восхода, достаточно медленно для того, чтобы тёмная часть неба ассоциировалось с чем-то глубинным, непостижимым, поэтому оно – душа (варианты объяснения здесь множественного числа различны: от облаков в небе до потухающих звёзд, к которым «обращается» сама ночь). Очевидной становится также и лексическая соотносённость неологизма «лукать» и существительного «лук», обозначающих неожиданность появления звуков и ассоциацию с выстрелом из лука, которая обыгрывается в стихотворении далее. Из объяснения лексического и образного строя стихотворения довольно легко вырисовывается метафора зари, приносящей с собой звуки, побеждающей ночь, у которой из «лук упал из рук упавном» и «улетающей прочь». Не вызывает сложности и объяснение образа «щита молчания», так как заданное в начале противопоставление между «немью» и «закри-

4. Немь лукает луком немным В закричальности зари. Ночь роняет душам тёмным Клича старые «Гори!» Закричальность задрожала, В шит молчание взяла И, столика и стожала, Боем в тёмное пошла. Лук упал из рук упавном, Прорицает тишина, И в смятении державном Улетает прочь она. (Начало 1908)	5. Там, где жили свиристели, Где качались тихо ели, Пролетели, улетели Стая лёгких времирей. Где шумели тихо ели, Где поюны крик пропели, Пролетели, улетели Стая лёгких времирей. В беспорядке диком теней, Где, как морок старых дней, Закружились, зазвенели Стая лёгких времирей. Стая лёгких времирей! Ты поюнна и вабна, Душу ты пьянишь, как струны, В сердце входишь, как волна! Ну же, звонкие поюны, Славу лёгких времирей! (Начало 1908)	9. Жарбог! Жарбог! Я в тебя грезитвой мечу, Дола славный стаедей, О, взметни ты мне навстречу Стаю вольных жарирей. Жарбог! Жарбог! Волю видеть огнезарную Стаю лёгких жарирей, Дабы радугой стожарною Вспыхнул морок наших дней. (1908)
--	--	---

чальностью» уже обозначает борьбу звука и его отсутствия, а указание на зарю и ночь – проясняет переход от темноты к свету.

Занятие проводится таким образом, что учащиеся после ознакомления с ходом работы получают текст для самостоятельного обсуждения на 15 минут, в ходе которых они должны выработать единый письменный прозаический перевод, учитывая и встраивая в него возможные варианты. Каждая из групп готовит выступление на 5–7 минут, в ходе которого в соответствии с заранее распределёнными ролями учащиеся объясняют, какое событие представлено в стихотворении, как к нему относится субъект речи, какие явления и как он описывает. При этом учащиеся должны создать максимально «точный» пересказ, передающий не только обобщённо ситуацию и впечатление, представленное в тексте, но и объясняющий связи между образами. Так, одна из наиболее сложных частей освоения лирического текста – обобщение его содержания и рационализация прочитанного, становится в данной ситуации естественной частью игрового и познавательного процесса. Процесс работы в группах является, разумеется, индивидуальным и в некоторых случаях требует дополнительных инструкций от преподавателя по структурированию информации и распределению ролей между учащимися. Однако подготовка устного выступления с его обсуждением при участии групп учеников, получивших для работы другие поэтические тексты, оказывается эффективна и в отношении аргументации собственной позиции, и в развитии имманентных реакций на реплики тех, кто ознакомится со стихотворением, когда оно будет прочитано работавшими с этим текстом, вслух. Ситуация выступления учащихся в группе снимает также и некоторую неестественность задания по прочтению стихотворения вслух. Здесь прочтение оказывается формой быстрого ознакомления других групп с текстом, а также возможностью расстановки интонационных акцентов в соответствии с обретенным пониманием.

Игровая рамка, заданная учащимся в начале работы, не предполагающая, что от них ожидается прямое

перечисление тропов и объяснение их функций в тексте, упрощает ситуацию различного прочтения одного и того же текста внутри группы и вне её. Само обсуждение учащимися, конечно, не без консультирования и модерирования процесса учителем, того, кто и почему «видит» или «слышит» за словом то или иное явление, само по себе приводит читателя к мысли о разности и субъективности восприятий, вполне естественной и неизбежной для лирики. В процессе обсуждения рождаются аргументы о смысле текста, не отрицающие личное восприятие, а связывающие его с конкретными элементами текста.

В дальнейшем такого рода обсуждения позволяют актуализировать представление о «тесноте стихового ряда» (Ю. Н. Тынянов), фонической организации текста и формах образности в лирическом произведении, их понимание приходит постепенно, на основании полученного собственного опыта прочтения и объяснения смысла произведения. Таким образом, основы анализа, так часто требуемого в старшей школе в виде завершённого связного письменного текста, закладываются в рамках живого обсуждения, а самое сложно читаемое в старшей школе – лирические произведения футуристов – оказывается знакомым ученикам со времён средней ступени. 

Примечания

¹ http://www.ug.ru/method_article/764

² Здесь воспользуемся мыслью М. М. Бахтина, высказанной в «Вопросах литературы и эстетики»: «Поэт должен вступить в полное единоличное владение своим языком... подчинить их все своим и только своим интенциям, каждое слово должно непосредственно и прямо выражать замысел поэта» – именно так, по мысли исследователя, рождается поэтический язык, подчас не совсем ясный читателю (Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 109).

³ Саймак К. Когда в доме одиноко // <http://lib.ru/SIMAK/deathhou.txt>

⁴ Об этом см.: Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. Гл. 2. Смысл стихового слова. М., 1965.

⁵ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 42–43.

Татьяна Юрьевна ГАССАН,
учитель русского языка и литературы
ОЧУ «Газпром школа», Москва

Мастерская слова

Урок литературы в 8-м классе по произведениям Велимира Хлебникова и Владимира Маяковского

Доброе утро, ребята! Сегодня я приглашаю вас в творческую мастерскую, мастерскую слова.

Творческие способности присущи каждому человеку с самого раннего детства. И книга Корнея Чуковского «От двух до пяти» — яркое тому подтверждение: «Я так много пою, что вся комната делается большая, красивая...» В этой фразе философия искусства совсем ещё маленького человека, но уже творца! Не зря Корней Иванович называл детей величайшими умственными тружениками нашей планеты.

Каждый из вас согласится, что детская речь изумительна, забавна и изобретательна! Но иногда она требует перевода. Чуковский собрал немало примеров детского словотворчества. Предлагаю вам «перевести» несколько слов:

ПОЛЗУК
ПАПОНКИ
СЕРДИТКИ
МАДОНЁНОК
ЧАСИКАТЬ
УДОБРЯТЬСЯ

(Учитель выслушивает предположения учеников.)

Сравним свои варианты с мнением детей — героев книги Чуковского.

ПОЛЗУК — червяк
ПАПОНКИ — запонки
СЕРДИТКИ — морщины
МАДОНЁНОК — младенец Мадонны
ЧАСИКАТЬ — тикать (о часах)
УДОБРЯТЬСЯ — становиться доброй

На что же опираются дети в своём словотворчестве? Что побуждает их к созданию новых слов?

(Желание дать толкование неизвестному слову доступными ребёнку лексическими и языковыми средствами.)

Создание собственных индивидуально-авторских слов свойственно поэтам и писателям. Александр Сергеевич Пушкин, встретив в 1828 году на балу юную Натали Гончарову, полюбил её с первого взгляда. И написал четверостишие:

Я влюблён,
Я очарован,
Словом,
Я огончарован.

Пушкин обладал тончайшим языковым чутьём и прекрасным чувством юмора. Однажды Василий Андреевич Жуковский не явился на званый ужин. Когда же его спросили, отчего он не пришёл, поэт отвечал: «Я ещё накануне расстроил себе желудок, к тому же пришёл Кюхельбекер, и я остался дома». Это рассмешило Пушкина, и тут же был сочинён экспромт:

За ужином объелся я,
Да Яков запер дверь оплошно,
И стало мне, мои друзья,
И кюхельбекерно и тошно!

Кюхельбекер, узнав, кто автор стихов, вызвал Пушкина на дуэль. Пушкин вынужден был принять вызов. Кюхельбекер промахнулся, а Пушкин бросил пистолет и хотел обнять товарища. Но тот неистово закричал: «Стреляй! Стреляй!» Пушкин выстрелил в воздух, подал Кюхельбекеру руку и сказал: «Полно дурачиться, милый, пойдём чай пить!»

Как видите, желание более точно и выразительно передать свои чувства, дать оценку и приводит к по-

явлению индивидуально-авторских слов. Их отличительная особенность в том, что они не получают широкого распространения и не входят в словарный состав языка, но без них наш язык не был бы таким выразительным.

Сегодня вы сами станете создателями и толкователями таких слов, проявите своё творчество и индивидуальность.

(Учитель напоминает восьмиклассникам правила групповой работы:

1. Внимательно прочитать задание.
2. Уяснить цель задания.
3. Принять решение о ходе работы.
4. Обсудить мнение каждого.
5. Проверить правильность решения всей группы.
6. Оформить результат работы группы.
7. Выбрать того, кто будет отвечать.)

Группа «Создатели» попробует придумать новые точные слова так, как способны малыши.

Задание для группы «Создатели»:

1. На основе слияния существующих в языке приставок, корней и суффиксов образуйте новые слова.
2. Объясните, что они обозначают.
3. Одно-два из получившихся слов проиллюстрируйте (нарисуйте).
4. Определите, какие способы образования слов вы использовали: приставочный, суффиксальный, приставочно-суффиксальный, сложение.

приставки	корни	суффиксы
при-	-люб-	-ят-(а)
пре-	-свет-	-к-(ий)
пере-	-прыг-	-ов-
на-	-смех-	-ач-
за-	-сид-	-ец-
от-	-спел-	-ник-
над-	-стуж-	-ёнок-
про-	-хруст-	-н-
о-	-полз-	-о-
в-	-стол-	-тельн-
с-	-лип-	-ну-
ис-/из-	-един-	-т-
* При желании вы можете использовать любые существующие в языке приставки		* При желании вы можете использовать любые существующие в языке суффиксы и добавлять нужные вам окончания

Группа «Творцы» поработает над созданием образа на основе индивидуально-авторских слов, придуманных поэтом Велимиром Хлебниковым.

Задание для группы «Творцы»:

1. Прочитайте стихотворение Велимира Хлебникова, поэта Серебряного века, основоположника русского литературного авангарда.
2. Найдите в стихотворении индивидуально-авторские слова.
3. Объясните, какой образ у вас сложился на основе этих ассоциаций.
4. Нарисуйте сложившийся у вас образ.
5. Представляя работу группы, начните, пожалуйста, с прочтения стихотворения.

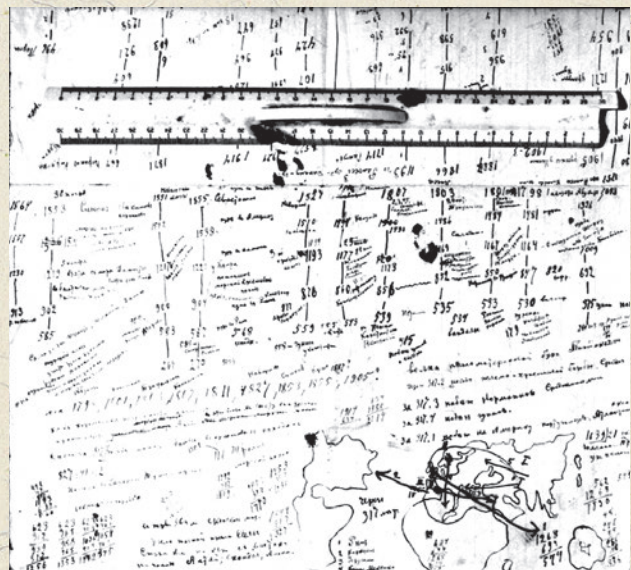
Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзео пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

А группа «Толкователей» попробует дать собственную трактовку индивидуально-авторским словам:

РАСКАНАРЕЙТЕ
РАЗУЛЫБЫГЕ
ВЫФЛАЖЕНО
ДЕКАБРЬИ
ЛЮБЁНОЧЕК

Задание для группы «Толкователи»:

1. Определите принадлежность к частям речи этих индивидуально-авторских слов. Что помогло вам это сделать?
2. Предположите, что могут обозначать эти слова.
3. Составьте собственные предложения с этими словами.
4. Сделайте вывод о том, что помогло вам дать толкование этим словам.



▲ Автограф В.Хлебникова.
Иллюстрация с сайта хлебников-велимир.рф

(В процессе представления результатов своей работы ученики отвечают на дополнительные вопросы учителя.)

Вопрос группе «Создателей»:

— Какими способами могут образовываться индивидуально-авторские слова? (Индивидуально-авторские слова могут образовываться различными способами: при помощи приставки, суффикса, при помощи приставки и суффикса, а также сложением корней.)

Вопрос группе «Творцов»:

Как образовались индивидуально-авторские слова в этих произведениях? (На основе ассоциаций со звуком и цветом.)

Вопрос группе «Толкователей»:

Есть ли у вас предположения, кому могут принадлежать эти индивидуально-авторские слова? (Маяковскому.)

Действительно, одним из рекордсменов по созданию новообразований является крупнейший русский поэт XX века Владимир Владимирович Маяковский. По подсчётам учёных, в произведениях Маяковского содержится почти 3000 таких слов.

Посмотрим, что эти слова значат в стихотворениях Маяковского.

1. РАСКАНАРЕЙТЕ

Перья-облака,
закат расканарейте!
Опускайся,
южной ночи гнёт!

Расканарейте — окрасьте цветом (жёлтым и красным).

2. РАЗУЛЫБЬТЕ

Граждане,
у меня
огромная радость.
Разулыбьте
сочувственные лица.

Разулыбьте — улыбнитесь.

3. ВЫФЛАЖЕНО

Посмотрим у Маяковского:

Выфлажено всё.
И люди
и строения.

Выфлажено — украшено флагами.

4. ДЕКАБРЬ

Вот и вечер
в ночную жуть
ушёл от окон,
хмурый,
декабрь.

Декабрь — синоним слов *хмурый, серый, холодный, унылый*. Это целый комплекс свойств, передающих состояние одиночества лирического героя.

5. ЛЮБЁНОЧЕК

Будет любовь или нет?
Какая —
большая или крошечная?
Откуда большая у тела такого:
должно быть, маленький,
смирный любёночек.

Любёночек — маленькая любовь.



Такое индивидуально-авторское слово, созданное поэтом или писателем и использующееся как средство художественной выразительности или языковой игры, называется окказионализмом (от лат. *occasio* — случай, случайный, то есть созданный по случаю).

Истории известны случаи, когда подобные новообразования обогащали литературный язык. Например, слова «рудник», «чертёж», «созвездие» ввёл М. В. Ломоносов; слова «будущность», «трогательный», «влюблённый» впервые употребил Н. М. Карамзин; а Ф. М. Достоевский придумал глаголы «стусhevаться» и «лимонничать».

Уверена, что каждый из присутствующих встречался в своей жизни с окказионализмами. Приведите примеры. (Ночером, высплюсенье, дрыхходные, хрустно, сникерсни.)

Как вы думаете, когда можно использовать приём словотворчества?

▲ Автограф В. Хлебникова.

Иллюстрация с сайта хлебников-велимир.рф

Анастасия ШАБЕЛЬНИКОВА,
8-й класс;
руководитель – учитель словесности
Марина Анатольевна ПАВЛОВА,
ГБОУ «Школа № 1514», Москва

Поэтика авангарда в анимационном фильме Юрия Норштейна «25-е. Первый день»

Исследование школьника – возможность для ученика и учителя подумать о том, что интересно для совместной работы, расширить границы школьных занятий. Работа Анастасии Шабельниковой выросла из интереса к искусству авангарда и любви к анимации. Целью работы стала попытка понимания поэтики одного из ранних анимационных фильмов Норштейна. Исходя из цели, предполагалось решить следующие задачи:

- реферирование материалов по теме;
- выявление основных принципов поэтики авангарда;
- анализ мультфильма «25-е. Первый день»;
- поиск произведений авангарда и сопоставление с фильмом;
- попытка понимания авторского отношения к историческому событию.

Исследовательская гипотеза была сформулирована следующим образом: фильм Норштейна построен на принципах и приёмах русского авангарда 10–20-х годов. Основным методом исследования стал компаративный (сравнительный) метод – синхронические и диахронические аспекты.

Определив цели и задачи работы, нужно определиться с терминологией, которая используется в работе. **Авангард** (фр. *avant-garde* – *передовой отряд*) – направление в изобразительном искусстве, в основе которого лежит отказ от классических канонов и традиций и эксперименты с новыми формами и образами. **Поэтика** – один из древнейших терминов литературоведения. Греческое *poietike* означало «мастерство создания, техника творчества». Поэтику можно определить как художественность, систему творческих принципов, художественную форму произведения.



▲ Фрагмент иллюстрации С.Чехонина к книге Д.Рида «Десять дней, которые потрясли мир». 1923 г. (стр. 35 и 36)

Основой для изучения приёмов авангарда стала монография Юрия Гирина «Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность» (М.: ИМЛИ РАН, 2013). В процессе её реферирования нам удалось выявить следующие основные приёмы авангарда.

1. Сдвиг («канон сдвинутой конструкции» – Д. Бурлюк). Так, например, художник Матюшин в работе «О мироощущении» делает попытку разработать концепцию «нематериального зрения», при котором мир воспринимался бы как некая вибрация цвета, света и звука. «Сдвиг передаёт движение и пространство. Сдвиг даёт многозначность и многообразность. Сдвиг – стиль современности» (А. Кручёных. Сдвигология русского стиха. *Гири́н*. С. 67).

2. Рассечение форм («рассечение бытия»). Если классическая картина традиционно запечатлевала «законченный, статичный образ мира, то художники XX века воспринимали мир в его открытости, относительности, сдвинутости, подвижности и незавершённости» (*Гири́н*. С. 63). Формам и телам, изображённым на картинах художников авангарда, свойственны текучесть и зыбкость, они выгибаются в другие измерения, рассекаются и складываются по-новому. В этом их противопоставление европейской картине мира (с особенным «цельным», «твёрдым», «чистым», оформленным «телом космоса»), сложившейся с эпохи Античности.

3. Переход от «я» к «мы» («масса против индивидуума»). Из произведений авангарда исчезает индивидуальное гармоничное тело, а затем «появляется в виде тела массовидного, где каждое Я равнялось понятию ВСЕ» (Гирин. С. 68) Массовое тело, это, по словам Э. Канетти, «единое существо о пятидесяти головах, сотне рук и сотне ног, двигающихся все как одна в одном и том же порыве» (Гирин. С. 195).

Так, Маяковский (его строка из поэмы «Владимир Ильич Ленин» (1924) стала названием фильма Норштейна) в стихотворении «1-е мая» (1923) пишет:

Мы!

Коллектив!

Человечество!

Масса!

В процессе исследования также была прочитана книга Юрия Норштейна «Снег на траве», в которой сам режиссёр отмечает, что именно «пластические эксперименты художников <Анненков, Филонов, Шагал, Дейнека, Петров-Водкин, Чехонин, Малевич, из западных Брак> мы пытались перевести в динамический ряд»; «Работы этих художников стали основой для пластического соединения звука и цвета» (Норштейн. С. 38) Отвечая на вопрос, почему именно пластика художников авангарда 10–20-х годов легла в основу фильма, режиссёр пишет: «Почему пластика 10–20-х годов? Я уже говорил о том, что, в сущности, искусство этого времени проникнуто кинематикой. Оно запечатлевало время в статических формах, давало наглядное представление о нём» (Норштейн. С. 39) Рассуждая о соотношении авангарда и кинематографа, Норштейн отмечает: «А что касается соотношения кинематографа и искусства 10–20-х годов, то, мне кажется, для мультипликации это даёт грандиозные возможности». В качестве одного из основных приёмов своего анимационного фильма «25-е. Первый день» Норштейн называет «приём рассечения пластических форм», что подтверждает нашу гипотезу об использовании поэтики авангарда в фильме. Рассказывая о тайнах мастерской художника-аниматора, автор поясняет свой метод: «Мы перевели форму в звучание. Натюрморт развернули по горизонтали. Следуя его пластике, мы нарисовали фон. Сгустили пространство. Композиция строилась таким образом, что от

бегущих фигур по кадровому пространству разбегалась энергия. Она возникла из эффекта двойной экспозиции и сложения двух скоростей. Грани фона, формы сталкивались друг с другом, порождая эффект беспокойства. Возникла пластическая дробь расхождения и схождения линий: одна форма пересекалась с другой, получался в микромасштабе кубистический эффект. Этот эффект строился на приёме рассечения пластических форм. Мы делали упор на внутрикадровом формальном строении. Другого способа овесть кадр я представить себе не мог» (Норштейн. С. 44).

Революция 1917 года, разрушая старый мир, его законы, культуру и искусство, стремится создать новый мир со своими законами, культурой и искусством – так эсхатологический конец мира связан с эсхатологическим же началом другого мира.

Вот как характеризует сам режиссёр фильм «25-е. Первый день»: «Этот семи-восьминутный фильм не должен был иметь никаких сюжетных аллюзий, его можно было скорее назвать революционным этюдом...» Уже в титрах отмечено, что картина основана на фрагментах из музыки Дмитрия Шостаковича и на произведениях советских художников первых лет революции.

Рассказывая о тайнах своего ремесла, режиссёр признавался, что «любая часть кинокадра должна иметь свою биографию, свою весёлость, своё страдание, своего бога». Рискнём предположить, а затем и доказать, какие картины могли быть процитированы в фильме «25-е. Первый день».

Одним из ключевых образов анимационного фильма Норштейна становится группа бегущих красноармейцев. Силуэты красноармейцев кажутся ожившими и сошедшими с обложки книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир»; обложку выполнил художник Сергей Чехонин. Эта обложка стала одним из самых растиражированных и известных изображений, передающих динамику и время революции. Алексей Домбровский в статье «Сквозь мглу и хаос» характеризует пластику чехонинской обложки следующим образом: «Сбивающийся ритм её заголовочных строк находит поддержку в нервно-взвинченной пластике бегущих фигур. Красный силуэт достигает той степени плотности, когда на язык само собой наворачивается слово “масса” (знаменитые, воспетые революцией массы!) – многоногая, многорукая, обезличенная, не имеющая ни начала, ни конца. Не случайно Чехонин кинематографически разогнал её через всю обложку навывлет – с задней сторонки на переднюю». Чехонин также является автором знаменитого шрифта эпохи революции («Такой шрифт сминал, комкал поверхность печатного листа подобно внезапно налетевшему ветру – неизменному символу всех революций и социальных потрясений»).

Поток красноармейцев превращается в фильме в пламя революции, которое стремительно разраста-





ется и захватывает всё больше и больше пространства. Стремительный поток движения – разгорающийся пожар:

Образ горизонтального движения народных масс, идущих с оружием, перекликается с картиной Александра Дейнеки «Оборона Петрограда».

Начальные кадры фильма, на которых зритель видит Дворцовую площадь и Александровский столп, вдохновлены работой Натана Альтмана «Праздничное оформление площади Урицкого (Дворцовой)».

Приём ломаного пространства и вертикального города отсылает зрителя к картине Павла Филонова «Формула Петроградского пролетариата». Но первая и, наверное, единственная картина, которая была использована в фильме очень близко к первоначальному источнику, – это картина «1918 год в Петрограде», также известная под названием «Петроградская мадонна». Образ женщины с младенцем на руках чётко прочитывается на фоне серых изломанных городских перспектив. Первая ассоциация, которая приходит в голову, – рождение нового мира. Но цветовая гамма кадра и изломанные линии города-фона создают ощущение тревожности, страха, неуверенности. Эти ощущения усиливаются музыкой Дмитрия Шостаковича, которая в сочетании с кадрами фильма звучит особенно напряжённо и трагично.

С первых же кадров фильма создаётся ощущение напряжённости и страха, красный цвет как символ новой справедливой власти пугает агрессией, предвосхищает кровь и трагедию, на красном фоне мелькают металлические стержни башни (отсылка к Башне Татлина), но башни очень шаткой и неустойчивой.

Использованы в фильме и отсылки к карикатурным персонажам с плакатов Российского телеграфного агентства («Окна РОСТА» Маяковского). Персонажи множатся (мультиплицируются), мечутся в пространстве кадра.

Среди жителей революционного города появляются герои иллюстраций Ю. Анненского к поэме А. Блока «Двенадцать».



Так в анимационном фильме Ю. Норштейна переплетаются отсылки к искусству эпохи авангарда и литературные аллюзии, а приёмы авангарда позволяют воссоздать особую тревожную и динамичную атмосферу первых дней Октябрьской революции. Сам режиссёр остался недоволен своим фильмом, в частности, в связи с тем, что пошёл на уступки худсовету и искажил первоначальный замысел. И всё же он так оценивал свой «революционный этюд»: «Я не жалею о проделанном. Прежде всего, потому, что через фильм я открыл великое искусство 10–20-х годов. Именно это искусство позволило разглядеть огромные эстетические возможности мультипликации, почувствовать новую изобразительную драматургию. Через эту работу я открыл, что мультипликация есть пластическое время. Этот фильм повлиял на всю мою последующую работу».

Авторское отношение к историческому событию угадывается в построении кадра, угловатости пространства, сдвинутых формах и «умноженных» одинаковых фигурках персонажей. В финале редкие фигурки превращаются в единые ряды однообразно движущихся людей, их становится всё больше, пространство заполняется, возникает ощущение бесконечности. Во многом именно использование поэтики авангарда создаёт эффект документальности и одновременно заставляет современного зрителя осмыслить и прочувствовать событие столетней давности. 

Источники

1. Анимационный фильм Ю. Норштейна «25-е. Первый день» (1968).
2. *Гири́н Ю.* Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013.
3. *Домбровский А.* Сквозь мглу и хаос // <https://typejournal.ru/articles/Sergey-Chekhonin-Two-Types-Of-One-Revolution>
4. *Норштейн Ю.* Снег на траве. Лекции по искусству анимации. М.: ВГИК, 2005.

Николай Николаевич ЗУБКОВ,
к.ф.н.,
научный сотрудник ВГБИЛ имени М. И. Рудомино

Роман Эльзы Триоле «Монумент» и кризис мироощущения авангарда

В романе Эльзы Триоле показано, как религиозное по своей природе упование на сверхчеловеческую силу идеи, ведущей из «предыстории» в «истинную историю» (Маркс), оказалось подорвано слишком грубым идолопоклонством вновь утверждаемых ритуалов. Если в 1930-е годы речь шла о расхождении культурного плана с правителями, то оттепель, пробудив у многих надежды, для иных обнажила глубинный смысл происходящего: полное отсутствие реальной опоры для замыслов преображения жизни, очеловечить которую если и возможно, то лишь опираясь на прошлое вместо чаемого прежде вечного будущего.

Ключевые слова: Эльза Триоле, «Монумент», авангард, коммунизм, Сталин, венгерские события 1956 года, Луи Арагон, В. В. Маяковский, Р. О. Якобсон, Андрей Вознесенский.

Роман «Монумент» (Le Monument; 1957), далеко не самое известное произведение Эльзы Триоле, – одно из очень немногих свидетельств рефлексии революционного поколения над своим положением в наступавшей новой эпохе. Молодость осмысливали и переосмысливали многие, но они, тем самым, думали именно о прошлом с точки зрения настоящего, признавая себя частью этого настоящего (это, например, очень заметно в поздних сочинениях Виктора Шкловского). Триоле ставит вопрос иначе: как возможно (или невозможно, как герою её романа) жить в условиях, когда порыв авангарда выдохся, а художники поставлены на службу совсем не такому государству, которому они собирались служить.

«Монумент» – не художественный шедевр, но роман крепкий, продуманный и многоплановый, очень русский и даже советский по духу и стилю, но непригодный для советской цензуры¹. История, рассказанная в нём, в двух словах такова. Действие происходит в подчёркнуто вымышленном государстве, соединяющем черты почти всех стран советского блока. Как пишет сама Триоле в предисловии, оно «не существует ни на какой карте, кроме карты воображения». Столица государства больше всего похожа на Прагу, но также и на Будапешт, отношения между людьми и прошлое страны скорее напоминают Балканы, но там живут католические монахи и стоят церкви «чисто романского стиля», героя зовут Лёвка (Lewka), его первую любовь Лейла (Leila), жену – Воля (Volia), а партийного вождя – товарищ Торш (Torsch). Неопределённость усугубляется тем, что в этой стране, по-видимому, нет фамилий, хотя некоторые имена (тот же Торш) звучат как фамилии. Лёвка – талантливый скульптор, начинает как кубист, в юности живёт в Париже, считается великой надеждой страны, но за отказ изваять конную статую короля лишается официальной поддержки. Потом он воз-

вращается на родину, воюет в партизанах, где сближается с Торшем, после войны становится «министром искусств», хотя не вступает в партию, поднимает из руин старый город, а затем, выйдя в отставку, получает заказ на грандиозный (самый большой в мире) памятник Сталину. Сначала Лёвка с радостью берётся за дело, потом начинает сомневаться, а когда монумент установлен, понимает, что безвозвратно обезобразил родной город. После долгих мук и споров с самим собой и с окружающими он кончает жизнь самоубийством в тот самый день, когда ему должны вручить за монумент Сталинскую премию. Это происходит вскоре после смерти Сталина – в декабре 1953 года. Лёвке в этот момент 36 лет, т. е. он родился в 1917-м.

За романом стоит истинное «газетное происшествие», как пишет Триоле в предисловии: самоубийство Откара Швеца, автора памятнику Сталину в Праге, случившееся в марте 1955 года². Некоторые детали: силуэт монумента, заслужившего прозвище «Очередь за мясом», завещание автора передать гонорар обществу слепых (в романе – школе для слепорожденных) – также взяты с натуры. Но ни история изображённой страны, ни биография скульптора, ни фигура партийного лидера не имеют отношения к чехословацкой действительности. Это позволяет усматривать в тексте «Монумента» ещё и другие подтексты.

Эльза Триоле – представительница поколения, целиком устремлённого в будущее, подруга Маяковского и Романа Якобсона, написавшего на смерть Маяковского знаменитую статью «О поколении, растратившем своих поэтов», где едва ли не впервые участник футуристического жизнестроительного проекта прямо сказал о его неудаче. Со временем лишь обострилась главная из проблем, поставленных Якобсоном: противоречие «творческого прорыва в обновлённое будущее» и «замирания жизни в тесные окостенелые шаблоны». «Мы

слишком порывисто и жадно рванулись к будущему, чтобы у нас осталось прошлое, — пишет Якобсон в последних абзацах своей статьи. — Порвалась связь времён. Мы слишком жили будущим, думали о нём, верили в него, и больше нет для нас самодовлеющей злобы дня, мы растеряли чувство настоящего. <...> Будущее — оно тоже не наше. Через несколько десятков лет мы будем жёстко прозваны — люди прошлого тысячелетия. У нас были только захватывающие песни о будущем, и вдруг эти песни из динамики сегодняшнего дня превратились в историко-литературный факт». Четверть века спустя эти горькие слова, пройдя проверку реальностью сначала Большого террора, а затем позднесталинского окостенения жизни, стали только актуальнее.

Суть биографии самой Триоле видится в том, что почти всю жизнь, даже в лучшие с виду её моменты, она находилась в двойственном положении. Эльза бежала от большевиков (для того и вышла за француза), но всегда оставалась внутренне связана с сестрой и с Маяковским, которые большевикам искренне служили. Затем жизненные волны всё больше прибывали её к коммунизму, но она осталась в Париже (между прочим, погостив ещё раз довольно долго в Москве). Брак с Луи Арагоном был переломным моментом, но едва ли облегчением. Очень тяжёлым выдалось начало 30-х гг., когда Арагона в СССР заставили отречься от сюрреализма, что вызвало вполне понятное негодование старых друзей, но и для партии не сразу стало свидетельством благонадёжности. (Есть потрясающее по бездушию письмо к Эльзе Осипа Брика, где он в ответ на крик отчаяния хладнокровно расписывает подробности правильной литературно-политической тактики.)³ Затем двойственность приобрела несколько комический оттенок: перейдя с русской прозы на французскую, Триоле сразу стала на родине «известной французской писательницей», о чём Шкловский ещё много лет спустя не мог говорить и писать без смеха. Между тем в 1953 г. секретарь ЦК КПСС и министр культуры СССР П. К. Пономаренко в отчёте Хрущёву о своей встрече с Арагоном докладывал: «Эльза Триоле владеет русским языком настолько, что по разговору нельзя определить, что она иностранка»⁴. Смех смехом, но это лишний раз подчёркивало, что она действительно иностранка в России: референты не проинформировали начальника о её происхождении скорее по незнанию, чем по небрежности. С другой стороны, об этом происхождении, конечно, не забывали многочисленные литературные и политические противники Арагонов (и лично Эльзы) в Париже. Интересный момент случился после войны, когда Триоле получила Гонкуровскую премию и вообще ненадолго стала во Франции общепризнанной: к ней поступила целая серия поздравлений от эмигрантов первой волны, а Бунин просил её (коммунистку!) о помощи⁵. Но, как пишет И. И. Аброскина в комментарии к письмам Бунина, к таким просьбам «Триоле и Арагон относились с большой осторожностью, предпочитая, очевидно, не возбуждать недовольство Союза писателей СССР»⁶. Итак, Триоле жила не русской и не фран-

цузской, не эмигранткой и не советской, приемлющей и не приемлющей происходящее на родине. Двойственной представляется и её семейная жизнь в последние годы⁷. В высшей степени двойственность присуща и герою «Монумента».

Мотив самоубийства художника в романе, помимо его реальной основы, конечно, прежде всего наводит на мысль о Маяковском, тем более что они с Левкой погибли в одном возрасте. При ближайшем рассмотрении видно, что эта параллель не точна: герой Триоле — человек совсем другого поколения (кстати, в отличие от Швеца, который родился в 1892 г.) и мироощущения. Однако память о прежних мечтах проходит через весь роман — то ностальгически, то полемически, то даже иронически, причём носителя авторской позиции в тексте нет (тут Триоле ясно следует традиции русского романа в его лучших образцах).

Прежняя мечта, о чём говорилось много раз, в том числе самими футуристами, включая статью Якобсона, — это мечта о радикальном освобождении от всего, что можно обозначить как «быт» или, что то же самое, — «старьё», о «революции радостной и скорой». В частности, как принадлежность этого самого быта, предполагалось бросить в прошлое существующее искусство. Надо сказать, что Маяковский после Октября не отрицал ни способности этого искусства войти в будущее, ни даже его частичной полезности в настоящем. Но полезным оно может быть постольку, поскольку выжигает прошлое (как, например, мейерхольдовский «Ревизор»), а прекрасным — лишь после окончания дезинфекции настоящего:

Когда ж
прорвёмся сквозь заставы,
и праздник будет за болью боя, —
мы
все украшения
расставим заставим —
любите любое!
(«Той стороне»)

Пока же дезинфекция не совершилась, Маяковский «не выносил мысли, что Россия может прийти к социализму, что будут играть “Травиату”, “Онегина” и так далее»⁸, и был по меньшей мере равнодушен к готическим соборам.

Совсем иное — Левка. Он из Старого города, «родом с Цеховой улицы», сын часовщика, крепко связанный со средневековой почвой неназванной столицы. Свой ранний кубизм он ещё в Париже в довольно путаном объяснении объявляет преходящим этапом, а под конец говорит об этом ещё с большей уверенностью. Истинное же дело его жизни — восстановление родного города, и в частности, реставрация алтаря церкви Святой Варвары со скульптурами малоизвестными, но столь замечательными, что «смеющийся ангел из Реймса отдыхает (peut aller se reposer)». В этой самой церкви он, ожидаемо для читателя, ваяет свой монумент, велев вывез-

ти уже отреставрированные скульптуры именно потому, что они для него – эталон: «Он не сможет работать рядом с этими волосами и складками одежд, под взглядом потупленных глаз святой Варвары... Не то у него появится комплекс неполноценности и неодолимое желание подражательства». Смысл своей реставраторской деятельности Левка формулирует так: «надо думать о будущем и не губить то, что у нас есть, под предлогом, что после явится что-то новое». Это, конечно, прямо противоположно футуристическим и левовским лозунгам. Сама же работа вставлена в раму революционного энтузиазма, весьма напоминающего обстановку гражданской войны со стороны красных и, в частности, создания «Окон РОСТА», и реставраторская задача у Левки соединяется с другой, революционной: «Наше поколение должно создать азбуку современного искусства, потому что народ ещё не умеет читать».

Итак, Левка – не Маяковский, но его реставраторство для Триоле – закономерная трансформация того же самого пафоса, которым был жив Маяковский: перманентного творчества, которое от художников идёт в массу народа и не даёт ей закоснеть в быте. Реминисценций из Маяковского в романе немало; есть проходные, но есть и очень важные. В частности, в Париже молодой Левка на вопрос «Ты с революционерами?» отвечает: «Я с теми, кто захочет подмести Цеховую улицу и опять сделать нашу столицу прекрасной». Здесь очевидна отсылка к стиху «Я с теми, кто вышел строить и мечь», причём позднее процесс реставрации описан как «сплошная лихорадка буден». Но кругом него обстановка уже позднего сталинского времени, и это приводит к катастрофе. Возможно, «страна народной демократии» выбрана как место действия не только для конспирации, но и потому, что давала возможность соединить послевоенную атмосферу с ещё недавно совершившейся революцией, что для СССР было бы уже анахронизмом. Сам же заказ на монумент связан с тем, что Торш хочет оградить Левку от ареста из-за наветов союза художников, который обвиняет его в отрыве от современности, мелкобуржуазном происхождении и авангардистском прошлом.

Сталин в романе не осуждается ни единым словом: наоборот, для Левки он «самый человечный человек» (цитата в данном случае прямая: «le plus humain des homes»). Позднее Левка думает: «Он добился только того, что люди стали оскорблять того, кого он обожал», – а в предсмертной записке говорит, что «опозорил город и товарища Сталина». Но отдельные черты описания наступившего времени дают понять, что наступило как раз то самое, чего боялось поколение авангарда: обывательство революционной религии, «обветшание слов» (пользуюсь ещё одной строчкой из «Владимира Ильича Ленина») и связанное с этим творение новых кумиров в прямом и переносном смысле.

Прочитав то размышление Левки о Сталине, которое только что упоминал, более пространно:

«Кем был для него Сталин? Человеком из легенды. <...> Самым человечным человеком, поскольку он имел



разум (то, что отличает человека от животного), развитый в наивысшей степени, ибо он обладал человеческой способностью думать вперёд, воображать будущее... Словом, необыкновенной личностью. Отсюда объяснение всем этим портретам – в самом деле бесчисленным. Не ожидая, когда пройдут века, как с Христом и Богородицей⁹. При жизни этого человека – символа человечности».

Одна цитата из поэмы о Ленине прямая, другая легко опознаётся по смежности («Землю всю охватывая разом, видел то, что временем закрыто»)¹⁰. Но тогда так же по смежности восстанавливается указание и на соседние слова в поэме:

Неужели
 про Ленина тоже:
«вождь
 милостью божьей»?
Если б
 был он
 царствен и божествен,
я б
 от ярости
 себя не поберёг...
.....
Я бросал бы
 в небо
 богохульства,
по Кремлю бы
 бомбами
 метал:
 Долой!

Царственность и божественность Сталина Левка принимает не только по необходимости, но, как он убеждает себя, и внутренне – однако в результате не может этого вынести. Ещё одна важная отсылка к Маяковскому: незадолго до финала Левка просит у нового министра искусств взорвать памятник и, между прочим, говорит: «Я мог бы сам заложить бомбу <...> Если вы откажетесь дать мне динамита, я, пожалуй, мог бы его

достать». Тут и эти же строчки из «Ленина», и последние стихи «Юбилейного» («Заложил бы динамита – ну-ка, дрызнь!»).

Нет сомнений: в 50-е годы Триоле вместе с большинством думала, что Ленин несравненно лучше Сталина. Но того, что произошло со Сталиным, революционное поколение авангардистов боялось, как видим, уже в связи с Лениным. Более того: нелишне будет напомнить, что в 1956 г. началась работа над памятником Маяковскому в Москве, причём, видимо, первоначально постамент планировался примерно вдвое выше, чем был осуществлён (Ср. фотомонтаж Д. Бальтерманца 1956 г., показывающий разные варианты расположения памятника на площади)¹¹. Таким образом, кумир Маяковского попадал в один ряд с размножившимися, высоко вознесшимися кумирами Ленина и (ещё не свергнутыми) Сталина. Слов «культ личности» в «Монументе» нет, потому что дело не в личности, а в культе. Перед финалом Левка с ужасом видит, как маленькие копии его монумента заполнили все витрины, преследуют его, как гоголевская нечисть, а Торш, к которому он затем приходит, думает, что скульптору сделали приятный сюрприз.

Этот вдруг прорывающийся абсурд – закономерный результат атмосферы словопрений о социалистическом реализме, в которых сами говорящие не понимают ни слова, но находят повод для подсиживания друг друга. На последнем собрании художников, специально устроенном против Левки, «ораторы <...> усматривали в памятнике Сталину натурализм, формализм, космополитизм и национализм». Интересно, что некоторые лефовские идеи в романе вложены в уста Торша, который в искусстве ничего не понимает, а некоторые высказывают и вовсе враги Левки. Они превратились в банальности, если не в глупости. Государство строящегося социализма оказывается государством демагогии и непонятных арестов. Впрочем, вообще говоря, террор в стране не похож на тотальный: сажают много, но не всех подряд и обычно по относительно понятным причинам, как оно, в общем, и было в СССР и соцстранах после войны. Но, хотя основное действие романа происходит в течение 1953 года (монумент устанавливают перед самой смертью Сталина, а развязка наступает, как я уже говорил, в декабре), в стране Левки, в отличие от Советского Союза, никакой амнистии не происходит. В какой-то момент Левка, правда, думает: «У нас, наверное, тоже были свои Берии». Но перед самой развязкой происходит необъяснимый арест: скульптор узнаёт, что взяли министра искусств, в котором он только что нашёл если не единомышленника, то понимающего собеседника¹². Герой идёт к Торшу, пытаясь заступиться за министра, и разговор этот проходит в духе 1937 года, а не 1948 и тем более не 1953: «У нас есть доказательства, – отрезал Торш, когда Левка робко заметил, что виновность министра кажется ему невозможной. – Не лезь в то, что тебя не касается. Чудовищные письменные доказательства. Враг силен и хитёр <...> – Не верю, – сказал Левка, – только что узнал и не могу

сказать ничего другого. Не верю». С другой стороны, перед этим Левка попадает на подпольную сходку писателей, которая могла появиться в романе только после Венгрии 1956 года и явно намекает на подготовку венгерского восстания. Собственно, два этих анахронистических события, связавшись между собой, и подводят его вплотную к самоубийству.

Эта вилка между преступлениями коммунистов и внутренней невозможностью отказаться от коммунизма и ведёт революционное поколение, с которым в конце сливается Левка, к трагической двойственности. У писателей, ещё не разобравшись, кто перед ним, он говорит о своих недругах фразу вроде бы банальную, особенно для наших дней: «Я за то, чтобы не марать наш идеал, они – чтобы заменить его». Но идеал олицетворён партией, состоящей из тех, кто его марает, в чём убеждают Левку писатели, да он и сам это видит. Он расстаётся с заговорщиками враждебно, с таким чувством, «как будто он узнал, что у его матери был любовник», но не выдаёт их, хотя до конца романа ещё имеет такую возможность. Здесь последнее слово не сказано.

Сам Левка, когда брался за памятник, принял предложенные ему условия игры, но именно принял как свои. «Дураки и сволочи, – объясняет он министру, – говорят, что я приспособленец, сделал то, что мне велели. Никто мне ничего не велел. Я сам. <...> Никто не направлял насильно мою руку – я сам совершил насилие над своим естественным путём художника. Я думал, что этот памятник станет для меня как для скульптора грандиозным экспериментом. К несчастью, он слишком хорошо виден». Художник, который думает, что может соответствовать генеральной линии именно в качестве художника, очевидно, обречён. (При этом он недоумеает, как защищающий его Торш не видит как раз искажения генеральной линии.) В цитированных словах понятна отсылка к «становясь на горло собственной песне»¹³, но слова Маяковского относятся к ситуации более ранней, когда соблазн возможности искусства в агитпропе ещё не был бессмысленным. Ближе тут другая история, несколько раз, в прозе и в стихах, рассказанная Николаем Асеевым. В сокращённом изложении: Маяковский спросил Асеева, что он станет делать, если партия прикажет писать только ямбом. Асеев начал мяться, Маяковский же твердо сказал: «А я буду писать ямбом». Именно это и пытается сделать Левка, но, как выясняется, сама постановка вопроса бессмысленна. Важен не ямб, а что он выражает. Чтобы свободно выражать идею партии, надо, оказывается, порвать с партией, потому что в ней самой идеи больше нет, но и нигде, кроме партии, идеи быть не может. Левка гибнет. Маяковский погиб раньше и по другим причинам¹⁴. Асеев стал писать кондовым ямбом¹⁵ и не погиб, хотя последние годы его жизни ни творчески, ни человечески нельзя назвать хорошими. Ещё раз: никакого развенчания Сталина, и это очень важно, в «Монументе» нет. Дело не в Сталине, а в духе времени, с которым в художественном мире романа Сталин связан только косвенно.

Эти выводы Триоле, конечно, не формулирует. Напротив, в предисловии она говорит, что на вопросы, поставленные в романе, дал ответ XX съезд КПСС, но это либо обман, либо самообман, а скорей всего и то, и другое. Роман был написан, напомним, после венгерских событий. Они ещё не заставили Эльзу и Арагона порвать с партийной дисциплиной, что, как известно, произошло после Чехословакии¹⁶. В 1957 г. в Москве Арагон, ссылаясь на Мориса Тореза, даже убеждал советских товарищей, что их главная задача перед зарубежными коммунистами – «заставить забыть Венгрию»¹⁷. Тем не менее, Венгрия уже была очевидным сигналом неблагополучия. Другим сигналом было событие, в связи с которым надо поближе взглянуть на фигуру Торша.

Торш – бывший партизанский командир, по специальности учитель, маленький, болезненный человек, вроде бы коренной национальности (есть детали, которые об этом говорят)¹⁸, но его имя и особенно выбранная Триоле орфография этого имени намекают на нечто иноземное, квазигерманское – а страна какая угодно, только не немецкая. В самом конце книги, перед телом мёртвого Левки, Торш думает дословно так: «Он плакал горячими слезами о Левке, о себе, о том, чего он не понял... Но убивать себя он не имел права. Ему нужно было идти дальше и преодолевать боль. Жизнь назад не повернёшь, но боль нужно преодолевать». Всё это довольно ясно указывает на Левинсона из «Разгрома» Фадеева и на заключительные слова этого романа: «Надо было жить и исполнять свои обязанности». С другой стороны, после войны Торш – формально первое лицо в государстве, но он лишён возможности действовать по своей воле; ему, больному, даже чай приносят не по первому требованию. По всему тексту разбросаны намёки, что его связывает кто-то более могущественный, и едва ли это Сталин: писатели-заговорщики сравнивают Торша с Гулливером, опутанным лилипутами, а это совсем другое дело. Такое положение очень напоминает автора «Разгрома» в те годы, когда он возглавлял Союз писателей. Вполне вероятно, что самоубийство Фадеева оказалось толчком к написанию «Монумента» наряду с самоубийством Швеца, случившимся намного раньше. Предсмертное письмо Фадеева было тогда засекречено, но предсмертные настроения известны в кругу литераторов, и многое в трагедии писателя – творца «монументов» можно было реконструировать. Реконструкция, если Фадеев в той или иной мере действительно разделён на Левку и Торша, в деталях сильно расходится с действительностью, но трансформации закономерны; их можно было бы проследить особо.

Итак, попытка совместить партийный коммунизм и свободу для Триоле в «Монументе» трагична, а подчинение ему ведёт к той пошлости, от которой уходили (и к жестокости ради поддержания этой пошлости). В реальности можно было попробовать ещё один выход, который в разных вариантах и выбрали многие бывшие авангардисты: признать за своим прошлым прежде всего эстетическую ценность, связать его с вековым прошлым культуры (прежде всего искусства) и по мере сил

влиять на искусство настоящего. Левке в «Монументе» такой выбор сделать не дали, хотя именно он был бы для него естественным. На Западе или в постсталинской Москве он был возможен. Сама Эльза, наряду с писанием романов, составляла антологии русских поэтов и принимала в Париже молодых из СССР, рекомендованных Лилей Брик. Её друзья с её и Арагона подали переводили советских авторов. Первоначально это были писатели, более или менее близкие бывшим туристам, но в 1971 г., вскоре после смерти Триоле, вышел «Багровый остров» в переводе близкого к Арагону коммунистического журналиста Жоржа Сория, который в 1949 г. издал апологетический отчёт о поездке в СССР. Лиля, со своей стороны, взяла на себя роль опекуны молодых талантов в Москве: Майя Плисецкая, Родион Щедрин, Андрей Вознесенский, Сергей Параджанов и другие. В. А. Катанян, у которого в последние сталинские годы служба состояла в визировании для печати совершенно невероятных по убогости плакатных текстов¹⁹, написал для Щедрина либретто оперы на деревенскую тему, а затем сценарий «Анны Карениной» (музыку к фильму сочинил тот же Щедрин, а Плисецкая появилась там на экране). Алексей Кручёных ещё с 30-х годов стал собирать материальные свидетельства о своей среде. Примеры можно многократно умножить. Каждый из них будет обладать своей спецификой, но суть одна: ниспровергатели прошлого превратились в хранителей связи времён.

Отсюда становятся понятнее трансформации, которые произошли в отношении к Культуре у следующего поколения «продолжателей Маяковского» – в частности, у Вознесенского²⁰. Его обращение к «художникам всех времён» в поэме «Мастера» (1959) совпадает с размышлениями Левки почти текстуально (при малой вероятности знакомства поэта с романом); в том же духе и странные мысли стихотворения «Я в Шушенском. В лесу слоняюсь» (1962):

Уходят имена и числа.

Меняет гений свой покров.

Он – дух народа.

В этом смысле

Был Лениным – Андрей Рублёв.

В 1972 г. называемое Вознесенским чтимое прошлое расширяется: к признанным ещё «Культурой-2» Барме²¹ и Рублёву присоединяются церковные колокола, что уже совсем близко отношению Левки к Старому городу и статуям Святой Варвары:

Признаю искусство
и «Полёт валькирий»,
но люблю кукушку
и Ростов Великий²².
Жду за кинофабрикой
еле-еле-еле
звон ионафановский
и полиелейный.



Таким образом, религиозное по своей природе упование на сверхчеловеческую силу идеи, ведущей из «предыстории» в «истинную историю» (Маркс), оказалось подорвано слишком грубым идолопоклонством вновь утверждаемых ритуалов, к тому же опустошённых изнутри, и слишком человеческой сущностью новой жреческой корпорации. Если в 30-е годы речь шла о расхождении культурного плана с правителями, пусть эти расхождения и оборачивались подчас реальными сроками и расстрелами, то оттепель, у многих пробудив надежды, для иных обнажила глубинный смысл происходящего: полное отсутствие реальной опоры для замыслов преобразования жизни, очеловечить которую если и возможно, то лишь опираясь на прошлое вместо чуждого прежде вечного будущего. Эльза Триоле из прекрасного далёка почувствовала это достаточно рано и достаточно сильно. 

Примечания

- ¹ Роман был переведён в 1990-е годы и остался, насколько можно теперь судить, незамеченным. Не удалось даже найти этот перевод в электронном каталоге РГБ.
- ² Памятник был взорван в 1962 г., а в 1991-м на его постаменте соорудили ещё более грандиозный метроном.
- ³ Диалог писателей: из истории русско-французских культурных связей XX века... М., 2002. С. 748–751.
- ⁴ Там же. С. 728.
- ⁵ Там же. С. 772–780.
- ⁶ Там же. С. 780, примеч. 3 (см. также с. 775, примеч. 1 к письму А. М. Ремизова).
- ⁷ См. в частности воспоминания А. А. Вознесенского // Там же. С. 819.
- ⁸ Якобсон Р. Будетлянин науки. М., 2012. С. 88.
- ⁹ Раньше, собираясь изобразить Сталина в окружении народа, Левка думает: «Разве Христос на алтаре один?»
- ¹⁰ Видны и более далёкие контексты: «думающий вперёд» — значение имени Прометей, и не исключена связь со словами Гёте о Наполеоне: «квинт-

эссенция человечества», впрочем, возможно, известными и Маяковскому.

- ¹¹ Возможно, именно в связи с памятником Маяковскому в «Монументе» немалое место занимают рассуждения о возможности скульптуры в пиджаке, восходящие ещё к началу века (об этом, в частности, много писал Максимилиан Волошин). Следует признать, что московский памятник Маяковскому оказался как раз одним из удачных примеров решения этой проблемы.
- ¹² Е. Б. Рашковский справедливо обратил моё внимание на то, что прототипом министра, очевидно, следует считать Дьёрдя Лукача. Но ситуация ареста министра совсем не похожа на арест Лукача после восстания, а скорей уж может напоминать о процессе Р. Сланского, проходившем, однако, за год до, а никак не после смерти Сталина.
- ¹³ Этот стих, в свою очередь, полемически восходят к «Певцу» Гёте. Это само по себе очевидно, но любопытно, что ни в одном русском переводе этой баллады не сохранено «горло» («Das Lied, daß aus der Kehle dringt»), а по-немецки Маяковский не знал.
- ¹⁴ Ямб вступления к поэме «Во весь голос» — это ещё не тот ямб, которого требовала сталинская партия, да и начинается текст акцентным стихом.
- ¹⁵ И всем становится ясней,
что без идеи коммунизма
Земля вращается без смысла
навстречу гибели своей.
- ¹⁶ Тем не менее Арагон до самой смерти формально оставался членом ЦК КПФ, находясь тем самым в принципиально двойственном положении.
- ¹⁷ Диалог писателей... С. 802.
- ¹⁸ Одна из отличительных национальных черт — светлые курчавые волосы, которые Левка даёт на своем монументе и Сталину.
- ¹⁹ Тексты с визами Катаньяна хранятся в рукописно-документальном фонде Государственного музея В. В. Маяковского.
- ²⁰ Более художественно глубокие явления, как, например, архаизаторство Параджанова, уже прямо восходят к одной из сторон русского будетлянства: воскрешению прадревности.
- ²¹ Ср. при этом у Маяковского:
А завтра
Блаженный
стропила соборы
тщетно возносит, пощаду моля...
(«Ода Революции»)
- ²² Ср. также в «Монументе» диалог министра с Левкой: «— Никому не говорите во Франции, но я люблю Третьяковскую галерею! — Я тоже! Правда, я видел только репродукции, но... — И они рассмеялись как заговорщики, представив себе, какой ужас это признание вызвало бы в Париже».

Иллюстрации предоставлены автором статьи.

Леонид Фридович КАЦИС,
д.ф.н., профессор Института филологии и истории РГГУ,
заведующий учебно-научной лабораторией мандельштамоведения

Как, когда и почему авангард становится классикой?

Постепенное проникновение новых художественных языков и авангардного языка искусства в целом в традиционные формы литературы ярче выражали те, кто не претендовал на большие тиражи, а свою новизну скрывал под покровом скандалов. Они создавали новый синтетический язык эпохи, становясь в один ряд с классиками своего времени.

Ключевые слова: авангард, классика, будетляне, заумь, Велимир Хлебников, Алексей Кручёных, В. В. Маяковский, Р. О. Якобсон, Лев Карсавин.

Прежде всего – что такое «авангард»?

Работы с подобными названиями выходят довольно часто и делятся на две группы. Первая – когда долго и упорно определяют, кто где и когда употребил это слово из явно военного лексикона для обозначения передовых, т. е. авангардных, направлений искусства, науки, и вообще всего нового. А вторая группа работает уже с автономным термином, потерявшим своё этимологическое происхождение и обозначающим всё необычное, непонятное или даже сумасшедшее, случайно попавшее в мир высокого искусства¹.

Здесь прежде всего надо помнить, что невоенное понятие авангарда возникает тогда, когда в поле зрения художников и мыслителей находится идея прогресса, сметающая всё и вся на пути к новому, неважно, социальному или ментальному миру.

И тут возникает вопрос: пусть наши замечательные авангардисты рушат слово, называя это его «воскрешением», громят изобразительность, пытаются соорудить ни на что не похожие здания, издавать невообразимые книги, которые никто не понимает и не читает, но почему же через какое-то время и отлучённый от Церкви Лев Толстой, и футурист Владимир Маяковский, писавший о том, как «с неба смотрела какая-то дрянь величественно, как Лев Толстой», и «Все эти Максимы Горькие, Куприны, Блоки, Соллогубы, Ремизовы, Аверченки, Чёрные, Кузмины, Бунины и проч. и проч.», над которыми смеялись футуристы в манифесте «Пошечина общественному вкусу»², вместе с Велимиром Хлебниковым и, пока, хоть и зря, всё-таки без Алексея Кручёных, но с Борисом Пастернаком и проч., и проч., стоят в истории литературы XX века в обществе и акмеистов Ахматовой, Гумилёва и Мандельштама, и опять же явных авангардистов-обэриутов Даниила Хармса и Александра Введенского?

Почему оказывается прав Маяковский, когда сообщает А. С. Пушкину: «после смерти нам стоять почти что рядом»?

Чтобы попытаться ответить хотя бы и не ученикам, а самим себе на этот вопрос, надо задуматься о том, что и почему отнесено теперь, уже после 100-летия т. н. «исторического авангарда», к этому явлению в России?

Сейчас, когда вышла четырёхтомная художественная «Энциклопедия русского авангарда»³, когда всё увеличивается количество хрестоматий авангарда литературного, когда создана грандиозная библиотека авангарда архитектурного и т. п., мы можем кое-что оценить.

«Энциклопедия русского авангарда» насчитывает порядка шестисот имён художников-авангардистов, к которым относят даже недолгих учеников великих ниспровергателей всего и вся в искусстве.

А помним мы из них всерьёз имён 20–30.

Из десятков томов об архитектурном авангарде помнится прежде всего Константин Мельников с его знаменитым домом в Кривоарбатском переулке, гараж-«ёлочка», ныне Еврейский музей в Марьиной роще, Клуб Русакова и т. п. Есть ещё три-четыре имён, а остальное – для знатоков. Вряд ли кто-то быстро назовёт постройки Гинзбурга или Ладовского...

Такая же ситуация в литературном авангарде с учётом его провинциальных и зарубежных лидеров. Задумаемся, а сколько поэтов-заумников мы знаем? Кроме Алексея Кручёных, и то благодаря славе «Дыр бул щыл», да Велимира Хлебникова с «Бобэоби пелись губы...», остальных назовут филологи да, как это ни странно, интернетчики. Ведь третий великий заумник Илья Зданевич создал в пьесе «Янко круль албанскай» тот самый албанский (албанский) язык⁴, которым в XXI веке пользовалась мо-

лодѣжь. А это заслуга не меньше, чем изобрести, как Н. М. Карамзин, слово «промышленность», Ф. М. Достоевский «пошлость» и т. д.

А это означает, что в истории культуры произошел исторический отбор того, что станет определять эпоху, станет её символизировать. Понятно, что здесь очень поможет и Первая мировая война, и две русские революции 1917 г., и террор, и Вторая мировая война.

Но ведь авангардисты только предлагали «расстрелять Растрелли», как Маяковский, правда, сравнивавший свою любимую из «Облака в штанах» с вполне музейной луврской «Джииоконой, которую надо украсть», или рушить музеи, как авторы «газеты «Искусство коммуны»» и Н. Н. Пунин, впоследствии бывший там хранителем, экспертом, исследователем.

И ещё одно. Представители самых разных направлений – символисты, футуристы, акмеисты – вместе ходили в «Бродячую собаку» до революции, а после неё и перед самым отправлением т. н. «философского парохода», освободившего Советскую Россию от цвета её культуры и мысли, встречались в Петрограде на заседаниях Вольной философской ассоциации. И здесь были сразу Александр Блок с «Крушением гуманизма», символист Андрей Белый и супрематист, автор «Чёрного квадрата» Казимир Малевич, формалист и футурист Виктор Шкловский, написавший уже «Искусство как приём», с коллегами Юрием Тыняновым и Борисом Эйхенбаумом, христианский философ А. А. Мейер и художник К. С. Петров-Водкин⁵...

Продолжать смысла нет. Мы видим, что никакой принципиальной разницы между представителями новых литературных и философских течений не было. На протяжении двадцати лет они варились в одном котле.



▲ Л. Попова. Пространственно-силовая конструкция. 1921 г.

Более того, знаменитый критик Корней Чуковский в знаменитой статье «Футуристы» не очень различал даже акмеистов и футуристов: «Нынче даже тонкие эстеты, парнасцы, как например, Гумилёв, вдруг записались в Адамы: основали секту адамистов, первобытных, перевозданных людей.

– Как адамисты, мы немного лесные звери! – уверяют эти господа. – Сбросим же с себя “наслоения тысячелетних культур!”. Все эти адамисты, как и эгофутурист Игорь Северянин, живут в Петербурге и порождены Петербургом.

А московским кубофутуристам нечего больше и сбрасывать. Они уже всё с собой сбросили: грамматику, логику, психологию, эстетику, членораздельную речь, – визжат, верещат по-звериному:

Сарча кроча буга на вихроль!
Зю цю э спрум!
Беляматокий

...Сказать про творение искусства “то было у диких племён”, нынче значит оправдать и возвысить его”.

Не будем торопиться. Попробуем понять, что здесь процитировал хитрый Корней Чуковский, сам выступавший с вступительными лекциями на вечерах футуристов.

Выделенная им строчка – из, с виду, заумного стихотворения Алексея Кручёных, которое мы здесь приведём:

Фрот фрон ыт
не спорю влюблён
чёрный язык
то было и у диких племён
(1913)

Второе слово первой строки, очевидно: «фрон ыт», т. е. фонетическая запись слова «фронт». Первое же слово «фрот» сочетает в себе и «в рот» и «флот». Всё зависит от того, как трактовать первую фонему. Следовательно, перед нами загадка двух букв-звуков – «Р» и «Л». Их мы легко встретим во второй строчке «не споРю вЛюблён», в которой нет, кстати, никаких спорных редуцированных или не огласованных звуко сочетаний, влияющих на понимание.

Куда сложнее «простейший» «доумный» или просто «умный» «чёрный язык» уже второй из четырёх совсем не заумных строк этого стихотворения. Что здесь понимается под «языком» – язык русский или хоть африканский или язык человеческий, чёрного цвета, мотивирующий «дикие племена»? Знаменитый американский исследователь Дж. Янечек в книге «Zaum» так и не решился прийти к однозначному выводу и написал «language/tongue».

Не будем утверждать, что и нам было ясно, что выбрать или как объединить оба понятия «язык» в этом случае.

Как всегда, помог случай: статью о знаменитом цикле Кручёных, который начинался со знаменитого «Дыр бул щыл», мы писали по-английски. И XXI век помог решить загадку века XX. Применяв современные креативные методы исследования, т. е. просто воспользовавшись «google translate», мы получили сверхнеожиданный ответ из Медицинского словаря – греческое слово «трихоглоссия», которое оказалось не «трёхъязычием», а диагнозом: «волосяной, островной, географический» язык, когда волосы на языке растут пучками, островками. Отсюда и «рот», и традиционное для Кручёных сочетание трёх языков в его заумных текстах 1913 г.

В таком рту и таким языком, действительно, чистое произнесение звуков «р» и «л» будет затруднено. Но такой «островной», где эти фонемы не различаются, язык мы знаем: это «островной» японский язык. Тот самый, чья страна победила Россию во время Порт-Артурской операции Русско-японской войны и на «фроны те» (суше) и на «фроте» (море).

Да и у «диких племён» со звуками в древних языках было часто именно так.

Недаром хитрые футуристы Алексей Кручёных и Михаил Матюшин поставили тогда же футуристическую, т. е. «будетлянскую» оперу «Победа над солнцем», о будущей победе над Страной восходящего солнца.

Теперь мы видим, что заумные с виду тексты вполне поддаются «человеческому» прочтению, а заумь оказывается одним из языков культуры. На это, кстати, обращал внимание и Виктор Шкловский в статье «О поэзии и заумном языке»⁶, но на фоне публичных эскапад футуристов на это никто особого внимания не обратил.

А зря. Ведь футуристы работали именно так, как писал их главный теоретик.

Вот знаменитое стихотворение Велимира Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лизээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Одну из традиций толкования задал формалист Юрий Тынянов, заметивший в знаменитой статье «Иллюстрация», однако, что не было замечено, в комментарии только к изображению губ у Н. С. Лескова, а не ко всему стихотворению, следующее: «Здесь неопределённость, широкие границы конкретности – первое условие. Переводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры...

Губы – здесь прямо осязательны – в прямом смысле.

Здесь – в чередовании губных б, лабиализованных о с нейтральными э и и – дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа.

Напряжённая артикуляция вэо во втором стихе – звуковая метафора, точно так же осязаемая до иллюзии.

Но тут же Хлебников добавил:

Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Всё дело здесь в этом «каких-то» – эта широта, неопределённость метафоры и позволяет ей быть конкретной «вне протяжений»⁷.

Такой «прикладной» анализ на чисто изобразительном уровне вполне возможен, но он ничего не объясняет в стихотворении, где Лицо, кстати, написано с заглавной буквы, что бывает далеко не всегда! Традицию Тынянова пытались продолжать многие, считая, например, что здесь перед нами словарь на заумном и нормальном языке (губные звуки произносят губы, а вэоми заставляют двигаться и мышцы век и т. д.), а недавно была высказана мысль, что цепь здесь просто цепочка, следовательно, перед нами женское лицо.

Опыт чтения предыдущего текста показывает, что так просто классики авангарда, а теперь и просто русской литературы, не работали, а их современники так просто их и не читали.

А ведь Виктор Шкловский, ссылаясь на книгу об экстазе в русском мистическом сектантстве и говоря о происхождении зауми, упоминал и греческие заклинания на филактериях, и письмена на поясе и короне Дианы Эфесской и т. д. А Роман Jakobson в ответ на вопрос Алексея Кручёных писал, что стихи из гласных он видел у старых гностиков.

Однако ключ к этому стихотворению оказался ясен будущему русскому религиозному философу, а тогда автору пародий на гностические коптские тексты Льву Платоновичу Карсавину. В пародии «София земная и горная» из третьего номера альманаха «Стрелец», где была сделана попытка объединить символистов и футуристов, он писал не о женщине, конечно, но о Софии: «Я, София, живу, но живу не собою, небытной, не-сущей. Им создана, образована я, и в девственном чреве моём ношу Его семя, Его самого – плод, рождаемый в муках. Я рождаю Его, Человека; сущая Им, я в Нём исчезаю. Всё от Супруга во мне и всё для Сына земного. Первым я создана, во Втором живу и являю Его многовидность. В Хаосе чёрном, небытная я, оставляю

небытную мнимость. Ныне же. Дева, в полуденный час выхожу я к Великому Духу, к юному в девстве своём, восхожу, непорочная дева. Ныне, в полуденный час выхожу я к Незримому Богу. Тайну последнюю я отвергаю последней печатью. Имя её изрекаю – Дзооэ-Дзои-Дзапоо. Имя её изрекая, десницею тьмы я четыре беру и пять десницею тою же сотен, шуйцею – пять на десять и ею же снова четыре. Я призываю вас Дзоэдзиадзехоэдзоои Оэдзиадз Иодзиаоо Дзадзио Дзадзиадзо...»

Интересно, что пародии Карсавина предшествовала ссылка на цель «братьев-шкловитян», а заканчивалась она упоминанием книги «Јеи» в переводе К. Шмидта. И это краткое слово неожиданно открывает нам название издательства футуристов «ЕУЫ»!⁸

В этой, тогда новой книге, можно было найти практически все приведённые в «Бобэоби» примеры зауми, на греческом, естественно, языке. Но самый главный пример касался той самой цепичепочки, которая и определяет смысл заумного текста. В греческом тексте вместо русского заумного «гзи-гзи-гзэо», лишь в первых двух случаях отдалённо напоминающего звон довольно тяжёлой цепи, мы встречаем: «Ксо-Ксо-Эон»!

То есть Карсавин был прав! «Эон» – это некий мистический уровень на пути к Богу или богам, который требует преодоления соответствующего мистического порога, у которого и бывает цепь. Её звук и «услышал» Хлебников в «Ксо-Ксо».

Теперь нас не удивят строки Александра Блока из раннего варианта стихотворения:

День проходил, как всегда,
В сумасшествии тихом.
Все говорили кругом
О болезнях, врачах и лекарствах.
Друг говорил мне о службе,
Другой – о Христе,
О газете – четвёртый...
Хлебников и Маяковский
Назначили цены большие за книги,
Так что приказчик у Вольфа
Не мог их продать без улыбки и т. д.

Это стихотворение было отправлено как раз в тот третий сборник «Стрелец», где и был текст Льва Карсавина о Софии, вольно или невольно «дешифрующий» хлебниковскую заумь, и там же:

Критик, грома футуризм,
Символизмом шпынял,
Заклучив реализмом.
В кинематографе вечером
Знатный барон целовался под пальмой
С барышней низкого звания,
Её до себя возвышая...
Всё было в отменном порядке.

И оказалось, что перед нами просто звуки того времени, которые одинаково хорошо слышали и лишь на разном языке возвращали в своих произведениях читателям разные авторы. Постепенное проникновение новых художественных языков и авангардного языка искусства в целом в традиционные формы литературы, начиная когда-то с ярких, но странных персонажей-футуристов, как в «Хождении по мукам» Алексея Толстого, и кончая общим «Шумом времени», ярче выражалось теми, кто не претендовал на большие тиражи, а свою новизну скрывал под покровом скандалов. Они создавали новый синтетический язык эпохи, становясь в один ряд классиков своего времени – процесс в истории искусства естественный и непрерывный. Поэтому именно Маяковскому Блок рассказал, что у него в Шахматове революционные крестьяне сожгли библиотеку, Николай Пунин и Лев Карсавин умерли в начале 1950-го в одном и том же лагере Абези...

Вот так авангардисты и становятся классиками, уходя в толщу культуры и истории своей эпохи. 

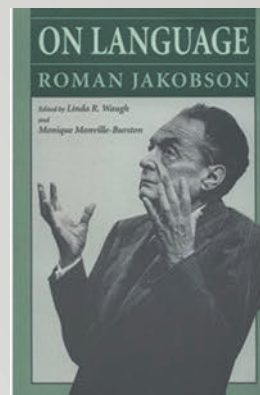
Примечания

- ¹ Весь спектр высказываний современников на эту тему см.: *Крусанов А. В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 1104 с.
- ² Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000. 480 с. Ср.: 1913. «СЛОВО КАК ТАКОВОЕ»: к юбилейному году русского футуризма: материалы международной научной конференции. СПб., 2015.
- ³ Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура: в 3 т. (комплект из 4 книг). М., 2014–2015.
- ⁴ *Кацис Л., Одесский М.* «Славянская взаимность». Модель и топика. Очерки (Авангард в контексте балканского и карпатского вопросов. Пьеса «Янко круль албанскай» (1916–1918) и роман «Философия» И. М. Зданевича). М., 2011. С. 167–201.
- ⁵ *Белоус В.* ВОЛЬФИЛА [Петроградская Вольная Философская Ассоциация] 1919–1924: в 2 т. М., 2005.
- ⁶ См.: *Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе. 1914–1933. М., 1990. С. 45–57.
- ⁷ *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 313.
- ⁸ *Кацис Л.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Изд. 2-е, доп. М., 2004. С. 202–208.

«...о Ромке Якобсоне»

В советское время его имя знали все получившие всеобщее среднее образование. Но много ли они о нём знали?! Наверяд ли.

Большевицки-хамоватое «Ромка Якобсон» приходило всем нам, советским, в стихотворении Маяковского «Товарищу Нетте – пароходу и человеку» (1926), которое по тогдашней программе надлежало обязательно заучить наизусть. И то сказать: версификационно блистательное, содержащее радиоактивно мощную экспрессию, стихотворение это выучивалось без труда, хотя, конечно, его историко-культурный и конкретно-политический смыслы оставались для нас весьма затуманенными. Никто не разъяснял нам (да и не мог разъяснить по понятным сегодня причинам) многих подробностей эпохи кровавых грез о мировой революции, о чудовищном «человечьем общежитии» по-коммунистически. Поэтому часто, даже в собраниях сочинений Маяковского о Якобсоне не давалось никаких пояснений. Вот и гадай, кто это? С одесского он кичмана, один из прототипов героев Бабеля или Остапа Бендера, а может, чекист, герой Гражданской войны?! Ни то, ни другое, ни третье.



Роман Осипович Якобсон (1896–1982) родился и вырос в Москве в семье состоятельного инженера. В 1918 году окончил отделение славянской филологии историко-филологического факультета Московского университета. Ещё студентом стал одним из основателей и первым председателем знаменитого Московского лингвистического кружка. Рано познакомившись с Маяковским, Якобсон, как и многие молодые люди в те времена, увлёкся идеями социал-радикализма, сотрудничал с РОСТА, оказавшись в Чехословакии, служил в советском полпредстве. Здесь его постоянно подозревали в симпатиях к большевикам, обвиняли в шпионаже в пользу советской России. Но не менее настороженно относились к беспартийному Якобсону и коммунисты... К 1930 году Роману Осиповичу всё это, как видно, надоело: он окончательно повзрослел и перенаправил свой организаторский гений в филологическую сферу, в итоге став одним из крупнейших лингвистов в мире, автором множества трудов, впрочем, не только лингвистических, но и литературоведческих, семиотических, историко-культурных... Более того, очевидно, что Якобсон стал и ярким участником и тонким исследователем русского авангардизма, его историком и аналитиком.

В советское время труды и наследие Романа Осиповича, жившего в Европе, а затем в США, для наших сограждан и даже учёных было труднодоступно. Затем в самом начале перестройки усилиями Вяч. Вс. Иванова, М. Л. Гаспарова и А. Е. Парниса в авторитетной серии «Языковеды мира» вышел том его трудов «Работы по поэтике» (М.: Прогресс, 1987)... Однако затем дело пошло вяло. Так что будем считать это наше представление блистательного учёного лишь преддверием к открытию его обширного наследия.

Все отрывки из статей Р. О. Якобсона печатаются по указанному изданию.

Начнём с одной из последних статей Якобсона – «Заумный Тургенев» (1981). Думается, она не слу-

чайно была написана именно по-русски. Также она важна для нас потому, что следующий номер «Литературы» будет строиться вокруг проблемы традиции в школе XXI века и, естественно, юбилея Ивана Сергеевича Тургенева.

«В “Воспоминаниях” гр. В. А. Соллогуба (1813–1882) воспроизведён со слов его гостя Тургенева любопытный биографический эпизод:

“Люблю побаловать себя иногда русским словом. Никогда не забуду я маленького происшествия, случившегося со мною по этому поводу в Лондоне”. Осевший в Англии Н. М. Жемчужников, брат поэта, пригласил Тургенева пообедать “в одном из высокотонных клубов”, где писателя немедленно “обдало холодом подавляющей торжественности” и где вокруг обоих пришельцев принялись священнодействовать трое дворецких.

Вот, в передаче Соллогуба, ядро тургеневского повествования о достопамятном клубном “пассаже”: “Я чувствовал, что у меня по спине начинают ходить мурашки; эта роскошная зала, мрачная, несмотря на большое освещение, эти люди, точно деревянные тени, снующие вокруг нас, весь этот обиход начинал выводить меня из терпения”. Близился апогей. “Мною вдруг обуяло какое-то исступление; что есть мочи я ударил об стол кулаком и принялся как сумасшедший кричать:

– Редька! Тыква! Кобыла! Репа! Баба! Каша! Каша!”

Эта “вспышка Тургенева”, как её окрестило очередное издание “Воспоминаний” Соллогуба, образует семёрку восклицательных голофраз из семи существительных женского рода в именительном падеже единственного числа с окончанием -а и с ударением на предыдущем слоге. Пятёрке неодушевлённых имён, двум начальным, двум конечным и одному центральному, противостоят непосредственно по обеим сторонам центрального слова два одушевлённых су-

ществительных; оба выделены звонким превокальным *б* ударного слога, и в обоих корень сам по себе несёт сексуальную информацию: *Кобыла! Баба!*

<...> ...губные согласные тяготеют к центру выкрика, тогда как задненёбные расположены по его краям. Взрывными согласными начинаются пять из семи слов, а также пять из семи ударных слогов.

Следует вспомнить настойчивое показание Велимира Хлебникова: “Я изучал образчики самовитой речи и нашел, что число пять весьма значительно для неё; столько же, сколько и для числа пальцев руки”. Оказывается, например, что в начальном четырёхстрочном предложении поэта “Кузнечика”, “помимо желанья написавшего этот вздор, звуки *у, к, л, р* повторяются пять раз каждый”. Этому “закону свободно текущей самовитой речи” Хлебников находит параллель в “пятилучевом строении” пчелиных сотов и морских звёзд.

<...> “Мочи моей нет!” – гласит, согласно Соллогубу, тургеневский комментарий к заклинательному экспромту: “Душит меня здесь, душит!.. Я должен себя русскими словами успокоить!” Так неприязнительная баба с кашей оказывается победоносно противопоставлена троим величественным дворецким и двоим обедавшим в зале джентльменам “ещё более одеревенелого вида”. Женский род и пол в тургеневском выпаде контрастирует с мужским укладом чопорного клуба.

Связка сельских овощных имён, перерастающая в иступлённую тягу к бабе-вершительнице и каше, вершинному достижению русской народной кулинарии, отвечала на *священнодействия* (“другого слова, – говорит Тургенев, – я употребить не могу”), творимые тройцей дворецких, походивших гораздо более “на членов палаты лордов, чем на дворецких”. Чтобы выразить, как, торжественно блюдя ритуал неукоснительной диеты, предписанной бедняге Жемчужникову, “самый важный дворецкий” ставил за одним блюдом следующее одного и того же содержания блюдо с поочередным величественным возгласом: *First cutlet, Second cutlet, Third cutlet*; для всего этого, по словам Ивана Сергеевича, “нет слов на человеческом языке”, и пятёрка велярных согласных тургеневского лихорадочного языкоговорения с его заключительным словцом: *Каша! Каша!* непосредственно перекликается и аллитерирует с троекратно раздававшимся *cutlet* при обрядном появлении неизменного яства на серебряном блюде под серебряным колпаком.

Может быть, в повествовании вкрались позднейшие тургеневские прикрасы и домыслы, как намекает Соллогуб, ссылаясь на “безукоризненную благовоспитанность” Ивана Сергеевича; изрёк ли он или только надумал свою семисловесную застольную формулу? Возможно, наконец, что в некоторых “преувеличениях” повинен сам мемуарист, но неимоверно трудно предположить, чтобы этот мастерский опыт творческой спайки “бессвязных русских слов” не был создан отважным и могучим художником “свободного русского языка”.

Срыв чаемого *consummatum* [здесь: итога (лат.) – *Ред.*], характерный мотив тургеневской жизни и творчества (“Отчего я не ответил ей” и т.д.), сказал-

ся в поздней периферической деятельности писателя не одной только клубной выходкой, но и теми гротескными «сказками» (*des chos bien invraisemblables* [‘совершенно невероятные вещи’]), которые на рубеже 70–80-х годов Клоди (1852–1914), дочь Полины Виардо, получала в форме писем от Тургенева <...> В связи с заумной символикой этих сказок парижский комментатор недаром сулил им приобщение “к сюрреалистическим антологиям”.

Под статью рассказу Тургенева об испуге сотрапезника – “Он подумал, что я лишился рассудка” – должна была действовать на молодую адресатку эпистолярных *épanchements* [‘излияний’] подстановка общей и сказкам, и басням Тургенева безудержной скатологии взамен высокотонной эротики. <...>

И в лондонском сумасбродстве, и в бредовой фантазмагории французских посланий – и в том, и в другом случае упрощенческий сдвиг расцвечен прихотливыми словесными фигурами, придающими тексту, казалось бы шальному, внезапную неоспоримую убедительность, подобно заумной “мудрости в силке”, вдохновившей, за полвека до Хлебникова, тургеневский “рассказ о соловьях” – например, о “десятом колене” соловьиного искусства: “У хорошего, нотного соловья оно ещё вот как бывает: начнет – тии-вить, а там тук! Это оттолчкой называется. Потом опять – тии-вить... тук! тук! Два раза оттолчка – и в полудара, эдак лучше; в третий раз тии-вить – да как распылет вдруг, сукин сын, дробью или раскатом – едва на ногах устоишь, обожжёт!”

Теперь перейдём к ранним работам Романа Якобсона. В молодости он под псевдонимом *Алягров* выступал и как поэт-заумник. Под этим же псевдонимом опубликовал статью «Задачи художественной пропаганды» (1919. 5 сентября). Изложенная в ней эстетическая программа многое объясняет как в общих тенденциях развития тогдашнего искусства, так и творчества Маяковского. (*Мерилиз* – универсальный магазин в Москве; ныне в его здании помещается ЦУМ).

«Мыслима ли художественная пропаганда – внепартийная, объективная, всепреемлющая?

Можно ли одновременно прививать массе все имеющиеся в данный момент эстетические системы?

Если орган художественной пропаганды хочет взять на себя роль художественного Мерилиза, тогда несомненно:

Краеугольным лозунгом должно стать: чего изволите.

Держать надлежит, по преимуществу, ходкий товар, учитывая спрос, равняясь по потребителю.

Навязывать следует прежде всего тот товар, который обильно предлагается, – богатый количественно. Таков товар залежалый. Быстрый сбыт необходимо создать тому товару, который скорее, легче всего и в максимальном количестве производится. Таков, разумеется, всяческий штамп.

Отсюда необходимый вывод, что спрос потребителя определяет ценность художественного течения, что ценность выставки измеряется её посещаемостью, что только плебисцит в состоянии выяснить ценность

того или иного художественного произведения, как это практиковалось отчасти в эпоху расцвета эстетического либерализма во времена передвижничества.

Однако художественные формы не выбираются, как выбирает покупатель перчатки в модном магазине.

Забывают, что жизнь искусства есть смена методов оформления <...>.

Новая художественная форма есть деформация старой, протест против неё. Мирное сосуществование во времени двух художественных форм так же немислимо, как немислимо сосуществование двух геометрических тел в одном пространстве. Старое искусство, разрушаемое атакой нового, оставляет по себе так называемые «культурные переживания». От живого социального факта последние отличаются отсутствием всякой иной тенденции, кроме консервирующей.

Поскольку задачей подлинно революционного художественного просвещения является революционизирование культурных, в частности эстетических навыков, постольку оно должно всемерно разрушать и уничтожать эти культурные переживания. Иначе говоря, изживание художественной статики, борьба с эпигонством – задача художественного просвещения. Апология эклектизма, художественного соглашательства знаменует собою революционное бессилие, творческую импотенцию. Расцвет, эпидемия такого соглашательства совпадает с моментами общественного упадка. <...>

И те, которые, проецируя музей в жизнь, кричат о веротерпимости в искусстве, уподобляются ревнителям «чистой демократии» <...>.

Разумеется, мы не можем не обратить внимание на опубликованную посмертно (1984) статью Якобсона «Из комментария к стихам Маяковского «Товарищу Нетте – пароходу и человеку»», где он даёт существенные пояснения к краткому упоминанию о нём.

«Тебе, Ромка, хвали громко», – гласил эмфатический призыв старому другу, вписанный в 1918 г. Маяковским в его только что вышедший том стихов. Приобщение товарища Теодора к новой русской поэзии – его ознакомление со стихами Маяковского, а затем с самим стихотворцем – и лозунг борьбы с ненавистниками нового слова, внушенный тем же Ромкой-филологом тому же товарищу Нетте в пароходной каюте, связываются цепкой ассоциацией с ночной беседой в дипкупе между тем же Теодором и на этот раз Владимиром Маяковским.

По дороге опять из Москвы в Берлин необычная память Маяковского на всё, что он читал или слышал, уточнила и обогатила воспоминание о чаях, пивавшихся в дипкупе.

«Оды торжественное О» соседствует в творчестве Маяковского, мечтателя о грядущей мастерской человеческих воскрешений, с пародийным подступом к одной и той же теме, в данном случае с воскрешением замороженного клопа. Так и за посланием «Товарищу Нетте – пароходу и человеку», воспевающим перево-

площение погибшего дипкурьера в прозванный его именем пароход <...>, непосредственно следуют в цикле стихотворений Маяковского за 1926 г. его сатирические стихи под заглавием «Ужасная фамильярность», едко осуждающие развязное присвоение героических имён вещевому миру. «Есть Марксов проспект и улица Розы», а про Мейерхольда скоро будут спрашивать: «Это тот, который гребешок».

В цикле 1926 г. массе злободневных сатир противостоят два лирических послания только что погибшим – Сергею Есенину и Теодору Нетте – с дательной формой адресата в обоих заглавиях и вторым лицом на протяжении обоих текстов. Стихи «Товарищу Нетте» написаны через три месяца после выхода стихов «Сергею Есенину» (16 апреля 1926 г.), и ещё в афише кавказской лекции поэта летом 1929 г. непосредственно выступает смежность – Нетте, Есенин (см. В. Катанян. Маяковский. М., 1956, с. 379). Из двух насильных смертей – одна от собственной руки, другая от руки пересилившего убийцы – обе издавна знакомы стихам Маяковского. Первая, есенинская, в 1930 г. пресекая бытие самого Маяковского, вторично выступает в его стихах закликательным отказом («Про это»: «Не доставлю радости видеть, что сам от заряда стих»). Вторая – в неравной борьбе с насильниками – в свою очередь сродни поэме «Про это» и её разделу «Последняя смерть» («Со всех винтовок, со всех батарей, с каждого маузера и браунинга... в упор – за зарядом заряд...»). Покорное зрелище мирного ложа смерти ненавистно поэту.

Он стоит перед выбором: либо смерть «последняя», в терминах поэмы «Про это», т. е. гибель от несчётного врага, или же – «стоит только руку протянуть» – лёгкий путь самоубийцы.

Даже благочестивое уподобление «на крест» промелькнуло в стихах «Товарищу Нетте», убитому 5 февраля 1926 г. при попытке защиты диппочты от ринувшейся на него шайки налетчиков, а согласно фабуле поэта, растерзанному, но ожившему. (В поэме «Про это» «последняя смерть» поэта влечёт за собой прошение: «Воскреси!»)

В эпилоге стихов «...пароходу и человеку» мученический конец неравной борьбы возведён в единственный вожеленный удел:

Но в конце хочу
– других желаний нету –
Встретить я хочу
свой смертный час
Так,
как встретил смерть
товарищ Нетте.

Сопряжение неминуемой «последней смерти» («Но у меня выходов нет») и добровольного «расчёта с жизнью» объявилось Маяковскому и отстоялось словом и делом в роковом апреле 1930 г.»

Чем далее от нас XX век, тем острее ощущение того, что с каждым днём мы знаем о нём всё меньше. Объяснение этому удивительному чувству довольно простое: история XX века, в том числе культуры XX века, не столько исследовалась, сколько творилась. Вследствие тяжелейших идеологических стеснений в государствах, хлебнувших того или иного тоталитарного варева, вследствие смертельных международных противостояний человечество получило многообразную мифологию о себе самом, а теперь занято распутыванием новых проблем в новых обстоятельствах.

И тем не менее добраться до правды прошлого, до его фактов, его реальности совершенно необходимо. И потому обширный труд Леонида Ливака и Андрея Устинова изначально вызывает поддержку и одобрение. Ограничив своё исследование всего семью годами: 1920–1926, от начала великого исхода из обречённой Российской Империи до возникновения в Париже русской культурной колонии со своими заметными результатами, учёные ввели для себя и содержательное ограничение: собрать и описать лишь то, что относится к русскому авангарду. Здесь легко поспорить о точности терминологии (и утверждать невозможность такой точности в



Леонид Ливак, Андрей Устинов. **ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД РУССКОГО ПАРИЖА: История. Хроника. Антология. Документы.** М.: ОГИ, 2014. 992 с.

гуманитарной сфере), но то, что теперь мы получили почти стереоскопическую реконструкцию происходившего в Париже 1920-х годов, очевидно. Мы можем читать стихо-творения изгнанников из России, видеть воспроизведения их сборников, афиш, анонсов, временных публикаций, обдумывать их доклады, следить за их спорами, а в итоге сделать вывод, что социально-политические катаклизмы 1917 года тектонически повлияли и на дальнейшее развитие русского авангарда. Те, кто остался на родине, оказались или несовместимыми с так называемой «новой жизнью» и умерли (Ольга Розанова, Велимир Хлебников, Любовь Попова...), или маргинализировались (Кручёных, Василий Каменский...), или потерпели смертельное фиаско в попытках самоуговоров, порой переходящих в прямое приспособленчество (Маяковский, Игорь Терентьев, Мейерхольд...). Зато бежавшие на чужбину попытались обрётённую ими до 1917 года творческую энергию не растратить, а сохранить и даже как-то с нею поделиться со своими новыми соседями. Что получилось и что не могло получиться вне родины, России, наглядно показывает этот выразительный свод художественных сочинений и документов времени.

Монография Лады Пановой – ещё одно свидетельство об идущем сегодня, пусть не так быстро, непредвзятом рассмотрении художественных произведений, манифестов и житнетворческих практик XX века – в настоящем случае первого авангарда, рассмотрении, независимом как от культа авангарда, так и от сложившейся за столетие инерции его восприятия.

Что и говорить, авангард сегодня и конкретно так называемый «первый авангард» то и дело оказываются в координатах моды, что создаёт значительные трудности в установлении его действительного места в сегодняшнем литературном каноне, масштаб его новаторства.

Ученица Михаила Гаспарова, коллега Александра Жолковского Лада Панова приобрела филологическую известность своими трудами о поэзии Осипа Мандельштама и Михаила Кузмина. Теперь она обратилась к многообразию трактовок произведений Велимира Хлебникова и Даниила Хармса. Но их contextualization обнаружила у обоих писателей богатейшую доавангардную родословную.

В книге четыре раздела. В первом и третьем рассматриваются писательские практики Хлебникова и Хармса, во втором и четвёртом соответственно – нумерология от Хлебникова до обэриутов и прагматика как искусство.



Лада Панова. **МНИМОЕ СИРОТСТВО: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма.** М.: ИД Высшей школы экономики, 2017. 608 с. («Исследования культуры»).

Собственно, Лада Панова исходит из идеи, которую с медийной чёткостью выразила несколько лет назад в радиointerview: «Русский авангард называет себя сиротами без роду и без племени. Они как бы пишут из ничего, хотя, как мы знаем из истории литературы, такого просто не бывает». И далее: оказывается, что писатели, «объявляя себя новаторами, рекламируют себя в каком-то нужном им духе, но это совершенно не соответствует действительности».

Куль авангарда был запрограммирован самим авангардом, транслировавшим своей аудитории особые правила восприятия себя и настаивавшем на собственной самобытности. При этом искусственно изолируя и Хлебникова и Хармса от литературы как таковой, традиций...

Таковы исходные посылы, но в итоге подробных разборов, к финалу Хлебников и Хармс в лоно литературы возвращены, убраны с семи ветров авангардизма.

Л. Г. Панова предлагает признать Хлебникова, Хармса, других авангардистов типичными деятелями модернизма, разделяющими со своей эпохой интеллектуальные моды, сюжеты, мотивы, житнетворческие и рекламные стратегии.

Правда, тут же возникают новые вопросы – об определении художественного смысла модернизма и модернизма как такового.

Монография профессора РГГУ Л. Ф. Кациса, вышедшая к юбилею поэта, посвящена проблеме его самоубийства. Она рассмотрена в необычном аспекте. Книга начинается и завершается анализом размышлений Лили Брик «Предложение исследователям» 1966 года о Маяковском и Достоевском на фоне книги Виктора Шкловского «За и против. Заметки о Достоевском» (1957). На основании вдумчивого прочтения произведений поэта выявляется его отношение к проблеме самоубийства, показываются неразрывные связи Маяковского с творчеством Ф. М. Достоевского в преломлении русского философа и публициста В. В. Розанова. Это позволяет увидеть смысл массированного использования десятков цитат из Достоевского в поэмах Маяковского «Человек», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Про это» и в предсмертном неоконченном. Эти цитаты объединены вокруг идей Василия Розанова, считавшего, что Достоевский сумел найти главную тайну религии Древнего Египта – безболезненный переход через смерть. Это важно для любого потенциально-го самоубийцы.

Вторая точка зрения на происшедшую трагедию – анализ прижизненных и посмертных произведений о Маяковском Пастернака, которого герой книги «привлекал страшной из тяг». Рассматриваются две редакции «Баллады» («Бывает курьером на борзом...»), «Охранная грамота» и «Люди и положения». К этому же ряду примыкают поэма «Маяковский начинается» Николая Асеева с её прямым обращением к Пастернаку и многочисленные выступления «Кольки», как писал о нём Маяковский в «Юбилейном»: «Хватка у него моя». Это особенно важно, так как многие «документы» о якобы «убийстве» Маяковского Бриками, Лилей и Осипом приписываются Асееву.

В книге представлены следственные материалы по делу о самоубийстве, изучены различные фантастические версии, рождавшиеся в годы перестройки, но восходящие к спорам и слухам 1940-х годов. Пристальное внимание обращено на дневники М. М. Пришвина, где эта тема рассматривается и на личном (жена писателя была старой подругой ЛЕФовки Елизаветы Лавинской, чьи рассказы лежат в основе многих версий) и на философском уровне, свойственном Пришвину. Наряду с этим приводятся многие тексты, обвиняющие самых разных лиц в смерти поэта: Генрих Ягода, Яков Агранов, Лев Троцкий.

Важное место уделяет Леонид Кацис выяснению причин двух больших антибриковских кампа-

ний: 1958 года, связанной с выходом в свет тома «Литературного наследства» с публикацией личных писем Маяковского Лиле Брик, и 1968 года, внешне ничем не мотивированных. Исследователь приходит к выводу, что обе были связаны с двумя периодами попыток ресталинизации.

Первая прошла в период после XX съезда КПСС на фоне разгрома Хрущёвым летом 1957 года так называемой «антипартийной группы», пытавшейся повернуть историю вспять, – с реализацией на практике слов Сталина о Маяковском как «лучшем и талантливейшем поэте нашей советской эпохи». Сторонникам проигравших показалось удобным «заменить» Л. Ю. Брик с её франко-коммунистическими и либеральными зарубежными связями на единственного живого члена семьи Маяковского, упомянутую, кроме Лили Брик, в предсмертном письме, верную «линии партии», – сестру поэта Людмилу Маяковскую.

Вторая история 1966–1968 годов, организованная сотрудниками аппарата главного идеолога КПСС М. А. Суслова, была связана с приходом к власти Л. И. Брежнева и попыткой пересмотра решений XX съезда КПСС относительно роли Сталина в истории в связи с 50-летием Октябрьской революции, а также на фоне попыток демократизации в социалистическом мире, особенно в Чехословакии. Надо отметить, что выразительным фактом развер-

нувшейся борьбы стало выпущенное к 75-летию Маяковского в популярном приложении к журналу «Огонёк» восьмитомное собрание его сочинений. Бриковская линия в творчестве и в жизни Маяковского из него фактически исчезла.

Л. Ф. Кацис подробно анализирует недавно опубликованные устные беседы В. Д. Дувакина с В. Б. Шкловским о Маяковском. В этих сложных и закрытых от непосвящённых текстах сохранилось немало того, о чём трудно догадаться через девяносто без малого лет после ухода Маяковского из жизни.

В книге приводятся или анализируются ключевые тексты многолетней полемики вокруг трагического момента в истории русской культуры, позволяющие ощутить подлинный дух сразу нескольких эпох: от первых десятилетий Советской власти до первых десятилетий XXI века.

Комплексный подход к описанию рокового выстрела позволяет читателю увидеть одно из самых загадочных событий литературы советского времени и с литературной, и с психологической, и с политической точек зрения одновременно. 



Леонид Кацис. **ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ. РОКОВОЙ ВЫСТРЕЛ. Документы. Свидетельства. Исследования.** М.: АСТ, 2018. 480 с. («Эпоха великих людей»)

Хрестоматия новой литературы

Скрытымным

Дополнительные материалы
к статье см. в Личном кабинете

Не утихают споры о месте современной литературы в школьном литературном образовании. Причём споры эти то и дело переводятся из учебно-методической в административную сферу. Стенка (отнюдь не книжная) идёт на стенку, сыплются взаимные обвинения, вновь и вновь распускаются дымовые завесы слухов, долженствующие обеспечить успех очередного наступления.

В нашей редакции издавна сложилось понимание, что все проблемы литературного образования начинаются с того места, которое оно занимает в общероссийской образовательной стратегии. А место это – убогое, жалкое, промежуточное, откидное. И особых надежд на улучшение нет, несмотря на то что все доводы в пользу благой перемены участи высказаны.

Тем не менее, не только политика, но и педагогика – искусство возможного.

Мы вновь задали себе простые вопросы и сами на них ответили.

– Читают ли школьники современную литературу? – Да, читают, но что они читают, сказать затруднительно.

– Нужна ли в школьном изучении современная литература? – Да, нужна, причём и русская, и зарубежная, и литература народов России.

– Какая современная литература должна прийти в школу?

– Понятно, что разнообразная.

И вот мы решили пойти одним из естественных путей отбора такой эстетически яркой, этически серьёзной литературы.

А именно: обратились к известным российским поэтам и прозаикам с просьбой предложить одно своё стихотворение (один рассказ) для любого класса, которое они хотели бы видеть в школьной хрестоматии или, во всяком случае, в антологии для внеклассного чтения.

И дело началось. Исходя из возможностей нашего издания, мы будем печатать в каждом номере восемь стихотворений восьми российских поэтов. Каждое будет сопровождено небольшим авторским комментарием или эссе на важную для автора тему, биографическими сведениями об авторе и его фотопортретом. (Сразу предупредим: каждый поэт получает в своё распоряжение одну страницу журнала. Поэтому он может давать большое стихотворение и маленький комментарий (или наоборот), может вообще отказаться от пояснений. От этого будет зависеть и размер его фотографии... Недизайнерно? Ещё как! Но для нас важны слова, а не картинки, и потому с дизайном здесь у нас будет вечный компромисс. Попроще в этом смысле окажется с прозой, она пойдёт в электронном приложении к «Литературе». Здесь, соответственно, будут помещаться по восемь рассказов современных российских прозаиков.)

И последнее. Мы должны ответить на вопрос, что такое, по нашим представлениям, новая, современная русская литература?

Два десятилетия назад на страницах тогда газеты «Литература» мы определяли точкой отсчёта 1953 год, год смерти Сталина, новый, *оттепельный* этап развития большевистской власти в нашей стране. Сегодня, в обстоятельствах длящегося посткоммунизма, можно, опираясь на качественно проявившиеся тенденции, сказать, что обоснованная точка отсчёта нового этапа современной русской литературы – 1968 год.

Это год окончательного исчезновения *оттепели* и вызванной ею политических иллюзий, это не только *танки в Праге*, это год горького вывода о принципиальной неререформируемости коммунизма и его несовместимости с вечными запросами человечества.

К сожалению, проблемы, заявившие о себе в 1968 году, не решены до сих пор, а может, и обострены. А значит, и литература, развивавшаяся в эти годы, остаётся в обстоятельствах их художественного исследования.

Для подтверждения этого тезиса берём эпитафией ко всей нашей хрестоматии стихотворение великого русского поэта XX века Андрея Андреевича Вознесенского «Скрытымным». Трудно поверить, но оно написано им почти полвека назад, в 1970 году (печатаётся по изданию: Вознесенский А. А. Тьма. М.: Время, 2008. С. 210).

«Скрытымным» – это пляшут омичи?
скрип темниц? или крик о помощи?
или у Судьбы есть псевдоним,
тёмная ухмылочка – скрытымным?

Скрытымным – то, что между нами.
То, что было раньше, вскрыв, темним.
«Ты-мы-вы...» – с закрытыми глазами
в счастье стонет женщина: скрытымным.

Скрытымным – языков праматерь.
Глупо верить разуму, глупо спорить с ним.
Планы прогнозируем по сопромату,
но часто не учитываем скрытымным.

«Как выживаете?» – «Скрытымным...»
Из-за «скрытымныма» закрыли Крым.

Скрытымным – это не силлабика.
Лермонтов поэтому непереводим.
Лучшая Марина зарыта в Елабуге.
Где её могила? – скрытымным...

А пока пляшите, пьяны в дым:
«Шагадам, магадам, скрытымным!»
Но не забывайте – рухнул Рим,
не поняв приветствия: «Скрытымным».

Сергей Бирюков. Полёт динозавра

по наблюдениям учёных
голодные мыши живут дольше

так и запишем

но оказывается динозавры
летали
по наблюдениям учёных

учёные всё записали
на веб-камеры

и могли бы показать

но голодные динозавры
не желающие жить как мыши
под наблюдением учёных
съели оных
копии послали прикреплённым файлом

таким образом
упорядоченная система

неожиданно трансформировалась
в хаос
что по определению Пригожина
позволило выйти на новый виток

динозавр спланировал
неудачно
клюнул носом в песок

учёные признали свою вину
косвенную но всё равно

кто пил цикуту
кто вино

все умерли
никого нет

динозавры в поиске
иных планет

2008

Прямая речь: «Говорят, что когда сороконожку спросили, что делает её двенадцатая нога, в то время как пятая... сороконожка впала в ступор. Такое же может произойти с автором, которого попросят написать комментарий к собственным стихам.

Тем более, если стихотворение представляется самому автору довольно прозрачным. Ну, например, данное, которое строится на парадоксальных сопоставлениях ироническо-абсурдистского характера. Наиболее наглядно все особенности текста проявляются в авторском исполнении.

Пояснение к имени. Илья Романович Пригожин (1917–2003) – бельгийский физик и физикохимик российского происхождения. Лауреат Нобелевской премии по химии (1977). Автор оригинальных философских идей, в том числе “теории хаоса”».

От редакции. Авангард – дело весёлое. И таинственное. Недаром один из его пионеров, Алексей Ремизов говорил: «Действуют ведь на душу не слова, а подсловья». После того как стихотворение Сергея Бирюкова было заверстано, номер прошёл несколько этапов подготовки, пока не попал к нашему замечательному корректору, а фактически редактору стиля и слова Александре Григорьевне Васильевой. Профессиональный филолог с огромным опытом, она, как обычно – с осторожностью, спросила, верно ли, что стихотворение называется «Полёт динозавтра».

Мы бросились сверять: ведь здорово, в духе и авангарда и Академии Зауми, создателем и президентом которой является Сергей Евгеньевич! Увы... Опечатка при вёрстке, хотя опечатка прекрасная.

Сообщили автору. Он тоже обрадовался: «Да, “динозавтра” – забавно)), действительно сюжет! Точно в тему. Футуристы ценили опечатку как добавление смысла. Может быть, возьму как второй заголовок!»

Так что пожелаем всем нам новых приключений в *катакомбах языка* и всё же – работы без невыловленных опечаток.

Сергей Евгеньевич Бирюков (1950) – поэт, литературовед, исследователь русского и зарубежного авангарда. Основатель и президент Международной Академии Зауми. Доктор культурологии. Соредатор журнала литературного и художественного авангарда «Другое полушарие». В 2014 г. выпустил книгу «Амплитуда авангарда» (М.: Совпадение, серия «Ещё не классики»).



© С. Е. Бирюков.

Фото работы Левона Осипяна предоставлено С.Е. Бирюковым.

Дмитрий Воденников. * * *

Так дымно здесь
и свет невыносимый,
что даже рук своих не различить –
кто хочет жить так, чтобы быть любимым?
Я – жить хочу, так чтобы быть любимым!
Ну так как ты – вообще не стоит – жить.

А я вот всё живу – как будто там внутри
не этот – как его – не будущий Альцгеймер,
не этой смерти пухнувший комочек,
не костный мозг
и не подкожный жир,
а так как будто там какой-то жар цветочный,
цветочный жар, подтаявший пломбир,

а так, как будто там какой-то ад пчелиный,
который не залить, не зализать...
Алё, кто хочет знать, как жить, чтоб быть любимым?
Ну чё молчим? Никто не хочет знать?

Вот так и мне не то чтоб неприятно,
что лично я так долго шёл на свет,
на этот свет и звук невероятный,
к чему-то там, чего на свете нет,

вот так и мне не то чтобы противно,
что тот, любой другой, кто вслед за мною шёл,

Прямая речь: «Стихи рождаются из голосов. В тебе вдруг начинают звучать голоса. Это не имеет отношения к психическому заболеванию, хотя ты, когда пишешь, конечно, болеешь.

Тебе надо просто распутать этот клубок: понять, что стихотворение хочет сказать. Потому что стихотворение всегда больше, чем ты. Твоя простая человеческая правда слишком простая и слишком твоя: ну да, любил, ну да, разлюбил. К миру это не имеет никакого отношения. Это всё равно, как если бы муравей заговорил об устройстве муравейника. Он, может, его и строил (точнее его дед, прадед и древний пращур), но ни смысла его, ни архитектуры он понять не в силах.

Вот так и ты.

Ты не можешь знать, что хочет сказать настоящее стихотворение.

Вот и распутываешь этот клубок.

Но клубок не распутывается.

Я равнодушен к Бродскому, но он однажды сказал потрясающую вещь. «И когда родители умирают, – он сказал, – ты вдруг понимаешь, что это-то и была жизнь».

Это похоже на историю со стихами. Когда ты умираешь в стихе (и тебя самого, глупого, умного, там нет), то вдруг понимаешь, что это и есть стихотворение.

А ещё Бродский вспоминал, как однажды сделал открытие. У всех бывают откровения, но Бродский был гений, поэтому его открытие было какое-то просто душно-щемящее. Он стоял однажды на набережной напротив какого-то дома и сложил руки так, что они немного свешивались над водой. И этого стало ему достаточным.

“День серенький, – рассказал потом он. – И водичка течёт. Я ни в коем случае не думал тогда, что вот я поэт или не поэт. Этого вообще никогда у меня не было и до сих пор в известной степени нет. Но я помню, что вот я стою и руки уже как бы над водичкой, народ вокруг ловит рыбку, гуляет, ну и всё остальное. Дворцовый мост справа. Я смотрю, водичка так движется в сторону залива, и между водой и руками некоторое пространство. И я подумал, что воздух сейчас проходит между водой и руками в том же направлении. И тут же подумал, что в этот момент никому на набережной такая мысль в голову не приходит... И тут я понял, что что-то уже произошло”.

То есть в этот момент он осознал, что он поэт. Не просто рыжий мальчик, не советский человек в плохо пошитых брюках, а поэт. Вот, собственно, этому стихи и учат. Просто стать дудкой и позволить через тебя пройти звуку. И чем ты более совершенная дудка, тем чище будет звук.

Но на этом твои достоинства заканчиваются. Ты просто полая тростниковая палочка с несколькими отверстиями.

Поэтому не гордись собой. Гордись воздухом. И удачей».

Дмитрий Борисович Воденников (1968) – поэт, эссеист. Активно экспериментирует с синтезом поэзии и музыки. Выпустил несколько дисков авторского чтения под музыку.

на этот звук, на этот блеск пчелиный,
на этот отсвет – всё ж таки дошёл,

а то, что мне – и по какому праву –
так по-хозяйски здесь привыкшему стоять,
впервые кажется, что так стоять не надо.
Вы понимаете, что я хочу сказать?

Огромный куст, сверкающий репейник,
который даже в джинсы не зашить –
последний хруст, спадающий ошейник –
что там ещё, с чем это всё сравнить?

Так пусть – гудящий шар до полного распада,
в который раз качнётся на краю...
Кто здесь сказал, что здесь стоять не надо?
я – здесь сказал, что здесь стоять не надо?
ну да сказал – а всё ещё стою.

Так жить, чтоб быть
ненужным и свободным,
ничейным, лишним, рыхлым, как земля –
а кто так сможет жить?
Да кто угодно,
и как угодно – но не я, не я.

2001



© Д. Б. Воденников.
Фото работы Ольги Паволги предоставлено Д.Б. Воденниковым.

Иван Жданов. * * *

Памяти сестры

Область неразменного владенья:
облаков пернатая вода.
В тридевятом растворясь колене,
там сестра всё так же молода.

Обручённая с невинным роком,
не по мужу верная жена,
всю любовь, отмеренную сроком,
отдала вечности она.

Как была учительницей в школе,
так с тех пор мелок в её руке
троеперстием горит на воле,
что-то пишет на пустой доске.

То ли буквы непонятны, то ли
нестерпим для глаза их размах:
остаётся красный ветер в поле,
имя розы на его губах.

И в разломе символа-святости
узнаётся зубчатый лесок:
то ли мел крошится, то ли иней,
то ли звёзды падают в песок.

Ты из тех пока что незнакомок,
для которых я неразличим.
У меня в руке другой обломок –
мы при встрече их соединим.

Прямая речь: «Как в классической, так и в современной литературе мне близки традиции авангарда. Авангарда в широком смысле этого слова. То есть традиции того, что противоположно зарежиссированному существованию как результату иллюзорного всезнания, сработанного на века и зафиксированного на собственной окончательности и неподвижности.

Авангард создаёт не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии. В этом смысле любые “искания в области художественной формы” вполне перспективны. Потому что такая форма более внутри, чем снаружи. А искать форму снаружи – значит подгонять под ответ» (из авторского предисловия к книге стихотворений «Место земли», 1991).

Иван Фёдорович Жданов (1948) – поэт. С 1975 года активный участник неофициальной литературной жизни Москвы. Лауреат многих литературных премий. Выступает также как переводчик, эссеист, фотохудожник.

Стихотворение посвящено памяти сестры поэта, учительницы Розы Фёдоровны Ждановой, в замужестве Шаповой. Написано во второй половине 1980-х годов.



© И. Ф. Жданов.
Фото Сергея Дмитренко.

Марина Кудимова. * * *

Ещё из грунта вылезая на треть
И в череде не сроков, а мгновений,
Я в детстве так боялась умереть,
Что избегала соприкосновений.

Упитана, острижена под ноль,
Я размышляла в дебре огородной:
Тлетворно всё, что причиняет боль,
И смертоносно всё, что инородно.

На молоке ожегшись поутру,
Я бабушку за фартук теребила,
Чтобы спросить её: «Я не умру?» –
Настолько мне небезразлично было.

«Не трогай», «Не касайся», «Положи» –
В мои сомненья вся семья включилась.
(В младенчестве я так боялась лжи,
Что говорить не сразу научилась.)

Но не в одних домашних, а вокруг
Я полное сочувствие встречала:
Мой занятой и закадычный друг –
Природа осязалась и звучала.

Трава стрекалась, и огонь трещал,
Предупреждали шершни: покусает!
Мир страховал меня, а не страдал.
Тот целомудрен, кто непроницаем.

1976

Прямая речь: «Есть вопросы, на которые трудно, а иногда невозможно ответить. Например: “За что ты его (её) любишь?” или: “Почему у тебя карие глаза?” Точно так же нет ответа и на вопрос: “Зачем пишут стихи?” Можно, конечно, отделаться какими-нибудь банальностями: “Хочу прославиться на весь мир”. Но где гарантия, что прославишься? И как об этом узнаешь, если к моменту прихода славы тебя уже не будет на свете? Нет, не годится!»

Никто не знает не только, зачем пишутся стихи, но не может даже толком объяснить, как, собственно, это происходит. Попробуйте сесть за компьютер или просто взять лист бумаги и ручку и написать что-нибудь наподобие: “Мороз и солнце; день чудесный!”. Но это уже написали до вас, как и многое другое. Откуда берутся рифма и ритм? Какой участок мозга – или другой орган – отвечает за расстановку “лучших слов в наилучшем порядке”, как определял стихотворчество английский поэт Кольридж.



Поэзия – и это только та, которая до нас дошла, – существует тысячелетия, а ответа всё нет и нет. То ли это особый подвиг языка, то ли вечно длящийся опыт по совершенствованию человеческого сознания? Мне кажется, что именно в неизвестности, в тайне возникновения и долготе существования и заключен залог её, поэзии, чудесного происхождения. А чудо – это то, что нам не подвластно и не подлежит разгадке. Чудо можно только принять, как принимаем мы смену времен года или ежедневный рассвет и закат. Стихи можно только научиться любить – или отвергнуть и обделит себя чем-то необъяснимым, но, судя по срокам, немаловажным.

Стихов, а также поэм я написала очень много, и выделить какие-то из них трудно. Я пишу книгами, а не отдельными фрагментами. Из книг, мне думается, можно попробовать одолеть “Черёд” (Новосибирск, “Сибирские огни”, 2011) и “Держидерево” (Москва, “Арт Хаус медиа”, 2017)».

Марина Владимировна Кудимова – писатель-поэт, переводчик, публицист, лауреат многих литературных премий.

© М. В. Кудимова.

Фото предоставлено М. В. Кудимовой.

Вячеслав Куприянов. Гиппо-поэма

Нашему времени повезло:
Мы поняли, в чём заключалось зло.
И в этом мы виноваты сами –
Зло заключалось в Гиппопотаме.
Он жил, чураясь наших забот,
А мы проливали гиппопо-пот,
Он же на труд не растрчивал сил,
Но гиппопо-ел и гиппопо-пил,
Гиппопо-спал и гиппопо-пел
За счёт своих гипотетических дел.
Молол он ги-патетический вздор
И этак всё выше и выше пёр,
И вот для него мы всего лишь ноли,
Он же – Гиппопо-пуп земли.
А кто-то, верный в расчёте простом,
О том сочиняет гиппопо-том,
Потом его слава в ораве уст,
Уже установлен Гиппопо-бюст,
Вот Гиппопо от головы до пят,

И гиппо-подонки вокруг вопят:
Гип-гип-ура! Гип-гип-ура!
Так наступила Гиппо-пора.
Гиппопо-мёд – тем, кто поймёт,
Что он по гиперболе к счастью ведёт.
На тех, кто не верит в этот гипноз,
К Гиппо идёт за доносом донос,
И Гиппо казнит всех негибких сам.
Но это уже перегиб-попотам!
История не простит перегиб!
И вот от гриппа Гиппо погиб.
Гиппо погиб! Гиппо погиб!
Да не повторится подобный тип!
Теперь забьём мы осиновый кол
И землю избавим от меньших зол...

Но слухи ползут, что Гиппо живёт
Под новой фамилией – Бегемот!



Прямая речь: «Это стихотворение было сочинено в 1970-х годах, впервые опубликовано в моей немецкой книге “Трезвое эхо” (1985) в переводе Гизелы Крафт. Затем в моей книге “Домашние задания” (“Молодая гвардия”, 1986). Мой редактор тогда его удалил из рукописи, но мне удалось убедить главного редактора издательства в его “безобидности”, и так оно вошло в книгу.

Стихотворение возникло из игры слов, из попытки связать по смыслу звучание слогов “ги”, “гиб”, “гиппо” и так далее. Синонимы “Гиппопотам” и “Бегемот” создали дополнительный смысл в конце этого текста, намекая на “бессмертие” данного героя.

Я часто читал это ещё неопубликованное стихотворение, Читал и в одну из творческих поездок – в Иркутском университете, а после этого выступления сразу уехал на следующее. Уже без меня задали вопрос, о чём эти стихи. Один из моих коллег объяснил студентам, что Куприянов под гиппопотамом подразумевает... Сталина, Хрущёва и так далее. В начале 1980-х я выступал с коллегами из журнала «Дружба народов» в Москве в Доме офицеров. На следующий день узнал, что главный редактор Сергей Баруздин запретил мне печататься в «Дружбе народов». Пришёл к нему, чтобы узнать причину. Баруздин сказал, что после моего чтения подошёл “солдатик” и сказал, что стихи Куприянова “антисоветские”. Я тогда спросил: а если бы “солдатик” не подошёл?..

В этом тексте находят некий “политический” смысл, который в разные периоды времени понимается по-разному. “Гип-

попотам” весьма труден для перевода, но есть три перевода на немецкий, удачны перевод на английский Лидии Стоун и на сербский Веры Хорват.

Из других моих стихов могу предложить найти в интернете мои верлибры – «Урок пения» с переводами на более чем сорок языков:

<http://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/urok-peniya-10635#.V82hgdKLRww>

Вячеслав Глебович Куприянов (1939) – писатель и переводчик. Известный мастер русского верлибра. Автор интеллектуальной прозы.

© В. Г. Куприянов.
Фото предоставлено В. Г. Куприяновым.

Александр Кушнер. * * *

Гертруда:

Вот он идёт печально с книгой, бедный...

Какую книгу он читал, об этом
Нам не сказал Шекспир – и мы не знаем.
Читал! При том, что сцена грозным светом
Была в то время залита; за краем
Земного мира тоже было мрачно,
Там бледный призрак требовал отмщенья.
И всё же – с книгой, с книгой! Как удачно,

Что мы его застали в то мгновенье.
А в чём ещё найти он утешенье,
Мог, если всё так гибельно и дико?
И нам везло, и нас спасало чтение,
И нас в беде поддерживала книга!
Уйти отсюда в вымысел заветный
Хотя б на час, в другую обстановку.
«Вот он идёт печально с книгой, бедный»,
Безумье отложив и маскировку.

2014

Прямая речь: «Это стихотворение я написал неожиданно для себя, перечитывая шекспировского “Гамлета” в переводе Михаила Лозинского. Впрочем, и все стихи пишутся неожиданно, по случайному поводу, под впечатлением от чего-то увиденного, услышанного или вспомнившегося из давнего прошлого, или прочитанного, как в данном случае.

Шекспировский Гамлет – один из самых знаменитых сценических персонажей, уже четыре века к нему приковано внимание читателей и зрителей. И в России его любили, о нём думали, старались его понять не меньше, чем в Европе. Пушкин о своем друге, замечательном поэте Евгении Баратынском сказал: “Гамлет-Баратынский” – и это была высшая похвала. Белинский в статье о “Гамлете” назвал Шекспира гением, “одарённым всеобъемлющим умом”. Тургенев написал статью “Гамлет и Дон Кихот”. Можно вспомнить и Александра Блока, выступавшего в юности на домашней сцене в роли Гамлета, а в одном из стихотворений уподобившего себя шекспировскому герою: “Я – Гамлет. Холодеет кровь...”. Одно из лучших стихотворений Бориса Пастернака тоже называется “Гамлет”. Приведу из него две первые строки:

Гул затих. Я вышел на подмостки,
Прислонясь к дверному косяку...

Вернусь к своему стихотворению. Во втором акте трагедии королева Гертруда, мать Гамлета, задумавшего отомстить убийце своего отца – королю Клавдию, замечает сына, читающего на ходу какую-то книгу, и произносит эту фразу, эту реплику: “Вот он идёт печально с книгой, бедный”. Придворный хитрец, верный слуга Клавдия – Полоний, подосланный королём к Гамлету, пробует узнать, какую книгу тот читает, – Гамлет отвечает: “Слова, слова, слова”. Полоний не унимается, продолжает свои расспросы, и тогда Гамлет начинает нести околесицу, чтобы ни у кого не возникло сомнения в его безумии.

Так мы и не узнаем никогда, какую книгу читал Гамлет. А ведь и в самом деле это так интересно!.. Наверное, какую-то по-настоящему интересную, важную для него, иначе вряд ли он взял бы её с собой на прогулку и читал на ходу. И вряд ли выглядел бы так печально, что королева это заметила и назвала его “бедным”.

Да, конечно, Гамлет – принц, воин, мститель, борец со злом, прекрасно владеющий шпагой, он и Полония убивает ею, и Клавдия, погибает и Лаэрт, и сам Гамлет, как сказано у Блока, “кинжол отравленным заколот”. Но Гамлет ещё и студент, учившийся в одном университете с Розенкранцем и Гильденстерном, и знаток античности, упоминающий в своих монологах то Гекубу, то Приама, то Александра Македонского и Цезаря, и любитель театра, друг актёров, и мудрец-мыслитель, рассматривающий жизнь и смерть в упор, “слишком пристально” – как сказал о нём его друг Горацио. И эта интеллектуальная, “интеллигентная” сторона его облика делает его для меня (и, конечно, не для меня одного) особенно привлекательным. В мире, где так часто зло наступает на добро, теснит его и подавляет, каждый из нас, преданный любви и правде, находит если не спасение, то утешение в книге, в искусстве, в поэзии...»

Александр Семёнович Кушнер (1936) – поэт. Автор более пятидесяти стихотворных книг (в том числе для детей) и многих статей о классической и современной русской поэзии. Первый лауреат премии «Поэт» (2005) и многих других литературных премий.

© А. С. Кушнер.

Фото с персонального сайта поэта: <http://kushner.poet-premium.ru/gallery.html>



Олеся Николаева. Прощёное воскресенье

В России Хронос побеждён,
к пространству пригвождён:
с погодой слит, с рельефом свит
и звездами блазнит.

Здесь Ленин Сталина дерёт
за рыжие усы.
Здесь Сталин Ленина ведёт.
схвативши под уздцы.

И птица Сирин здесь поёт
невиданной красы.
И в недрах – Древний Змей живёт,
и в кузнях – кузнецы.

Башмачкин мокрый снег жуёт,
Тряпичкин жжёт чубук.
И Клячкин открывает рот,
да вырубил звук.

Всё рядом: там – приказчик пьян.
Ямщик попал в буран.

Святая Ольга жжёт древлян,
бьёт заяц в барабан.

Бомбист таскает динамит,
язык ломает фрик,
чело Державина томит
напудренный парик.

И стелется туман и дым,
и Врангель входит в Крым.
Прощается славянка с ним,
а я останусь с ним.

Эпох сливаются слои,
хоть в славе, хоть в крови,
где все чужие – как свои,
пускай и визави.

Глядит зелёная звезда,
Земля пред ней, что взвесь,
и говорит, что навсегда
мы вместе будем здесь!

2018



Прямая речь: «Ну, ужасно неловко восстанавливать post factum всю ту работу слуха, чувства, глаза, подсознания, воображения и выводить их на чистую воду: неизбежно будет выглядеть это профанно и просто глупо, почти неприлично. Словно заставить себя подсматривать дневным зрением отснятый тайком ролик, на котором ты только-только просыпаешься. Продираешь глаза, неузнающим взглядом оглядываешься вокруг, отгоняя обрывки только что увиденных снов, одеваешься, приходишь в себя...

Как грубо звучат слова, за которыми стояла лишь догадка, проблеск, слышался тихий зов.

К тому же суеверное чувство: как только опишешь неопишемое, но явленное, оно впредь будет ускользать, меняя очертания, рассеется, пока и вовсе не пропадёт.

Конечно, можно было бы начать размывать это с вещей умозрительных: в России самым таинственным образом совмещаются и накладываются друг на друга одновременно разные реальности и эпохи: архаика, модерн, постмодерн. Миф побеждает факт, симулякр прикрывает ничто, архетип проступает сквозь декорации сиюминутности.

Это смешение эпох и стилей становится очевидным, входит в состав ощущений и ловко и пластично разворачивается в пространстве: не мудрено различить в нём разные исторические слои и уровни существования, словно надстроенные один над другим и при этом входящие в один объём. Словно вписанные в свиток, в который свер-

нется Небо («Небеса свернутся, как свиток книжный»; Ис. 34:4).

Не этот ли свиток держит Ангел у входа в рай и не его ли развернёт, когда «времени уже не будет» (Откр. 10:3)?

Вот и в России такая оптика, позволяющая претворить категорию времени в атрибут пространства, где не «когда-то», а «где-то», не «давно», а «далеко», которое порой может оказаться совсем близко. Это специфическое зрение даёт возможность, не меняя ракурса, увидеть расставленные в некоем порядке разновременные события, обозреть оживших исторических героев, святых, литературных персонажей, обернутых в словесную ткань и не уступающих в своем бытийном статусе ныне живущимazole нас современникам.

Это ощущение у меня столь устойчиво, что проникает в словесных образах во многие мои стихотворения, то так, то этак пронизывая их...

Собственно, всё это и есть Россия, мистическая земля, страна Оз, как преображённая реальность вошедшая в новый Эон, где «исполнились времена», и всё уже написано в ангельском свитке, в Книге Жизни – и то, что было, и то, что есть, и то, что ещё должно случиться: «В Книге же Твоей и ещё несодеянная написана Тебе суть» (Пс. 138:6)».

Олеся Николаева (Литературное имя Ольги Александровны Николаевой) – поэтесса, прозаик, эссеист. Ведёт в Литературном институте имени А. М. Горького (который окончила и сама) поэтический семинар. Лауреат премии «Поэт» (2006) и других литературных премий.

© О. А. Николаева.

Фото предоставлено О. А. Николаевой.

Марина Палей. * * *

расплету свою косу на три длинных речки-ручья
вот эта, седая, пусть будет словно ничья –
точнее, моя – ледяная подруга зим
соль моего ума смертельна другим

второй ручей – ярок и чёрен, горяч, как смола...
сожгла в себе человека, пока его отпела

он тоже лишь мой – бунт, одинокий гнев,
который срывался порой и в любовный напев

а эту – русую, нежную женщину-прядь –
не знаю, ей-богу, кому из людей отдать
пущу её по ветру – пусть разлетится, как прах,
который осядет в любых – и ничьих руках

09.08.2014

Прямая речь: «Это одно из тех стихотворений, которое я исполняю в сопровождении музыки. (Конкретно здесь – использую адажио из 1-го Бранденбургского концерта Баха.) Чтение с музыкой – моя любимая практика. Иногда, если музыка меня вдохновляет, я пишу слова специально для неё. Иногда, как в этом случае, подбираю музыку к готовому стихотворению.

Такой способ авторского чтения – это не мелодекламация. В моём случае это, скорее, новый синтетический жанр, более близкий к пению. Желаящим послушать: зайдите на сайт SoundCloud – и там наберите меня кириллицей. Или сразу идите по ссылке: <https://soundcloud.com/9epi0qxlo7c9>

Меня интересует расширение возможностей литературы в её взаимодействии с разнообразными сферами искусства, – в частности, с кинематографом».

Марина Анатольевна Палей – прозаик, драматург, переводчик, поэт. Родилась в Петербурге, по её уточнению – в Ингерманландии. Пришла в литературу, будучи врачом. Дебютировала повестью «Евгеша и Аннушка» (1990). С отличием окончила отделение критики Литературного института. Её проза переведена на английский, финский, немецкий, шведский, японский, итальянский, французский, нидерландский, норвежский, словацкий, словенский, эстонский, латышский, испанский.

В издательство ЭКСМО вышло девяти томное собрание сочинений Палей. Финалист премий «Букер-Smirnoff» (роман «Ланч»), имени И. П. Белкина (дважды; повести «Хутор», «Рая & Аад»), «Большая книга» (роман «Клеменс»); лауреат «Русской премии» в номинации «крупная проза» (роман «Хор»; 2011). С 1995 года живёт в Нидерландах. Состоит в Нидерландском Союзе писателей и переводчиков, Нидерландском союзе кинематографистов и в Федерации сценаристов Европы.



© М. А. Палей.

Фото предоставлено М. А. Палей.

В преддверии запуска приоритетного проекта «Цифровая школа»
Цифровой экономике – цифровое образование



Комплексная методическая
поддержка



Развитие цифровой
компетенции

Удостоверяющие документы:



«Школа цифрового века»



«Учитель цифрового века»

**Каждому педагогу – вебинары, курсы повышения квалификации,
методическая литература, электронные учебники,
книги, разработки уроков**

Богатый опыт дистанционного обучения

На выбор 200 курсов

курс
6
часов

МСО*
1 день

курс
16
часов

МСО*
3 дня

курс
36
часов

МСО*
7 дней

курс
72
часа

МСО*
14 дней

курс
108
часов

МСО*
21 день

Квалификацию повысили более 150 000 педагогов

МСО* – минимальный срок обучения

курсы.1сентября.рф

Каждый день – новый вебинар



Как подготовить и провести родительское собрание



Как учителю создать интерактивное учебное пособие



Дисциплина в современной школе: проблемы и пути решения



Пожарная безопасность: как вести себя при возникновении пожара



ТРИЗ-педагогика: как сделать интересным каждый урок



Профилактика синдрома профессионального выгорания



Технологическая карта современного урока: реализация требований ФГОС



Педагогика достоинства. Сложный человек в сложном мире



Педагоги и родители: приёмы эффективного сотрудничества

Свыше 600 вебинаров